

El cover: antropofagia y performatividad

Por Henrique Saidel

Resumen

Este texto es una mezcla entre reflexión teórica y provocación artística. Mi investigación se refiere al arte de la *performance* y los efectos de la presencia en escena, con estrategias performáticas enfocadas en la copia y el *cover*. Lo que me interesa en el proceso del *cover* es la incapacidad de identificar cuál es el original y cuál es la copia. Identidad, repetición, diferencia, *remix*, *fake*, *kitsch* y simulacro son palabras que acompañan esta discusión. ¿Cómo pensar y crear arte a partir de estas cuestiones? Para esto, presento el concepto brasileño de 'Antropofagia', acuñado por Oswald de Andrade, con el fin de reflexionar sobre lo que llamo *cover performativo*. La *performance Cicciolina's Breakfast* es utilizada como ejemplo.

Palabras clave: *Performance*, *cover performativo*, copia, Brasil.

Abstract

The Impersonator: Anthropophagy and Performativity

This text addresses the effects of presence in performance art that focuses on the copy and the impersonator. With impersonator, it's impossible to distinguish between the original and the copy. I here discuss issues of identity, repetition, difference, remix, fake, kitsch and simulacrum. By means of Oswald de Andrade's notion of Anthropophagy, I develop an argument around what I call the *performatic impersonator*, using *Cicciolina's Breakfast* as an example.

Key words: Performance art, Performatic impersonator, copy, Anthropophagy, Brazil.

1.

Escrito originalmente en portugués, presentado por primera vez en francés, y ahora traducido y ampliado en español,¹ este texto polimórfico es una mezcla entre reflexión teórica y provocación artística. Yo soy investigador, pero, sobre todo, *performer* y director de escena. Así que mi investigación oscila simultáneamente entre estas dos áreas, las cuales se influyen mutuamente de manera interdisciplinaria, o mejor, indisciplinaria.

Mi investigación se refiere al arte de la *performance* y los efectos de la presencia en escena, con estrategias performáticas enfocadas en la copia y el *cover*. Empiezo por precisar algunos términos que serán utilizados aquí, como *cover*, artista *cover* y grupo *cover*. En inglés, la palabra *cover* no sólo se refiere a la idea de cobertura, de ropa o de protección, sino también de falsa identidad, de fingimiento. *Cover artist* también designa la persona que crea las portadas de revistas, de libros, de discos etcétera. En la música popular anglófona, *cover version* o *cover music*, es una nueva versión de una canción creada y grabada originalmente por otro artista. Para el artista que copia todo —alguien que encarna en sí otra persona, o más bien las apariencias y los patrones de otra persona u otras personas— se utiliza la palabra *impersonator*. Hay incluso una variación del término *impersonator*: *female impersonators*, que son las *drag queens*, hombres que se apropian performativamente de características consideradas femeninas.

En Brasil, se utiliza la palabra en inglés *cover* para nombrar a aquel que no sólo canta canciones de otro artista, sino que también reproduce intencionalmente su forma de vestir, cantar, hablar y comportarse (el *impersonator*). La palabra *cover* ya está bien incorporada en el portugués de Brasil y se encuentra en varios diccionarios, eliminando así la cursiva en su grafía. Si la palabra *cover* puede ser adjetivo de una canción o una obra (“una canción *cover*”), indicando que es una copia o versión, ella es también el sustantivo que nombra tanto a la copia (“Él hace el *cover* de Elvis Presley” o “El arte del *cover*”) como al artista que copia (“Él es un *cover* de Elvis Presley” o “Él es un artista *cover*”). Estos dos últimos usos de la palabra hacen asumir, por un lado, una amplia gama conceptual (como un tipo específico de copia que, veremos, va más allá de la propia

¹ Una versión más pequeña de este texto fue presentada como ponencia en el simposio internacional *Le corps en mouvement. Les mouvements du corps. Émotions et passions dans la création artistique et littéraire*, que se realizó en la Université de Nantes, Francia, del 10 al 12 de abril de 2014. Agradezco mucho a Rafaella Marques y Ana Milena Navarro, que me han ayudado en la revisión de la traducción al español.

copia), y, por otro lado, una corporalidad concreta (como el artista en sí mismo), siendo, al mismo tiempo, acción y efecto, copia y copiadador, concepto y *performance* —entidades autónomas con una existencia y un cuerpo propios en el mundo—. Estos usos no son comunes en la mayoría de los países de lengua española, lo que puede causar algunos problemas y confusiones de traducción. Sin embargo, ya que estos son los usos más importantes de mi investigación y en la línea de pensamiento de este artículo, voy a utilizar los términos *cover*, artista y grupo *cover*.

Un *cover*, por lo tanto, es una persona con una semejanza perfecta, o casi perfecta, a otra persona. Un *cover* puede actuar intencionalmente, aprovechando su semejanza con otra persona, especialmente una celebridad, y puede hacerse pasar por ella. La definición de *cover* puede tener variaciones: la semejanza genética (equivalente a lo que en portugués se llama el *sósia* y, en inglés, el *look-alike*); la versión personal de una música de otro artista; la copia total de un artista en acción. La reflexión sobre el *cover* puede conducir a un despliegue del pensamiento de Walter Benjamín (1994): no sólo la obra de arte es reproducida técnicamente, también es el artista mismo quien es reproducido. El artista se convierte en *cliché*, modelo que se reproduce *ad infinitum*, revisitado y perpetuado en el cuerpo de otros. La presencia, en el *cover*, emerge de la ausencia. Esta ausencia, a través de la ironía del simulacro,² produce la presencia.

En este sentido, estoy especialmente interesado en los artistas que copian intencionalmente a otros y también a las obras que a veces se consideran “arte inferior”: artistas populares y sus prácticas poco ortodoxas. Esta investigación toma la intersección entre estas obras dichas “inferiores” y el arte contemporáneo, y elimina la separación entre la cultura erudita y popular, entre el arte y el entretenimiento, entre el buen gusto y el mal gusto. El objetivo es fomentar el derrocamiento de modelos fijos y la creación de nuevos campos de la experiencia y la relación. En estos intersticios, hay un amplio campo de investigación y potencial artístico, sin caer en una apología ciega.

Hago una reflexión sobre este fenómeno a partir de tres ejemplos. El primero es casi una leyenda. En 1915, en San Francisco, en los Estados Unidos, se realizó un concurso para decidir quién era el mejor imitador del personaje Charlot (estos concursos eran muy comunes en el momen-

² Para una teoría del simulacro, la obra de Jean Baudrillard es también muy fructífera. Sin embargo, cuando hablo del simulacro, aquí, estoy apoyándome sobre todo en el pensamiento de Gilles Deleuze.

to). Charlie Chaplin estaba en la ciudad y decidió participar, representando el mismo personaje que interpretó en las películas —adoptando un seudónimo para no ser reconocido—. La primera y más conocida versión de la historia dice que, después de una larga disputa, Chaplin ocupó el tercer lugar. Dos imitadores se consideraron mejores que él y más reales que el Charlot original. La segunda versión —que habría sido confirmada por el propio Chaplin en una entrevista realizada por el periódico *Chicago Herald Tribune* en ese mismo año— dice que Chaplin fue eliminado en la primera fase, sin llegar a las finales. No sólo dos, pero varios Charlot se consideraron mejores y más reales que el Charlot de Chaplin. Verdadera o no, esta leyenda nos trae algunas preguntas: ¿Quién es el verdadero Charlot? ¿Quién puede afirmar quién es el verdadero Charlot? ¿Esto realmente importa?

En el segundo ejemplo nos trasladamos a Brasil, donde hay dos grupos musicales con el mismo nombre: Banda Djavú.³ Estos grupos tocan las mismas canciones con los mismos arreglos musicales, en el estilo *tecnobrega* o *tecnomelody* —con fuertes influencias de la música caribeña, de la *pop music* internacional, de la música electrónica, del rock y de la música tradicional brasileña—. Todas sus canciones son versiones de otros músicos, incluyendo a otros grupos *tecnobrega*. Los DJs que acompañan los grupos tienen el mismo nombre artístico —DJ Portugal— y llevan un traje de Pedro Álvares Cabral (el navegante portugués que “descubrió” Brasil). Ambos grupos dicen que son el original y se acusan mutuamente de plagio y de traición. Para el público y (a veces) para la prensa ellos son el mismo grupo. ¿Cuál es la verdadera Banda Djavú? Nunca lo sabremos. En el *tecnobrega*, las canciones son siempre versiones electrónicas de artistas nacionales e internacionales famosos, es decir, todos los grupos *tecnobrega* son, por un lado, grupos *cover*, que hacen *cover*. La Banda Djavú asume la tarea de reproducir sólo canciones ya conocidas por el público. Nada más natural que ella venga a crear una copia de sí misma. Copia de la copia de la copia: este es el *tecnobrega*.

El tercer ejemplo es el músico de rock —famoso en Brasil— Erasmo Carlos, que ha creado una canción llamada *Cover*, en su álbum *Rock'n'Roll* (2009). En las letras de esta canción, Erasmo Carlos dice que todo el mundo hace *cover* de Elvis Presley, Michael Jackson, The Beatles y Roberto Carlos (otro famoso cantante brasileño), pero nadie hace copias de él. Y

³ En Brasil, *banda* es sinónimo de *grupo musical*.

que este hecho le molesta. Así que decidió hacer su propia copia: él se convierte, por lo tanto, en el *cover* de sí mismo. Transcribo sus palabras:

Cover / Yo soy un cover / Me gusta ser así / Cover / Yo soy un cover / Cover, cover de mí. / Yo soy mi cover, yo soy mi espejo / Siempre atento a todo lo que hago / Soy una fiel copia de mi imagen. / Me encanta ser igual a mí / Ser el gemelo del yo original / Yo mismo, mi propio personaje... / Yo soy un cover que imito hasta mi autógrafo. / Soy diferente de muchos de norte a sur / Covers de Roberto o Elvis, Michael Jackson, Beatles y Raúl. / Cover / Yo soy un cover / Me gusta ser así / Cover / Yo soy un cover / Cover, cover de mí (Carlos 2009).⁴

Lo que me interesa en el proceso del *cover* es la incapacidad de identificar cuál es el original y cuál es la copia. Como dicen las letras de la canción, el original y la copia se funden en un sólo cuerpo y ya no es posible distinguir entre ellos. Ironía provocadora: ¿el *cover* copia el original o el original copia el *cover*? ¿Yo soy, de hecho, el original? Estas son las paradojas de un arte en el que el cuerpo y la subjetividad del artista — que no pretenden más ser originales— se multiplican. Esto subvierte la jerarquía entre original/copia, verdadero/falso, vivo/inanimado, natural/artificial, buen gusto/mal gusto, creador/criatura. ¿Cómo pensar y crear arte a partir de la desaparición de estos dualismos? Identidad, repetición, diferencia, *remix*, *fake*, simulacro, *kitsch* y antropofagia son las palabras que acompañan a esta discusión.

2.

Si se puede considerar que el artista *cover* produce su obra a partir de una relación de alteridad, que siempre necesita del otro para su reterritorialización constante, el concepto de Antropofagia puede contribuir a la reflexión sobre el *cover*, principalmente lo que más adelante voy a llamar *cover performativo*. La actitud antropófaga es una postura abierta, una especie de hambre insaciable por el otro —sea en su sentido literal (el canibalismo humano), sea como una metáfora (las estrategias culturales y artísticas que se apropian de otras culturas y obras)—. El canibalismo se puede encontrar en diferentes sociedades, pero la metáfora entre la antropofagia y el

⁴ Todas las citas de este artículo fueron traducidas por mí, del portugués al español.

arte surgió en Brasil a principios del siglo xx, con la obra modernista del artista y filósofo Oswald de Andrade, y es una característica de la cultura brasileña. Por lo tanto, el estudio de los rituales indígenas tupinambá⁵ y su forma particular de apropiación y resistencia en relación a los colonizadores europeos que invadieron las Américas, proporciona una base histórica y antropológica fértil para la discusión de las reverberaciones antropófagas actuales. Para esto, utilizo principalmente los trabajos de los antropólogos brasileños Carlos Fausto y Eduardo Viveiros de Castro.

Un aspecto importante es lo que Viveiros de Castro llama ‘inconstancia’. Para desarrollar el concepto de la inconstancia, y asignarlo a la forma en la que los indígenas brasileños se relacionan consigo mismos y con el mundo, el antropólogo se refiere a los informes de los sacerdotes jesuitas como Antonio Vieira y José de Anchieta (siglo xvii). De acuerdo con ellos, los indígenas de las tierras que formarían Brasil no sólo no rechazaban los primeros contactos con los portugueses y el catecismo impuesto por los jesuitas, también aprendían y aceptaban las nuevas enseñanzas, creencias y hábitos con sorprendente rapidez. Era el paraíso para todo catequista: todo lo que los portugueses enseñaban, los indígenas aprendían y adoptaban de inmediato y sin resistencia. El tupinambá era como una página en blanco, como la arcilla maleable que tomaba la forma propuesta por la mano del conquistador. O, según el sacerdote Vieira, como el arbusto fácilmente tallado por las tijeras del jardinero. Sin embargo, tan pronto como el indígena aprendía y aceptaba las nuevas normas y costumbres, él las olvidaba y abandonaba. Aprendía y desaprendía con la misma velocidad. En sus cartas, el sacerdote Antonio Vieira compara esculturas de mármol (material duro y resistente, difícil de tallar, pero que, una vez tallado, conserva la nueva forma maciza y constante) con esculturas hechas en un arbusto (simple y fácil de moldear, pero que rápidamente pierde su forma con el crecimiento de hojas y ramas que requieren reparación sin fin). A partir de esta descripción, el sacerdote compara los indígenas con

⁵ Grupos que vivieron en toda la costa de Brasil antes de la llegada de los portugueses, de los cuales algunos representantes aún habitan en las selvas del país. “Como es habitual en la literatura etnológica, yo empleo el nombre etimológico ‘Tupinambá’ para designar los diversos grupos Tupi de la costa brasileña en los siglos xvi y xvii: Tupinamba, Tupiniquim, Tamoio, Tupinaé, Caeté etc., que hablaban el mismo idioma y participaban de la misma cultura” (Castro 2011, 186). Para el antropólogo Carlos Fausto, “Tupiguaraní es el nombre de una familia de lenguas y de los grupos que hablan lenguas de esta familia. En el siglo xvi, ellos dominaban toda la franja costera [de Brasil], la cuenca de los ríos Paraná-Paraguay y probablemente otras zonas del interior” (2011, 163).

esculturas realizadas en arbustos, que aparentemente son sensibles, pero que no pueden permanecer fijas en la forma deseada, ellas son siempre inestables, siempre inconstantes. De ahí viene la inconstancia, mencionada por Viveiros de Castro.

La incontrollable rebelión vegetal de la selva que albergaba a los nativos marcaba el tono de la relación que los tupinambás establecieron con los primeros exploradores. Este comportamiento no era comprensible al pensamiento europeo tradicional, más acostumbrado con las virtudes del mármol, en su fuerza plástica y de identidad. Este es el enigma del arbusto, que el mármol es incapaz de descifrar:

Las narrativas de contacto y cambio cultural han sido estructuradas por una dicotomía omnipresente: absorción por el otro o resistencia al otro. [...] Pero, ¿y si la identidad no es concebida como una frontera a ser defendida, sino como un nexo de relaciones y transacciones en las que el sujeto participa activamente? La narrativa o las narrativas de interacción deben, en este caso, volverse más complejas, menos lineales y teleológicas. ¿Qué cambia cuando el sujeto de la “historia” no es más un sujeto occidental? ¿Cómo se presentan las narrativas de contacto, de resistencia o de asimilación del punto de vista de los grupos para los cuales es el cambio, no la identidad, el valor fundamental que se afirma? (Clifford, cit. en Castro 2011, 195-196).

La aceptación y la absorción de lo que el otro tiene para ofrecer, sin vergüenza, para luego dejarlo caer, refutando cualquier permanencia: esta actitud es un elemento clave de la sociedad tupinambá que impregna la cultura brasileña y es catalizada por la antropofagia de Oswald de Andrade. El Otro, en este sentido, se considera esencial para la formación del Yo. Un yo-arbusto formado por las influencias y los cruces transitorios de un otro-tijeras o un otro-arbusto; un yo incompleto que acepta el no-yo que se convierte en también-yo. Diferente del yo-mármol que resiste a cualquier cambio, el yo-arbusto es inconstante, es abierto, es el devenir.

Es a partir de la relación de inclusión con el otro que el yo-tupinambá aparece y establece “una manera centrífuga de reproducción socio-cultural, que no se basa en la acumulación y transmisión interna de capacidades y riquezas simbólicas, pero se basa en la apropiación en el exterior.”

(Fausto 2011, 168). Este yo no implica una idea de una interioridad cerrada, sino una externalidad resbaladiza que cambia constantemente su identidad y hace de la inconstancia su principal característica. La inconstancia y la apertura al otro son la base de la sociedad tupinambá, y se desarrollarán también en las propuestas artísticas del modernismo brasileño (en los años 1920 y 1930) y del movimiento Tropicália (en los años 1960 y 1970), entre otros.

Una de las más grandes expresiones de la apropiación (literal, simbólica) del Otro es, sin duda, la antropofagia ritual. Parte de un conjunto más amplio de prácticas sociales, gobernadas por un deseo insaciable de venganza que movía y legitimaba las relaciones entre los grupos tupinambá; el ritual antropófago incluía la captura en combate, la preparación, la muerte y el devoramiento del cuerpo del enemigo por todos los miembros de la aldea. El prisionero capturado en la batalla era traído a la tribu, donde era introducido en el cotidiano de la aldea, recibiendo diversos privilegios, como esposas y el derecho a participar en las batallas contra otras tribus, permaneciendo allí hasta semanas y meses en un aparente estado de seguridad y bienestar. Sin embargo, él sabía que su suerte estaba echada: después del período de adaptación y socialización dentro de la tribu, el prisionero pasaba por un proceso de tornarse otra vez enemigo (en portugués, *reinimização*), en el cual era atado de nuevo, apedreado, insultado, culminando en un diálogo ritualizado con su captor y asesino, en el que ambos recordaban su condición de enemigos e invocaban todo su linaje de guerreros asesinos y muertos, devoradores y devorados. Sólo después de este diálogo, que justificaba y exaltaba la interminable secuencia de lucha y venganza entre las tribus, es que el indígena que había capturado al prisionero daba el golpe mortal en la cabeza del enemigo. Entonces el cuerpo era asado o hervido y dividido entre todos de la aldea. El ejecutor, que era el único que no comía de la carne conquistada, tomaba para sí el nombre del enemigo, añadiéndolo a los otros nombres también procedentes de conflictos anteriores. Aislado de los demás, el ejecutor recibía del ejecutado, en sueño, el nuevo nombre, una nueva canción y una nueva danza, que entonces se mostraba para toda la tribu.

Para los indígenas del territorio que se convirtió en Brasil, la finalidad del acto de comer carne humana —no cualquier tipo de carne, sino una carne específica— no era nutrirse. Era, sobre todo, un complejo ritual de apropiación de la alteridad inmanente en este cuerpo: una alteridad poderosa y deseable, capaz de llenar temporalmente el carácter incompleto de

la condición humana de los antropófagos. Esto define la diferencia entre la antropofagia y el canibalismo (“tengo hambre, yo como carne, ya sea humana o no.”). De hecho, los antropófagos comían sólo los enemigos más fuertes y valientes. Por ejemplo, el primer obispo de la Iglesia Católica enviado a Brasil, el autoritario Obispo Sardinha, que fue comido por los indígenas, en Bahía, después de una batalla. Así que esto hace que el acto de devorar el cuerpo del oponente sea un acto simbólico y también concreto de la apropiación y la creación de nuevas fuentes de fuerza y vida, señalando que “su objetivo no es la producción de alimentos, pero sí de gente” (Fausto 2011, 167). El hambre antropófago asume la inconstancia del devenir y de los flujos que emergen del otro, y se abre al mundo, siendo el mundo:

Lo que estoy diciendo es que la filosofía tupinambá afirmaba una incompletitud ontológica esencial: lo incompleto de la sociabilidad y, en general, de la humanidad. Era, en suma, un orden en el que el interior y la identidad estaban jerárquicamente subordinados a la exterioridad y la diferencia, en el que el devenir y la relación prevalecían sobre el ser y la sustancia. Para este tipo de cosmología, los otros son una solución, antes de ser —como eran los invasores europeos— un problema (Castro 2011, 220).

La cultura brasileña nace de la deglución antropófaga del otro. Según lo declarado por el artista modernista Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago*, en 1928: “Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”. Esta es una de las principales características de la cultura brasileña: la mayor parte de nuestros “originales” son “copias” más o menos modificadas de Europa, de los Estados Unidos, de África, de nosotros mismos. Así que no importa quién fue el primero, lo que importa es lo que está aquí y ahora.

La Antropofagia conceptualizada por Oswald de Andrade se apropia de los elementos más heterogéneos, sin distinción, y los recombina y actualiza en los cuerpos. Según la psicóloga y crítica brasileña Suely Rolnik, la característica primitiva y arcaica de la antropofagia se define por tres sentimientos: a) el *sentimiento órfico*, una especie de sentimiento religioso sin trascendencia o un ateísmo con Dios, donde “Dios” es el otro, el

límite, el tabú, la desterritorialización; b) el *sentimiento lúdico*, que no ve en la desterritorialización algo negativo, sino un potencial positivo para creación de mundos; c) el *sentimiento cordial*. Ella define este sentimiento cordial como:

la capacidad de *constatar en sí el desastre, la mortificación o la alegría del otro*, constatarlo en su cuerpo vibrátil, siempre vivo, siempre actualizado. Como “hombre cordial”, aquel que vibra invisible, él sabe que no es más que los efectos de estas inscripciones en su cuerpo. Por lo tanto, él es insaciable: vive de expropiar, de apropiarse, de devorar y librarse de algo, transvalorado. Es por eso que él acoge los otros, cordialmente, y declara: *sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.* (Rolnik 2006, 203).⁶

Esta es una visión contemporánea de la antropofagia —provocada por la palabra-clave o la palabra-máquina de guerra de Oswald de Andrade— y que es útil como un campo de subjetivación, así como territorio artístico. Estos son los temas de una práctica artística, una *performance* que ve la escena como un campo de fuerzas que desestabiliza cualquier pretensión de una identidad totalizada y totalizadora.

3.

Propongo reflexionar sobre cómo el *cover* se apropia de la antropofagia y, sobre todo, cómo podemos utilizar esta apropiación como estrategia *performativa* de creación artística, comprendiendo la *performance* en su sentido artístico (*performance art*), designado por Richard Schechner y desarrollado más específicamente por autoras como RoseLee Goldberg, Erika Fischer-Lichte, Josette Féral y Eleonora Fabião. *Performance* entendido como arte del cuerpo, arte de la acción —escapando de las ficciones y de las representaciones características del teatro— que moviliza al artista y el público en un territorio donde la vida y el arte se mezclan, proponiendo nuevas formas de sensibilidad y de ser en el mundo. Para la investigadora brasileña Eleonora Fabião, “cada *performance* es una respuesta momentánea a algunas preguntas recurrentes: ¿qué es el cuer-

⁶ Las cursivas son de la autora.

po? (pregunta ontológica); ¿lo que mueve el cuerpo? (pregunta cinética, afectiva y energética); ¿lo que el cuerpo puede mover? (pregunta *performativa*); ¿qué cuerpo puede mover? (pregunta biopoética y biopolítica)” (2011, 242). Por lo tanto, la *performance* que propongo se inscribe en el ámbito del arte —como obra artística y, sobre todo, como metodología de creación—, pero aceptando todas sus consecuencias en la vida, frente a cuestiones como las planteadas por Fabião.

Por ahora, yo llamo a esta propuesta de *cover performativo* una acción *performativa*⁷ (es decir, no sólo es creadora de obras artísticas, sino también de formas de ser en el mundo) irónica que abandona a su original para vivir su propia vida, una vida *performativa*. Una *performance* que no niega su condición periférica, pero también refuerza su “hambre de copias” y se burla de sí misma. Se trata de una *performance* que asume toda su superficialidad, toda su falta de compromiso con los originales. Si hay profundidad, ella es formada por los pliegues temporales de la superficie, en un juego de superposiciones y deslizamientos. Es una *performance* del simulacro que transforma las subjetividades y los afectos, ya sea de los artistas o de los no-artistas involucrados.

El proceso desencadenado por el *cover* plantea de nuevo algunas preguntas: ¿quién es el original? ¿Quién es la copia? ¿Es posible identificar y separar el original de la copia, en una causalidad unidireccional? ¿Es realmente importante identificarlos y separarlos? ¿Qué define la originalidad o la autenticidad de una obra o de un artista? ¿Quién es el autor de la obra? ¿Cómo preservar la autoría de una obra en la que el artista no es el único autor de sí mismo? Si el sujeto en sí mismo es el resultado difuso del cruce constante de los flujos determinados por las relaciones de poder, si el *yo* sólo puede ser considerado en relación con el *otro*, la búsqueda de una originalidad o de un autor único e identificable está condenada al fracaso, o —peor aún— ella puede servir como un instrumento de auto-ilusión o de manipulación de las multiplicidades de la subjetividad del otro.

⁷ Desarrollando los conceptos propuestos por Schechner, Josette Féral dice: “En otras palabras, la performatividad es el resultado del reconocimiento del potencial performativo de una acción, evento u objeto, potencial que estaría incluido en las cuatro categorías mencionadas anteriormente (ser, hacer, mostrar el hacer y explicarlo). Visto de este modo, la performatividad no es un fin en sí mismo, una realidad concreta y completa, sino un proceso que se percibe en un evento” (2013, 208). Yo uso la palabra *performativa* tanto como un adjetivo derivado del sustantivo *performance*, como en el sentido señalado por Féral.

Como el tupinambá que obtiene su nombre y su fuerza asimilando el nombre y la fuerza del enemigo, el *cover* también se forma por la deglución de una otra persona, incorporando una *performance* que, a partir de ahora, también se puede considerar como suya. El *yo-cover* es el antropófago que devora a los que ya habían devorado a otros y que, inevitablemente, será devorado por otros antropófagos hambrientos. El *yo-cover* es, al mismo tiempo, original y copia, autor, obra y espectador; él se apodera de todos los que vinieron antes y de los que vendrán después.

Al mantener una relación mimética radical con el objeto considerado original, el *cover* dice, irónicamente, que en el fenómeno de la producción y del disfrute artístico, no importa quién llegó antes o quien vendrá después, sino más bien, aquel que está ahora allí. El *cover*, sin embargo, no es sólo la imagen disuelta y distante de un ser original. El *cover* es también una imagen autónoma, un simulacro (Deleuze, 1988): es la presencia misma.

En general el *cover* está vinculado a un original externo —él es alguien que copia e interpreta a otra persona—. Sin embargo, estoy interesado en revertir esta situación y mirar lo que Erasmo Carlos admite en la letra de su canción *Cover*, mencionada en el principio del artículo. No se trata del *cover* de alguien distante, pero sí del *cover* de sí mismo. No me interesan las críticas que los fans y los críticos hacen de los artistas que se convierten en “*cover* de sí mismos”, con el sentido despreciativo de la pérdida de la creatividad y la reutilización de clichés creados por ellos mismos. No es esta la cuestión. Mi objetivo es hacer frente al enigma de la autoría, de la originalidad, la fricción entre yo/otro (o entre yo/yo mismo), la tensión creador/criatura, presencia/ausencia. Se trata de la negación de una identidad única y fija, con una subjetividad artística que juega libremente entre los territorios del falso y verdadero, del original y la copia. Una subjetividad inacabada que estimula un arte antropófago, que expone su propia inconstancia y devora a todo, incluso a sí mismo.

El *cover* de sí mismo es aquel que expone la multitud que lo habita, es un cuerpo-multitud que se convierte en un caleidoscopio de posibilidades existenciales y poéticas. Es un yo-arbusto que materializa y revela en sí mismo el otro que lo constituye. Al repetir a sí mismo, el *cover* denuncia lo que siempre estaba allí: un ‘sí mismo’ plural y que no es más que un simulacro. La ironía del *cover* se vuelve más fuerte cuando ella subvierte lo que se identifica como sí mismo. Es una ironía que desdibuja los límites entre el ser y el no-ser, entre la verdad y la mentira, entre el verdadero y el falso.

No se hace arte —ni *performances*— sin consecuencias. El artista está expuesto a la inestabilidad, a la incertidumbre y a lo desconocido: la tarea del *performer* es hacer frente a estos riesgos y contextos creativos y metodológicos. De hecho, al hacer de su cuerpo un lugar de resignificaciones de identidades, el *cover performativo* (el artista que propone este tipo de *performance*) arriesga a perderse en la apología y la reproducción alienada de formulas de la industria cultural y de la sociedad de consumo y a convertirse en un difusor de productos y prácticas de los otros. Este peligro también amedrentaba al asesino tupinambá en el ritual antropófago. Él era el único que no comía la carne distribuida entre todos y se iba de la tribu, rodeado de rituales de cuidado. Estos rituales permitían al asesino apoderarse del nombre, la fuerza, la danza, el canto y el alma del prisionero, sin llegar a tornarse un enemigo (el guerrero se apoderaba del nombre de cada enemigo que asesinaba, así que el mejor guerrero era el que tenía el mayor número de nombres):

El caníbal niega su presa mientras que la afirma, pues emerge de la relación como un nuevo sujeto afectado por las capacidades subjetivas de la víctima. Él busca movilizar la perspectiva del otro a favor de la reproducción de sí, expresando la contradicción entre un deseo centrífugo, heteronominal, y una necesidad de auto-constitución como sujeto autónomo. El riesgo de la alienación, sin embargo, siempre está presente, porque si el caníbal controla otras subjetividades que hacen posible la reproducción de la vida, él está definitivamente marcado por ellas (Faus-
to 2011, 169).

La acción de abrirse voluntariamente a la alteridad es siempre arriesgada: ¿cómo ser atravesado por el otro sin convertirse en el otro? Así como el guerrero tupinambá se esfuerza para evitar que el alma del enemigo tome la suya por completo, el *cover performativo* —manipulando irónicamente su propia imagen y exponiendo sus identidades como simulacro— tiene la posibilidad de implosionar este proceso y de desafiar las relaciones de poder introyectadas en su propia identidad. La identidad ya no puede ser considerada como única y original. Esta es la crueldad del *cover*: pegar la imagen del otro en su propio cuerpo y, a la vez, explicitar

y reproducir su propia imagen. ¿El artista puede sobrevivir a tal desterritorialización? La sobre exposición, el exceso y el desgaste de la imagen espectacular son estrategias políticas y *performativas* de acción en el mundo del arte y de la sociedad contemporánea.

La política del *cover performativo* es una política de la ironía, ambigua, abierta, desestabilizando no sólo al otro, sino también a sí misma, dándose cuenta de que es atravesada y transgresora. Crítica que parte de la incorporación maliciosa de estrategias de dominación y sometimiento del poder para, a través de la sobre exposición de sus superficies y seducciones, revertir el estado de las cosas, experimentando nuevas formas de subjetivación y de relación. Y, lo más importante: invitando a todos a participar de esta experimentación estética y existencial, abriendo posibilidades insospechadas de singularización, de ser y de actuar en el mundo. Experimentar el vértigo creador y la pérdida del origen a través de la diferencia del *cover*.

Así, el cuerpo-*fake* del *cover performativo* no es sólo un cuerpo-falso, un cuerpo-eco, un no-cuerpo, también es un cuerpo-otro, un cuerpo-exceso, un cuerpo-ironía. Por lo tanto, el *fake* no es una idea despreciativa, más bien una de las principales características de una *performance* antropófaga, abierta y provocadora.

4.

Es posible observar varios ejemplos del *cover performativo* en el arte contemporáneo (incluso si los artistas no llaman a lo que hacen con este nombre). Éstos son algunos de ellos: la estadounidense Cindy Sherman, que propone simulacros de vida, como en su serie de fotografías inspiradas en el ambiente de las películas de la década de 1960; el director Tadeusz Kantor y sus muñecas, que son como actores *cover*; el artista visual Jeff Koons, con sus obras fuertemente inspiradas en el universo *kitsch*, en particular la serie de fotografías y esculturas con la actriz húngara-italiana Cicciolina; los brasileños Claymara Borges y Heurico Fidélis, grupo de música *fake* (término usado por los propios artistas) de la década de 1990 y que actualmente es copiado por los propios músicos, convertidos en *cover* de sí mismos; el trabajo de Ricardo Alvarenga, también en Brasil, en su serie de fotografías y *performances* en las que propone un *cover* de Jesucristo.

También en mi trabajo como artista y performer, he buscado materializar algunas de esas cuestiones. Un ejemplo es la *performance Cicciolina's Breakfast*, creada en un proceso que comenzó a mediados de 2011.⁸ Para este trabajo, he usado mi propia cabeza y cara como molde para la confección de varias máscaras de látex. A partir de la materialidad de las máscaras y de los dobles (como las muñecas hinchables de *sexshop* que me acompañan en varias de mi obras), *Cicciolina's Breakfast* presenta un juego irónico de presencias y no-presencias, que se activa por la multiplicación de la imagen y de la presencia física del *performer*. No más manipular la muñeca, no más vestir la muñeca: ser la muñeca. Un yo-simulacro —organismo grotesco, *cyborg* atrevido e ingenioso—. ¿Natural? ¿Artificial? ¿Vivo? ¿Muerto? ¿Piel? ¿Plástico? *Kitsch*. Vestirse y vestir a otros cuerpos de mí mismo. Ser y multiplicar el doble de mí mismo, *cover* de mí mismo. Pornografía de plásticos.

El crítico brasileño Valmir Santos describió la secuencia de acciones de la *performance*:

Una entrevista pornográfica de José Luiz Datena con la actriz Cicciolina, en 1990, abre la escena que plasma en vídeo los artificios de la seducción comercial. En la maniobra de masas televisiva que ya apuntaba el carácter del presentador que hoy domina las tardes brasileñas. Y en la piel de la estrella porno invitada a mostrar su pecho “con exclusividad” para la cámara de la emisora de TV, generosos primeros planos también en los ojos falsos y la boca. [...] Después de tantos improperios en poco más de tres minutos de proyección de vídeo, la acción abdica de la palabra y comienza a expresarse sólo con imágenes construidas en vivo. Henrique Saidel es la figura que encarna la hipertrofia del deseo en la piel verde que lo cubre de los pies hasta el cuero cabelludo. [...] Los movimientos son ceremoniosos y coquetean con incógnitas. Es del vientre de un pez

⁸ *Cicciolina's Breakfast* surgió como una parte integrante del espectáculo *El Gran Cabaret Porno*, de la Compañía Silenciosa, en septiembre de 2011, presentada en el Instituto Itaú Cultural (São Paulo, Brasil), y se ha desarrollado como una obra autónoma, con funciones realizadas en varias ciudades de Brasil y Europa: VII Mostra Cena Breve Curitiba (Curitiba, Brasil), en 2011; II Sarau do Nepaa – Unirio (Rio de Janeiro, Brasil), en 2012; XV Colóquio do PPGAC (Rio de Janeiro, Brasil), en 2012; p.ARTE – Mostra de Performance Art (Curitiba, Brasil), en 2013; Festival Les Bien Beaux Jours – Corpus In Act (Paris, Francia), en 2014; Espacio Labruc (Madrid, España), en 2014; Cafe Wendel (Berlín, Alemania), en 2014; III Festival de Artes do Corpo (Juiz de Fora, Brasil), en 2014.

natural, simbolizado como falo, que sale una máscara. En la palma de la mano del hombre-bilis, estas vísceras se asemejan al impacto de Narciso en la superficie del agua. El gesto desencadena el desenmascaramiento: una, dos, tres capas... (Santos 2011).⁹

La actriz porno Cicciolina surge cómo metáfora irónica de un cuerpo mediático y seductor, producido y reproducido en el imaginario globalizado de la pornografía y del fetiche. Nacida cómo Ilona Staller, la hermosa chica de Hungría, hija de inmigrantes que se establecieron en Italia, se ha convertido en una de las actrices más famosas del cine porno mundial, considerada uno de los símbolos sexuales más deseados de su tiempo (sobre todo en las décadas de 1970 y 1980). Su presencia —y lo mismo la mera mención de su nombre— es siempre controvertida, atrayendo la curiosidad tanto de los que la desean, como de los que la odian. Intencionalmente o no, Cicciolina siempre coqueteó con el universo *kitsch*, ya sea en las películas donde actuaba, ya sea en la construcción de su imagen y su comportamiento (los pechos en exhibición son una de sus marcas), provocando reacciones que van desde la excitación sexual a la risa, pasando por el escándalo y la indignación. Prototipo casi perfecto de la mujer construida y cosificada, Cicciolina va, sin embargo, mucho más allá de ese papel. Subvirtiendo el cliché machista de la mujer hermosa y estúpida, Cicciolina resultó ser una activista por los derechos de las mujeres y fue elegida diputada italiana a finales de la década de 1980 por el Partido Radical, de izquierda. Sus proyectos de ley y sus discursos provocativos promoverán acaloradas discusiones acerca de la despenalización de las drogas, las políticas anti-guerra y anti-nuclear, la libertad sexual y la autonomía de las mujeres sobre sus propios cuerpos. Presentándose ahora como cantante, Cicciolina es un símbolo ambiguo e irónico —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador—.

En el video que se muestra en la *performance*,¹⁰ Cicciolina es entrevistada por el presentador de televisión brasileño José Luiz Datena. En el año de la entrevista, Datena era sólo uno de los muchos periodistas deportivos que intentaban hacer humor en la televisión, y estaba haciendo una serie de entrevistas con celebridades italianas, a causa del Mundial de Fútbol en Italia en 1990. Actualmente, sin embargo, Datena es uno de

⁹ La cita no tiene página porque es un texto publicado en Internet, sin paginación.

¹⁰El video puede consultarse en Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=OmWVV9c4R88>>.

los más famosos presentadores de televisión en Brasil, experto en programas criminales (noticias de suceso), en los cuales incita posiciones abiertamente de intolerancia y odio, radicalmente en contra de las políticas de derechos humanos (para él y para muchos otros presentadores y políticos brasileños, “bandido bueno es bandido muerto”). Símbolo de una derecha rabiosa y mediática que se extendió por la televisión y la cultura brasileña en los últimos años, Datena aparece en el video aún joven y de buen humor, pero ya lleno de los prejuicios y machismos que se convertirían en su bandera.¹¹

La combinación Cicciolina y Datena, dos iconos muy populares en el imaginario brasileño —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador— uno en el campo artístico y sexual, otro en el campo político y de la televisión —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador—, provoca de inmediato una sensación ambigua: a la vez insólito y divertido, el video muestra, irónicamente, dos puntos de vista completamente distintos, haciendo referencia a contextos latentes y problemáticos (muchas veces tensos y conflictivos). En una entrevista casi frívola, en un disfraz irónico y divertido, están en juego cuestiones nada inocentes. Cicciolina y Datena también son *performers* en *Cicciolina’s Breakfast* —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador— *performers* incautos que actúan mostrando toda su superficialidad mediática y, a la vez, todo su poder de acción no sólo en el imaginario y también en el mundo concreto —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador—. Juntos, Cicciolina y Datena invitan a los espectadores a entrar en el mundo de las imágenes, de las máscaras, de los simulacros. Un mundo que será, luego, controlado por un ser misterioso y solemne que rompe la distancia del vídeo y camina hacia los que están allí.

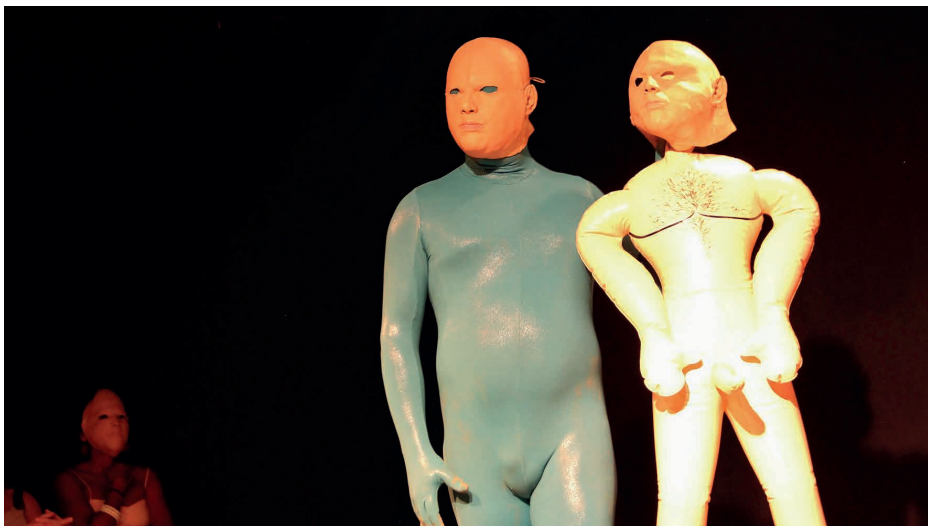
La proyección se congela en una imagen fija de la cara de Cicciolina —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador— imagen-título de la *performance*, que permanece como testigo y fiador de las acciones que suceden en secuencia —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador—. Con esta imagen de fondo, yo entro en escena: el cuerpo cubierto con un tejido verde brillante, llevando una enigmática máscara de látex —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo

¹¹ Cortejado por varios partidos políticos debido a su gran influencia mediática, Datena anunció su candidatura a alcalde de São Paulo, la más grande ciudad de Brasil, en las elecciones de 2016.

autónomo y cuestionador— mezcla de rostro en reposo y máscara funeraria —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador—. Es la aparición de una carne-látex que no se limita a un sólo cuerpo. Traje que condiciona el cuerpo, el tejido inorgánico es tan o más vivo que cualquier otra piel. El doble es creado a partir de calcar el rostro es un despliegue irónico de la (falsa) identidad. El público también recibe máscaras, creando una pequeña multitud de dobles-Henriques. Dobles de mí mismo, Henrique-*cover*. Yo llevo a la escena un muñeco hichable, de *sexshop*, con el pene erecto. Cubro la cara de plástico del muñeco con una máscara idéntica a la mía. Paseamos, hacemos caricias y nos besamos, como una feliz pareja formada por la misma persona duplicada. Una boca que besa a sí misma, simulacro de beso, simulacro de relación: simulacro también es amor.



◉ *Cicciolina's Breakfast*. Madrid, España, 2014. Fotografía: Luiz Alfredo Santos.



◦ *Cicciolina's Breakfast*. Madrid, España, 2014. Fotografía: Luiz Alfredo Santos.

Después del video con Cicciolina, después de multiplicarme en el público y en el muñeco hinchable, quito de mí mismo dos máscaras, una cada vez. Por debajo de las máscaras, llevo un traje japonés llamado *zentai*, una especie de mono de lycra que cubre todo el cuerpo.¹² El *zentai* no tiene ninguna apertura para los ojos, la nariz y la boca, sólo una cremallera en la parte posterior (del cuello a la cadera) que permite la entrada y salida. El tejido se ajusta al cuerpo, marcándolo y, a la vez, ocultándolo. Ninguna parte de la piel es visible. El cuerpo desaparece y con él toda la humanidad inmediata. No hay rostro, no hay identidad —sólo la identidad de la máscara, del doble-látex—. La ironía de un metacuerpo en colapso. Entonces, este cuerpo sin rostro, cuerpo expuesto del cual nada puede ser visto, manipula un gran pescado con escamas, convertido en falo. La relación entre

¹² *Zentai* (una contracción de *Zenshin taitsu*), en japonés, significa ‘todo el cuerpo’ o ‘el hombre en su totalidad’, lo que incluye el bienestar físico, mental y emocional. Apareció como un desarrollo moderno de los actores del teatro *Bunraku* que anulan sus cuerpos con ropas de color negro (de modo que sólo el títere manipulado por ellos aparece en la escena). El uso del *zentai* superó los límites de la danza moderna y, en la actualidad, se presenta como una de las prácticas performativas y fetichistas de la sociedad japonesa contemporánea. A pesar de estar vinculado a situaciones de carácter sexual, el *zentai* también es utilizado en contextos más “cotidianos”, como caminar por las calles, reuniones con amigos, picnics y numerosas acciones que asumen, así, una fuerte dimensión performativa.

las escamas del pescado y el brillo del *zentai* es inmediata: uno amplía el otro, fundiéndose en un cuerpo donde ya no existen los límites entre carne humana, látex, lycra y carne de pescado. Al devorar el cuerpo-pescado, el cuerpo-carne-látex (antropófago en busca de la alteridad) lo incorpora, convirtiéndose en otro, no es más carne, no es más pescado. Es un cuerpo hipersexualizado —como Cicciolina— donde el pescado-falo tiene prominencia y movimientos propios, insinuando incluso una auto-felación.



◉ *Cicciolina's Breakfast*. Curitiba, Brasil, 2014. Fotografía: Lauro Borges..

Tiro el pescado en el suelo, saco un gran cuchillo de cocina y abro su vientre. Desde el interior del pescado aparece otra máscara más. La conclusión es que en *Cicciolina's Breakfast* todos llevan máscaras-Henrique: yo mismo, el público, el muñeco hinchable y el pescado. Me pongo la máscara —látex bañado en las entrañas sangrientas, que se pega en mi nuevo-viejo rostro— y dejo en la escena sólo un pequeño juguete: un animal de peluche a pila (un mono) que se ríe y da vueltas por el suelo, carcajeándose sólo. Una risa movida por pila, que hace una burla de todo lo que ha ocurrido hasta ahora.

En la secuencia surrealista de imágenes y acciones, la *performance* es acompañada por una banda sonora continua, compuesta por la DJ y productora musical brasileña Jo Mistinguett, a partir de varios fragmentos musicales: *Tico-tico no fubá*, interpretado por la orquesta de Ray Conniff; *Come Te Non C'è Nessuno*, de Rita Pavone; *Cicciolina (o cio eterno)*, de Fausto Fawcett; fragmentos de canciones de la banda virtual Gorillaz; entre otros.



◦ *Cicciolina's Breakfast*. Madrid, España, 2014. Fotografía: Luiz Alfredo Santos.



◦ *Cicciolina's Breakfast*. Curitiba, Brasil, 2013. Fotografía: Lauro Borges.

La antropofagia de *Cicciolina's Breakfast* se materializa en el cuerpo atravesado por el devenir de un yo-cover que se copia a sí mismo, y que se copia de numerosas otras copias. En el banquete tupinambá preparado y ofrecido aquí —cuyo condimento más fuerte es la ironía— se degustan con voracidad e indolencia los cuerpos apetitosos y nutritivos de Cicciolina, de Datena, de los programas de televisión sensacionalistas, del consumismo, de la pornografía, de lo

ceremonioso del teatro y de la *performance*, del surrealismo, de los títeres, de los juguetes, de los plásticos, de las tiendas de productos *Made in China*, del *kitsch*, de Jeff Koons, de la cultura pop, de las canciones románticas/electrónicas/cursis, de la *performatividad* oriental, del vestuario japonés, de la máscara de látex rellenando el pescado, de mí mismo y de mi *cover*.

Al comer todo esto y también a mí mismo, me expongo como sujeto descentrado y polimorfo, y doy la bienvenida al otro como parte de mí —y yo como parte del otro— en un círculo donde es imposible definir dónde empieza *yo* y dónde termina el *otro*. Está claro que tales efectos no son necesariamente notados o aceptados por todos los espectadores a la vez y en el mismo nivel. Sin embargo, los elementos están ahí, abiertamente dispuestos, e invitan a todo el mundo —ya sea directamente con las máscaras o indirectamente como testigo de las acciones— a participar de la fiesta.



◉ *Cicciolina's Breakfast*. Madrid, España, 2014. Fotografía: Luiz Alfredo Santos.



◉ *Cicciolina's Breakfast*. Curitiba, Brasil, 2011. Fotografia: Elenize Dezgeniski.



◉ *Cicciolina's Breakfast*. Madrid, España, 2014. Fotografia: Luiz Alfredo Santos.

Después de estos breves comentarios sobre una de mis obras, reitero mi provocación (una provocación para mí también): ¿Cómo pensar y crear una obra artística, una *performance* a partir de estas preguntas (la originalidad, la autenticidad, la imposibilidad de autenticidad, la copia, el simulacro, la antropofagia, etcétera)? ¿Cómo esta *performance* puede generar experiencias intensas y críticas para todos los participantes de la acción?

Confieso que todavía no lo sé. Tal vez nunca lo sepa (*Cicciolina's Breakfast* es sólo un intento de contestar, o más bien, de formular nuevas preguntas). Pero es precisamente este no-saber lo que me mueve a investigar, como artista y como académico, y a compartir los múltiples y provisionales resultados de este trabajo. Un no-saber-sabiendo, que es también una forma de saberlo. Un saber indisciplinado, abierto y potente. Un saber *performativo*.

Bibliografía

- Andrade, Oswald de. 2011. “Manifiesto antropófago”, en *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*, coords. João César de Castro Rochay Jorge Ruffinelli. São Paulo: É Realizações.
- Benjamin, Walter. 1994. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, en *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Castro, Eduardo Viveiros de. 2011. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- Fausto, Carlos. 2011. “Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária”, en *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*, coords. João César de Castro Rochay Jorge Ruffinelli. São Paulo: É Realizações, pp. 163-169.
- Fabião, Eleonora. 2011. “*Performance* e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, en *Próximo ato: teatro de grupo*, orgs. Antônio Araújo, José Fernando Azevedo y Maria Tendlau. São Paulo: Itaú Cultural, p. 242.
- Féral, Josette. 2013. “De la *performance* à la performativité”. *Revue Communications de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales* 92: 208.

Rolnik, Suely. 2006. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina-Editora da UFRGS.

Santos, Valmir. 2011. *Plasticidades* [en línea]. <http://www.mostracenabreve.blogspot.com.br/2011/10/plasticidades.html>.

Fecha de recepción del artículo: 6 de febrero de 2015.
Fecha de recepción de la versión revisada: 1 de octubre de 2015.