

# **CUERPO ODARA Y DESBUNDE EN EL SUPEROCHISMO: BIOTECNOLOGÍAS DE GÉNERO Y SEXUALIDAD EMBRIONARIAS DEL POSTHUMANISMO**

**ODARA BODY AND DESBUNDE IN SUPER-8  
CINEMA: EMBRYONIC GENDER AND SEXUALITY  
BIOTECHNOLOGIES OF POSTHUMANISM**

*Karla A M Bessa<sup>1</sup>*

*Emilia de O. Santos<sup>2</sup>*

## **Resumen**

Este artículo propone una relectura de prácticas audiovisuales y artísticas vinculadas al Super-8 brasileño de las décadas de 1960 y 1970, entendiéndolo como un campo de experimentación estética donde emergieron sensibilidades que tensionaron la centralidad de lo humano. En diálogo con los estudios de género, la teoría queer y la noción de “tecnologías de género” de Teresa de Lauretis,

---

<sup>1</sup> Karla Bessa é pesquisadora do núcleo de Estudos de Gênero Pagu, vice-coordenadora do INCT-Caleidoscopio, Universidade Estadual de Campinas. [kbessa@unicamp.br](mailto:kbessa@unicamp.br)

<sup>2</sup> Emília Santos é artista visual e pesquisadora, mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas e graduada em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Vive e trabalha em Jundiaí. [emaildaemiliasantos@gmail.com](mailto:emaildaemiliasantos@gmail.com)

analizamos cómo estas producciones desestabilizaron normas corporales, sexuales y subjetivas. A partir de un enfoque intermedial, el texto articula obras de Lygia Pape, Lygia Clark, Letícia Parente y Jomard Muniz de Britto, evidenciando distintos regímenes de corporalización en la mise-en-scène —desde la vulnerabilidad y la inscripción del dolor hasta la exuberancia del desbunde— como formas de desorganización de códigos visuales y sociales. Movilizamos la noción de cuerpo odara para pensar una corporalidad inestable, relacional y en movimiento, atravesada por flujos capaces de borrar categorías modernas de identidad. En diálogo crítico con el régimen farmacopornográfico de Paul B. Preciado, cuestionamos la centralidad de las biotecnologías como horizonte privilegiado de subversión y sostenemos que prácticas contraculturales latinoamericanas ya producían desplazamientos significativos en la relación entre cuerpo, técnica y mundo. El artículo concluye que el posthumanismo puede pensarse no solo como efecto contemporáneo de tecnologías digitales y biomédicas, sino también como una inflexión política y sensible ya presente en prácticas artísticas experimentales situadas en el Sur Global.

**Palabras clave:** Posthumanismo – Super-8 – Tecnologías de género – Contracultura

## **Abstract**

This article revisits Brazilian Super-8 audiovisual and artistic practices from the 1960s and 1970s as a field of aesthetic experimentation in which emerging sensibilities destabilised the centrality of the human. Drawing on gender studies, queer/cuir theory, and Teresa de Lauretis' notion of "technologies of gender," we examine how these works challenged dominant norms surrounding the body, sexuality, and subjectivity. Through an intermedial approach, the article analyses works by Lygia Pape, Lygia Clark, Letícia Parente, and Jomard Muniz de Britto, highlighting distinct regimes of embodiment—from vulnerability and bodily inscription to the exuberance of desbunde—as practices

that disrupted visual and social codes. We mobilise the notion of corpo odara to conceptualise a moving, relational, unstable body that blurs modern categories of identity. In critical dialogue with Paul B. Preciado's concept of the pharmacopornographic regime, the article questions the centrality of biotechnologies as a privileged horizon of subversion. It argues that countercultural practices in Brazil and Latin America had already produced significant shifts in the relationship between body, technology, nature, and world-making. Ultimately, the article suggests that posthumanism should not be understood solely as a contemporary effect of digital and biomedical technologies, but also as a political and sensorial deviation already present in experimental artistic practices emerging from the Global South.

**Keywords:** *Posthumanism – Super-8 cinema – Gender technologies – Counterculture*

## PRESENTACIÓN

Las reflexiones acerca de las corporeidades y de sus formas de representación atraviesan los campos de la teoría cinematográfica, las artes visuales y los estudios de género y sexualidad. A partir de las décadas de 1960 y 1970, este debate adquiere nuevos contornos con la emergencia de inflexiones teóricas y políticas como el postestructuralismo, los estudios culturales, los feminismos de la segunda ola y los primeros desplazamientos que más tarde habrían de constituir el campo de los estudios queer/cuir. En este contexto, el cine comienza a ser comprendido no únicamente como un dispositivo de representación, sino como un campo activo en la producción de subjetividades, en el cual se tensionan y se reinscriben formas y normas sociales relativas al cuerpo, al género, a la sexualidad y a la propia idea de lo humano.

Es en este horizonte que la noción de “contrato cinematográfico”, formulada por Teresa de Lauretis (1987), se vuelve particularmente productiva. Al desplazar el análisis del cine

de una lógica de consumo y entretenimiento hacia un régimen de producción de sentido, Lauretis pone de manifiesto que la experiencia cinematográfica engendra efectos que participan directamente en la constitución de las subjetividades de género. Dicha formulación permite comprender lo audiovisual como una tecnología social, no sólo en el sentido instrumental, sino como un dispositivo que organiza contornos, fronteras, percepciones, afectos y modos de existencia.

Sin embargo, si tomamos como punto de partida las producciones experimentales vinculadas al uso del Super-8 en Brasil y en otros contextos latinoamericanos, se vuelve visible la radicalidad de esta perspectiva. Lejos de operar sólo como refuerzo o reconfiguración de las normatividades existentes, dichas producciones provocan fisuras más profundas en los regímenes de representación y se tornan capaces de tensionar los códigos de género y sexualidad, así como también la propia estabilidad del cuerpo como fundamento ontológico del sujeto moderno.

En este sentido, el presente artículo parte de la hipótesis de que el superochismo<sup>3</sup> de los años setenta, y su bricolaje con las artes visuales, la música, la performance, así como su fricción con prácticas contraculturales, constituye un espacio privilegiado para observar la emergencia de sensibilidades que podríamos, anacrónicamente, aproximar a lo que hoy se denomina posthumanismo. No se trata, evidentemente, de proyectar retroactivamente categorías contemporáneas sobre el pasado, sino de reconocer que ciertas experiencias históricas ya ejercían la construcción de nuevos contornos, produciendo dislocamientos significativos en la relación entre cuerpo, técnica y naturaleza, anticipando interrogantes que solo más tarde serían sistematizados en el campo teórico.

La noción de cuerpo odara, movilizada aquí en diálogo con la producción cultural brasileña de la época, permite nombrar una de estas fricciones. Se trata de un cuerpo abierto, rebelde, que no se

---

<sup>3</sup> Hace referencia al uso de las tecnologías fílmicas con cámaras y películas de Super 8. N. de T.

organiza a partir de identidades fijas ni de pertenencias estables, sino que se constituye en la experimentación, en la travesía y en la mezcla. Un cuerpo en tránsito, que tensiona y traza nuevos contornos entre lo masculino y lo femenino, entre lo humano y lo no humano, entre lo natural y lo artificial, y que, al hacerlo, disloca también los modos de percepción y de sensibilidad que sostienen dichas distinciones.

Este dislocamiento se inscribe en un contexto amplio de transformaciones culturales y políticas, atravesado por la torsión estética impuesta por la represión de las dictaduras militares en América Latina, como por la efervescencia de los movimientos contraculturales, la revolución sexual y la intensificación de los flujos transnacionales de imágenes, ideas y prácticas artísticas. En este escenario, el superochismo emerge como una tecnología “menor”, en el sentido de su precariedad material y de su marginalidad con respecto a la industria cinematográfica, pero también como un arma de invención estética y política.

A lo largo del presente texto, nos proponemos analizar de qué modo estas prácticas experimentales se incorporan en las obras de artistas como Jomard Muniz de Britto, Lygia Clark, Lygia Pape, entre otros que produjeron un campo de visibilidad en el cual se articula el cuerpo como espacio revolucionario. Al mismo tiempo, ponemos estas experiencias en tensión con formulaciones contemporáneas sobre biopolítica y tecnologías del cuerpo, en especial con las contribuciones de Paul B. Preciado, cuyo trabajo ha sido central para la comprensión del régimen farmacopornográfico.

Sin desconocer la potencia analítica de Preciado, nos interesa aquí problematizar los límites de una perspectiva que tiende a localizar la subversión del cuerpo principalmente en la apropiación de biotecnologías. Al retornar a las prácticas contraculturales de las décadas de 1960 y 1970, buscamos evidenciar que estos procesos de desestabilización de lo humano ya estaban en curso en otros registros estéticos, sensoriales y colectivos, en los cuales la tecnología no aparece necesariamente como instrumento de transformación, sino como parte de una red más amplia de

relaciones entre fronteras estéticas, cuerpos, imágenes y modos de existencia.

### **El super-8 como tecnología menor: materialidad, circulación e invención estética**



Câmera de Super-8 da década de 60 (imagen do acervo privado das autoras)

Si el cine puede ser comprendido como una tecnología social productora de subjetividades (Lauretis, 1987), resulta fundamental considerar que sus formas materiales de producción, circulación y exhibición participan activamente en la formulación de dichas subjetividades. En este sentido, la emergencia del Super-8 en Brasil y en otros contextos latinoamericanos, a partir de finales de la década de 1960, no puede ser entendida como una simple ampliación del acceso a los medios de producción audiovisual. Se trata, antes bien, de una torsión significativa en las relaciones entre técnica, estética y política, y sobre todo, de una inflexión feminista, cuir/queer, engendrada en el espíritu del desbunde de las décadas de 1960 y 1970.

El formato del Super-8, ampliamente difundido en ese período, fue apropiado de manera radicalmente heterogénea. Como observa Rubens Machado Jr., al analizar el experimentalismo en 8mm en Brasil, dicha producción llegó a representar dos tercios de las realizaciones cinematográficas de la época, atravesando tanto prácticas domésticas —como registros familiares— cuanto las radicalidades de las experimentaciones artísticas de fuerte contenido crítico. Esta coexistencia entre el uso cotidiano y el uso experimental de la tecnología nos indica que el Super-8 operaba simultáneamente como herramienta de registro —casero, aunque no exclusivamente— y como arma de invención.

La precariedad técnica del formato —su granulación, la inestabilidad de la imagen, las limitaciones de montaje y edición— podría haber representado un obstáculo para el cine-arte; sin embargo, las numerosas experimentaciones llevadas a cabo a lo largo de dos décadas revelan que dicha precariedad se convirtió en un elemento estético constitutivo de su lenguaje. Al romper con los estándares de acabado y continuidad del cine industrial, el superochismo instauró una estética sucia y opaca, de la imperfección, la interrupción y la discontinuidad. Esta estética desafió —y aún desafía— las convenciones narrativas y reconfigura los modos de percepción del espectador tensionando aquello que Lauretis nombró en términos de “contrato cinematográfico”.

En este contexto, la provocación de Geneton Moraes Neto —“consigue una cámara, reúne a la gente y sal a la calle. El rollo es filmar”—, expuesta por Torquato Neto en su columna *Geléia Geral* en los inicios del superochismo (Pereira, 2016), configura un llamado a la producción y como el fermento de un cambio más profundo en la relación con la producción y la lectura de imágenes. En este nuevo orden, filmar deja de ser un acto especializado y se convierte en una transa, movimiento e invención, una práctica colectiva, situada, atravesada por encuentros, improvisaciones y contingencias. La cámara, en este sentido, además de un instrumento técnico, opera estéticamente como mediadora de relaciones sociales y afectivas.



Esta dimensión colectiva y procesual aproxima el Super-8 a otras experiencias internacionales de cine experimental. Jonas Mekas (1972), al reflexionar sobre el cine underground norteamericano, ya señalaba un desplazamiento del formato fílmico en 16mm hacia el 8mm, vislumbrando un cine doméstico, íntimo, que circularía fuera de los circuitos institucionales, invadiendo los espacios privados y cotidianos. Sin embargo, al ser apropiado en contextos latinoamericanos, este desplazamiento adquiere aires de radicalidad y contornos específicos, marcados por condiciones materiales, políticas y culturales distintas entre las que cuentan experiencia de censura, represión a los cuerpos en las calles, a los movimientos políticos y, en definitiva, a los derechos civiles que asolaban de diferentes maneras a varios países latinoamericanos.

En Brasil, la dictadura cívico-militar se extendió por dos décadas, de 1964 a 1984. La difusión del Super-8 tuvo lugar en el apogeo de la represión política, pero también de una intensa efervescencia cultural. La contracultura, los movimientos artísticos experimentales y las redes informales de circulación de obras crearon un ambiente propicio para la emergencia de prácticas que escapaban tanto del control estatal como de las lógicas de mercado. En este escenario, el Super-8 se consolidó como una tecnología "menor", en términos de escala o costo, pero también en el sentido

de una práctica que opera en los márgenes, que se alimenta de la precariedad y que hace de esa condición una fuerza estética y creativa.

Esta marginalidad no es sinónimo de aislamiento, las producciones en Super-8 se encuentran profundamente insertas en un campo de expansión, en una red intermedial que articula cine, artes visuales, música, teatro y literatura. La aproximación entre cineastas, artistas plásticos, músicos y performers —tal como se observa, en las décadas de los sesenta y setentas, en las relaciones entre Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Caetano Veloso, Ivan Cardoso, entre otros— pone de manifiesto un campo de experimentación en el cual las fronteras entre lenguajes se vuelven porosas.

La característica porosidad en la circulación de referencias incidió directamente en la forma de estas obras. El cine que aquí denominamos marginal comienza a incorporar, como una práctica más consciente y orientada hacia la creación artística, procedimientos propios de la performance, la instalación y la poesía visual; y en paralelo, las artes visuales se apropian de la temporalidad y del movimiento de la imagen cinematográfica. Se trata de un proceso de transfiguración de lenguajes que exige un abordaje transdisciplinar, capaz de aprehender las dinámicas históricas que atraviesan dichos campos.

Al mismo tiempo, para comprender los significados de estas prácticas, resulta fundamental considerar que dicha producción se desarrolla en un contexto marcado por intensos flujos transnacionales. La circulación de películas, textos e ideas entre diferentes países —aunque de manera desigual y muchas veces aleatoria y casual— contribuyó a la formación de un repertorio compartido, en el cual referencias del cine underground norteamericano, de las vanguardias europeas y de las tradiciones locales se entrecruzan. La noción de glocal, tal como fue formulada por Milton Santos (1996) y retomada por Massimo Canevacci (2005) con su noción de cosmopolitismo glocal, ofrece aquí una clave importante para pensar esta dinámica más allá de una simple asimilación de influencias externas, pues implica una

reconfiguración situada, en la cual lo global es constantemente reapropiado y/o subvertido a partir de condiciones locales.

En este sentido, las prácticas superochistas en Brasil y en América Latina dialogan también con las perspectivas decoloniales de la época y con sus nuevas formulaciones que ponen en cuestión la centralidad epistemológica de Occidente, a veces denominada eurocentrismo —aunque sin limitarse a Europa—. Al incorporar elementos de las culturas afrodiaspóricas, indígenas, periféricas y populares, estas producciones tensionan las normas de género y sexualidad, así como las jerarquías raciales y culturales que estructuran el campo del arte y del conocimiento.

La materialidad del Super-8, su circulación marginal, su inserción en redes intermediales y su articulación con contextos globales y decoloniales configuran, de este modo, un campo de experimentación en el cual se vuelven visibles otras formas de relación entre cuerpo, imagen y mundo. Es en este terreno donde comienzan a delinearse las condiciones de posibilidad para la emergencia de lo que aquí denominamos cuerpo odara (1977). Este cuerpo odara trasciende la música tropicalista de Caetano Veloso hacia un campo de circulación cultural que ha encontrado en la rebeldía frente a las normas un espacio privilegiado de (re)invención y requiere ser leída por fuera de las categorías estables articuladas en torno al sujeto moderno.

#### **ENTRE SUPERFICIE E INSCRIPCIÓN: CUERPO, SILENCIO Y VULNERABILIDAD EN LAS PRÁCTICAS DE LYGIA PAPE Y LETÍCIA PARENTE**

Si el Super-8 abrió un campo expandido de experimentación estética y política, es importante reconocer que no todas sus manifestaciones operaron por la vía del exceso, la exuberancia o la visibilidad escandalosa. En muchas prácticas desarrolladas por artistas mujeres en el Brasil de las décadas de 1960 y 1970, la desestabilización de las normas de género y de los regímenes de visibilidad se da en la radicalidad de los matices: mediante la inscripción de la violencia en el cuerpo, la repetición de gestos

cotidianos y la construcción de una sensibilidad que desestabiliza los límites entre lo privado y lo público (Souza, 1988).

En ese sentido, los trabajos de Lygia Pape y Letícia Parente ofrecen un punto de inflexión fundamental para pensar la emergencia de nuevas corporalidades en el interior de las prácticas experimentales. Ambas actuando en diálogo con el campo expandido de las artes visuales, sus producciones se articulan de manera decisiva con el universo intermedial que caracteriza el período, borrando las fronteras entre imagen, performance y experiencia sensorial.

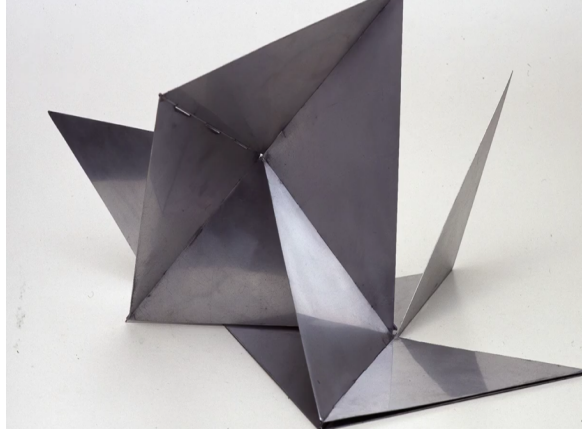
En el caso de Lygia Pape, obras como *Divisor* (1968) evidencian una concepción de cuerpo que se constituye siempre en relación con lo colectivo y con el espacio. Al hacer emerger múltiples cabezas que atraviesan una superficie común, el trabajo disuelve la idea de un cuerpo individual, autónomo y cerrado en sí mismo, proponiendo una corporalidad distribuida, fragmentada y relacional. Esta operación desplaza la centralidad del sujeto moderno al tiempo que reinscribe el cuerpo en una dimensión material y colectiva donde las fronteras entre interior y exterior, entre sujeto y ambiente, se vuelven inestables.

Esta inestabilidad se radicaliza cuando observamos las aproximaciones entre los trabajos de Pape y otras experiencias de la época que exploran la relación entre cuerpo y materia, como en los *Bichos* de Lygia Clark, o incluso en las reverberaciones de esta sensibilidad en el campo musical, como en la estética propuesta por Caetano Veloso en su disco *Bicho* (1977). En todos estos casos, el cuerpo aparece menos como una entidad fija y más como un campo de fuerzas, atravesado por intensidades, afectos y materialidades diversas. De acuerdo con el Diccionario,<sup>4</sup> *odara* es una palabra de origen yorubá, ampliamente utilizada en la cultura afrobrasileña, especialmente en el Candomblé, y significa hermoso, bueno, alegre, correcto o luminoso. Caetano Veloso relata en una entrevista que fue

---

<sup>4</sup> <https://www.dicio.com.br/odara/> (consulta realizada el 10 de Abril de 2026)

el poeta Waly Salomão<sup>5</sup> quien le dio a conocer el valor semántico de la palabra, aunque compuso la canción tras una visita a Lagos, en Nigeria, en 1977, cuando quedó maravillado con la música africana, profundamente ligada a una energía de paz, alegría y danza.



*Bichos* - Lygia Clark, década de los 60, imagen MASP/SP

---

<sup>5</sup> Entrevista de Caetano Veloso para el *Jornal do Brasil*, 1977. La letra de la canción es una de las más breves del disco y, aun así, es una de las más interpretadas: *Odara* (Caetano Veloso) Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara Minha cara minha cuca ficar odara/ Deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara/ Pra ficar tudo jóia rara/ Qualquer coisa que se sonhara/ Canto e danço que dará. © 1977 Ed. Gapa / Warner Chappell — Álbum *Bicho* — Caetano Veloso.

Déjame danzar para que mi cuerpo quede odara / Mi cara, mi mente queden odara / Déjame cantar para que el mundo quede odara / Para que todo quede joya rara / Cualquier cosa que se sonhara / Canto y danzo que dará.



Tapa del disco *Bicho* de Caetano Veloso (1977)

En diálogo con estas experiencias de expansión del cuerpo en dirección a lo colectivo y al ambiente, el trabajo de Letícia Parente introduce otra dimensión igualmente crucial: la del cuerpo como superficie de inscripción de violencia y normatividad.

En su video *Preparación I* (19756), frecuentemente señalado como una de las obras pioneras del videoarte brasileño, Parente realiza una operación aparentemente simple: frente al espejo, ejecuta gestos cotidianos de cuidado y embellecimiento. Sin embargo, a medida que la acción se desarrolla, lo que se revela subyacente en el proceso de producción de belleza, es un ritual de adecuación, en el cual el cuerpo es progresivamente moldeado para volverse funcional a las exigencias de un mundo que demanda silencio, contención y conformidad.

La sustitución del maquillaje por gestos que evocan contención y autocontrol transforma el acto de “arreglarse” en un proceso de disciplinarización. El espejo, tradicionalmente asociado a la construcción de la identidad femenina, se convierte en un dispositivo de vigilancia, en el cual el sujeto se observa y se ajusta a

---

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k&t=40s> (*Preparação 1*) consultada el 25 de Mayo de 2025. <https://www.calameo.com/read/00563702807c738e690ff?page=1> (material de Letícia Parente).

las normas que lo atraviesan. Al final, el cuerpo que emerge de ese proceso no es sino un cuerpo domesticado, preparado para soportar —y sobre todo para silenciar— las violencias del cotidiano urbano en plena dictadura.

Esta operación anticipa, de manera impresionante, formas contemporáneas de producción de imagen de sí, como aquellas que proliferan en las redes sociales y plataformas digitales. La lógica del “*arréglate conmigo*”<sup>7</sup> —hoy ampliamente difundida en videos cortos— ya se encuentra aquí, pero invertida: en lugar de una celebración de la autoexpresión, tenemos una exposición crítica de los mecanismos de conformación del cuerpo. Lo que Parente realiza en esta película es un gesto formal innovador, de desmontaje de las tecnologías de sí que operan en la constitución del sujeto femenino.

Al poner en escena un cuerpo que se construye a partir de la repetición de gestos disciplinadores, la artista evidencia la dimensión biopolítica de estas prácticas, anticipando cuestiones que más tarde serían ampliamente debatidas en el campo de los estudios de género y sexualidad. Sin embargo, a diferencia de enfoques que enfatizan la posibilidad de subversión mediante la reapropiación de esas tecnologías, el trabajo de Parente insiste en la ambigüedad de ese proceso: el cuerpo es simultáneamente lugar de inscripción de la norma y de posibilidad de resistencia.

Esta ambigüedad es central para comprender la contribución de las artistas a la emergencia de una sensibilidad que desplaza al humano de su lugar privilegiado. Al evidenciar la vulnerabilidad del cuerpo, su exposición a las fuerzas sociales, políticas y culturales que lo atraviesan, estas prácticas ponen en cuestión la idea de un sujeto autónomo y soberano. El cuerpo aparece, más bien, como un campo de disputa, en el cual se entrelazan deseo, control, violencia e (auto)invención.

---

<sup>7</sup> En portugués “*Arrume-se Comigo*”; en inglés “*Get Ready With Me*” (GRWM), hacen referencia a un popular formato de video donde creadores muestran su rutina de maquillaje, peinado y elección de outfit mientras cuentan anécdotas, comparten tips o conversan. N. de T.

Es precisamente a partir de esa tensión —entre vulnerabilidad y experimentación, entre contención y exceso— que se vuelve posible avanzar hacia otras formas de desestabilización de las normas de género y sexualidad. Si en las obras de Pape y Parente el cuerpo es tensionado en su dimensión relacional y disciplinar, en las prácticas vinculadas al Super-8 contracultural, como aquellas desarrolladas por Jomard Muniz de Britto en colaboración con el grupo Vivencial Diversiones, esa tensión se desplaza hacia el campo de la carnavalización, la exuberancia, la performatividad y la desorganización radical de los códigos de género y sociales a través de los recursos del *desbunde*.

#### **DESBUNDE, MONTAJE Y CUERPO ODARA: JOMARD MUNIZ DE BRITTO Y EL VIVENCIAL**

Como mencionamos anteriormente, en las experiencias estéticas de Lygia Pape y Letícia Parente el cuerpo aparece como superficie de inscripción —vulnerable, tensionado, atravesado por dispositivos de control y por gestos de contención—, en el cine superochista de Jomard Muniz de Britto, en diálogo con el grupo Vivencial Diversiones, esa misma superficie acontece en otra estética: la del exceso, la fabulación y el rechazo deliberado de la normatividad.

Nuestra evaluación es que esta estética sobrepone una simple oposición entre contención y libertad. La investigación nos permite pensar que lo que está en juego es un cambio de régimen sensible, con mediaciones de diferencias culturales de género. Para la artista Letícia Parente, el cuerpo aprende a callar para sobrevivir y el silencio se convierte en imagen que denuncia. En Jomard y en el Vivencial, el cuerpo se lanza a la escena como quien rechaza la pedagogía del silencio. Es un cuerpo que se ofrece, que se expone, que se mezcla, que se deja atravesar por signos, sonidos, gestos e intensidades que ya no caben en los encuadres disciplinados de la representación o de la estricta visibilidad.

Insertado en el contexto de las prácticas contraculturales y del llamado desbunde, ese gesto a la vez político y existencial de rechazo a la mojigatería, a las jerarquías y a las normatividades

rígidas, revela que el cine de Jomard Muniz de Britto se construye como un campo de experimentación radical. Su colaboración con el grupo Vivencial Diversiones, formado mayoritariamente por travestis, homosexuales, lesbianas, bisexuales, personas periféricas, negras, pobres y prostitutas, evidencia esta perspectiva. Altamente producidos, maquillados y cubiertos de purpurina, sus integrantes transgredieron barreras económicas y sociales, impactando la efervescente escena intelectual y artística de los años 1970.



En Vivencial I (1974), esta reconfiguración se vuelve particularmente evidente. La narrativa, fragmentada, discontinua, deliberadamente anti-lineal, rechaza cualquier forma de estabilidad interpretativa. No hay personajes en el sentido clásico, ni progresión dramática organizada. Lo que se presenta es una sucesión de escenas, gestos, cuerpos y situaciones que se articulan por yuxtaposición, por choque, por montaje.



Frame del film *Vivencial I* (min. 3:33) — de Jomard Muniz de Britto  
con el grupo teatral Vivencial de Olinda

El montaje, en este contexto, repele la noción de continuidad y opera, más bien, como un dispositivo de fricción. Planos cortos, detalles de partes del cuerpo —bocas, pechos, ombligos, nalgas— son puestos en contacto con planos abiertos que encuadran espacios cargados de significación histórica y simbólica: iglesias, monumentos, calles comerciales, ruinas coloniales. Este juego entre proximidad y distancia, entre lo íntimo y lo público, produce un desplazamiento en el modo en que el cuerpo es percibido.

Lo que se ve no es solo un cuerpo representado, sino un cuerpo en proceso, que se reformula en el propio montaje, en la relación entre imágenes, sonidos y espacios. Un cuerpo que danza entre ruinas, que se insinúa de manera sensual en las escalinatas de iglesias, que atraviesa la ciudad como presencia extraña y dislocada, pero también profundamente enraizada en ese territorio, al punto de mimetizar la organicidad de lo urbano en algunas imágenes de los cuerpos expuestos en partes al espectador.

La escena en que performers vestidos como curas, obispos y madres de santo escenifican gestos rituales frente a una iglesia, intercalada con imágenes de cuerpos semidesnudos bailando al son de Secos & Molhados, es ejemplar de este procedimiento. Jomard de Britto lanzaba la escena al campo fronterizo entre lo sagrado y lo profano, en contacto íntimo, como campos que se contaminan

mutuamente. El montaje no resuelve esa tensión; al contrario, la intensifica.

Este acto de yuxtaposición produce lo que podríamos llamar, retomando la tradición eisensteiniana, una imagen-concepto: no una síntesis pacificadora, sino una condensación de fuerzas que convoca al espectador a reorganizar sus propios códigos de lectura. Lo que está en juego más allá de la crítica a la moral cristiana o a las instituciones de poder, es la propia desorganización de los regímenes de sentido que sostienen esas instituciones.

En este punto, el *desbunde* se revela menos como una estética de la libertad y más como una práctica de descondicionamiento de la mirada. Hay una forma expresa dedicada a quebrar la mojigatería no solo en las costumbres, sino en los modos de ver, de sentir, de organizar el mundo. La *transa* —como se decía en la época— no es solo filmar, sino también dejarse afectar por la imagen, entrar en el flujo, perder el control y la estabilidad. Los cuerpos que emergen de esta práctica son, en ese sentido, profundamente inestables. No se dejan capturar por identidades fijas, ni por categorías normativas de género y sexualidad. Son cuerpos que performan masculinidades y feminidades de manera ambigua, que transitan entre códigos, que incorporan elementos del teatro, la música, la cultura popular y la vida cotidiana; son cuerpos que desorganizan la idea de una centralidad humana estable. Al mezclarse con los espacios, con los objetos, con los signos culturales que los atraviesan, estos cuerpos pasan a operar en una lógica relacional donde las fronteras entre sujeto y mundo se vuelven borrosas. Algo que nos interesa mucho como investigadoras, precisamente por permitirnos pensar estas experiencias sensoriales/estéticas como experimentaciones de algo más acá y más allá de lo humano, en el sentido de su pseudouniversalidad y/o centralidad, como durante muchas décadas y algunos siglos nos hizo creer el Antropoceno.

Por tanto, lo que se configura en el cine de Jomard y del Vivencial difiere de una política de la representación, puesto que es más una política de la sensibilidad. El cuerpo *odara* —ese cuerpo que danza, que se expone, que se niega a ser domesticado— emerge como un operador de esa transformación. Es en parte un grito

hippie del cuerpo libre, pero es, al mismo tiempo, un cuerpo que desorganiza las condiciones de posibilidad de la libertad tal como fue formulada por los discursos modernos.

Al desplazar el cuerpo de su lugar de estabilidad e insertarlo en un campo de relaciones múltiples —con la ciudad, con la música, con la religión, con la historia—, estas prácticas apuntan hacia una forma de existencia que ya no puede pensarse a partir de la oposición entre naturaleza y cultura, entre humano y no humano, masculino y femenino. El cuerpo deja de ser el centro organizador de la experiencia para convertirse en un punto de pasaje, un nudo en una red de relaciones que son visibles precisamente en las relaciones nada obvias entre un cuerpo/objeto y un cuerpo/deseante, que opera justo ante nuestras caras espectadoras, en secuencias difíciles de descifrar, dado que mezclan teatro, danza y puesta en escena.

Es a partir de ese borronamiento, de ese rechazo a la frontera fija (identitaria), que se vuelve posible comprender el *desbunde* como un fenómeno cultural localizado que nos señala un cambio más profundo en la historia de las sensibilidades. Una inflexión que, al provocar los límites de lo humano, anticipa cuestiones que hoy reaparecen bajo el signo del posthumanismo, pero que en aquel momento se hacían como práctica, como experiencia, como *transa* colectiva entre cuerpos, imágenes y mundos.

#### ENTRE SUBVERSIÓN Y CAPTURA: FARMACOPORNOGRAFÍA, BIOPOLÍTICA Y LOS LÍMITES DE LA TECNOLOGÍA

Las prácticas contraculturales de las décadas de 1960 y 1970 produjeron una desestabilización significativa de las normatividades de género, sexualidad y del propio estatuto del cuerpo. En el escenario contemporáneo esa problemática se desplaza hacia otro régimen: aquel donde el cuerpo se vuelve directamente modulable por tecnologías biomédicas, farmacológicas y mediáticas.

La noción de régimen farmacopornográfico, propuesta por Paul B. Preciado (2018) adquiere centralidad en este contexto. Al articular la producción industrial de hormonas, psicotrópicos y otras sustancias con la proliferación de imágenes y discursos sobre sexualidad, Preciado evidencia cómo el capitalismo contemporáneo regula los cuerpos, participando activamente en su fabricación. Además de disciplinado, el cuerpo se convierte en una plataforma de intervención continua, modulable en sus funciones, sus afectos y sus formas de deseo.

Esta formulación permite comprender que la biopolítica, tal como fue analizada por Foucault (1984), lejos de ser una noción obsoleta, se intensifica y reconfigura. Según Preciado, ya no se trata solo de gestionar poblaciones o regular comportamientos mediante instituciones disciplinarias, sino de operar directamente sobre la materialidad del cuerpo, en un régimen en el cual subjetividad, consumo y tecnología se entrelazan de manera indisoluble, algo que el autor, parafraseando el libro de Foucault, denomina historia de la tecnosexualidad (Preciado, 2018: 75).

En este sentido, existe una resonancia importante entre las experimentaciones contraculturales analizadas anteriormente y las propuestas contemporáneas de subversión del cuerpo. El rechazo de las identidades fijas, la apertura a la experimentación, la desestabilización de las normas (hetero y cis); todo ello parece encontrar una nueva posibilidad de realización mediada por el uso estratégico de las biotecnologías. Sin embargo, es precisamente en este punto donde se hace necesario introducir una inflexión crítica.

La propuesta de reapropiación de estas tecnologías, como en el caso de la autoadministración de testosterona descrita por Preciado, puede leerse como un acto de resistencia; pero al mismo tiempo plantea cuestiones importantes sobre los límites de esa estrategia. ¿Hasta qué punto la subversión operada desde el interior del régimen farmacopornográfico no corre el riesgo de reforzar sus propias lógicas?

Al desplazar el foco de la normatividad social hacia la intervención directa en el cuerpo, se corre el riesgo de recentralizar el cuerpo como objeto privilegiado de transformación subjetiva,

reiterando su posición como lugar privilegiado de inversión técnica y política. La promesa de autonomía puede, en ese sentido, convertirse en una nueva forma de dependencia —ya no en relación con las instituciones disciplinarias clásicas, sino en relación con los circuitos de producción y distribución de sustancias, dispositivos y saberes especializados.

Esta cuestión se vuelve aún más compleja cuando consideramos las desigualdades estructurales que atraviesan el acceso a estas tecnologías. ¿Quién puede efectivamente beneficiarse de estas posibilidades de transformación (medicamentos, cirugías, procedimientos estéticos, etc.)? ¿En qué condiciones? ¿Y a qué costo? En contextos marcados por profundas desigualdades sociales, raciales y económicas, la idea de una subversión universalmente accesible a través de las biotecnologías revela sus límites.<sup>8</sup>

Al mismo tiempo, la centralidad atribuida a las tecnologías farmacológicas y biomédicas puede oscurecer otras formas de experimentación del cuerpo que no pasan necesariamente por ese tipo de mediación. Las prácticas contraculturales analizadas a lo largo de este artículo indican que la desestabilización del cuerpo y de las normas de género y sexualidad ya se producía en otros registros —estéticos, sensoriales, colectivos—, en los cuales la transformación no dependía de la intervención directa sobre la materialidad biológica.

Esto no significa, evidentemente, rechazar la importancia de las contribuciones de Preciado o incluso de las biotecnologías. Al contrario, el análisis del régimen farmacopornográfico ofrece herramientas fundamentales para comprender la articulación contemporánea entre cuerpo, tecnología y consumo. Sin embargo, al enfatizar la potencia subversiva del uso de esas tecnologías, su propuesta tiende a operar en un horizonte que, en cierta medida, naturaliza la centralidad de esas tecnologías en la constitución del

---

<sup>8</sup> Parte de estas reflexiones sobre el libro *Testo Yonqui* de Preciado fueron desarrolladas en el marco del debate que tuvo lugar en la PUC de São Paulo, presentado por Karla Bessa, quien agradece las consideraciones de Amara Moira, Cristina Greiner y todas las personas que participaron en la ocasión.

sujeto. Hay algo de fascinación por las potencialidades de manipulación del cuerpo y una localización de esos usos en la clasificación y valoración de esos cuerpos, aunque el uso no esté pautado por la injunción de la norma. En otras palabras, culturalmente hay signos que indican niveles de subversión, y parte de esa nivelación está dada por las transformaciones estéticas materializadas en las inversiones hechas en y por el cuerpo. Es en este punto donde la reflexión aquí propuesta pretende desplazarse.

Al retornar a las prácticas estéticas de la contracultura, pensamos en reavivar el vislumbre de otras formas de resistencia e invención que no pasan necesariamente por la intensificación (casi compulsión) orientada al seductor atractivo de las biotecnologías y sus promesas de belleza, armonía o placer. El cuerpo odara, tal como emerge en las experiencias del Super-8, en las performances del Vivencial y en las prácticas de artistas como Pape, Clark y Parente, apunta hacia una transformación que se da en el plano de la sensibilidad, de la relación con el otro, de la reorganización de los afectos y de las percepciones de sí frente a la vida/dolor/placer del otro. Algo que resulta fundamental para entender el cuerpo solo en el mundo urbano, como ocurre con el personaje de Superoutro (1989) de Edgar Navarro, esto es, otra forma de cuerpo (ahora un cuerpo racializado, subalternizado por la vida en las calles, pero consciente de las ilusiones fetichistas del mundo contemporáneo, simbolizadas en el subtítulo de una de las secuencias del film, donde se lee —tras una escena del personaje masturbándose frente a una tienda de televisores que exhibía una ruleta rusa en un casino—: “Dios es grande, pero está flojo”).

No se trata de un abandono del cuerpo en pós de emancipar una conciencia abstracta; los filmes/audiovisuales y las experimentaciones abrazan ese carácter imperfecto, incluso de sinrazón (no siempre locura) del sujeto sujetado por los más variados mecanismos (violentos y autoritarios) de exclusión social, al mismo tiempo que se posiciona más allá del lugar de víctima social. Goza en la calle frente a una ruleta rusa, afronta las fronteras (Oliveira, 2016) de lo público/privado (como en los films de Jomard Muniz de Britto). Usa el escarnio de su propia condición paria para afirmarse sujeto de sí mismo/a. Encontramos en ese material (solo

una parte de él expuesta aquí en este artículo) un arte / pensamiento que resiste a la idea de control o de dominio sobre el cuerpo, apuesta por barajar de nuevo las formas, se abre a procesos de desorganización, de mezcla e indeterminación. En un principio, el cuerpo odara fue leído —en el momento de los enfrentamientos políticos contra la dictadura— como una despolitización cultural y el desbunde como huida de la realidad. Esto fue analizado por Bessa (2015) como una limitación de la propia noción de política que desconsidera la importancia de los enfrentamientos estéticos, y también por Santos (2020) cuando analiza el superochismo de Recife a partir de la figura de Jomard Muniz de Britto (Bessa, 2015; Santos, E. de O., 2020).

En ese sentido, quizás sea necesario replantear la cuestión en otros términos. No se trata solo de preguntar cómo podemos usar las biotecnologías para transformar el cuerpo, sino de investigar cómo otras formas de relación con el otro, con el ambiente, con las imágenes ya vienen produciendo desplazamientos significativos en las formas de existencia, potenciando así otras relaciones especulativas, ya sea con especies compañeras o en la revuelta en las calles contra la escasez de vida (el corte de un árbol en el film de Vera de Figueiredo de los años 70), que provoca grietas profundas en el ideal moderno del antropocentrismo.

La crítica a la farmacopornografía que aquí estamos intentando formular, por tanto, difiere de la elaborada por Preciado, que parece suponer una resignación a los dominios de las biotecnologías. Como Preciado, tampoco criticamos las diversas tecnologías en sí, sino la centralidad de las biotecnologías en el cuerpo —principalmente en las tecnologías de género— como horizonte privilegiado de transformación. Al enfatizar la dimensión ética de las relaciones entre autonomía y dependencia, entre invención y captura, nuestra crítica busca ampliar el campo de posibilidades, abriendo espacio para nuevos contornos, formas de resistencia que no se dejan reducir a los circuitos eficientes de producción y consumo que estructuran el capitalismo contemporáneo. Toda práctica subversiva está sujeta a las capturas

por el sistema (cistema<sup>9</sup>) capitalista, de ahí la importancia de mantener encendida la postura crítica, pues desgenerar los binarismos de género y sexualidad va a requerir siempre de nosotras una gran inversión en fabulaciones de otros modos de cuerpos posibles e insumisos a las injunciones de la era farmacopornográfica.

## CONCLUSIÓN

El posthumanismo, tal como ha sido formulado en los debates contemporáneos, tiende a anclarse en las transformaciones tecnológicas recientes, proyectando en el futuro —o en el presente inmediato— la emergencia de nuevas formas de cuerpos y subjetividades. Sin embargo, al revisar las prácticas estéticas y políticas insumisas de la contracultura brasileña, muy inspirada en el diálogo transnacional, se vuelve posible desplazar esa narrativa.

El posthumanismo contemporáneo está (por necesidad) muy interligado a los desafíos que plantean las inteligencias artificiales (principalmente generativas) o las biotecnologías hormonales, maquínicas o bioquímicas. En el artículo, proponemos pensar que el posthumanismo pueda ser concebido a partir del momento en que se evidencian prácticas artístico-culturales que perciben al cuerpo como una entidad no estable; algo muy presente en el modo de pensar/vivir indígena que fue reapropiado por la contracultura.<sup>10</sup> Entendemos el posthumanismo y la crisis del Antropoceno precisamente en ese acto de cuestionar el cuerpo como fundamento seguro de la identidad, la moral y la política. Notamos resistencias e insurrecciones (Rolnik, 2018) cuando en la búsqueda artística y la sensibilidad cultural, el cuerpo pasa a ser atravesado

---

<sup>9</sup> Cistema es un neologismo utilizado para referirse a la división binaria entre cisgeneridad y transgeneridad, y para emprender una crítica a la cisnormatividad. En Brasil, se usa con frecuencia de forma coloquial y también en algunas referencias académicas, como en el libro *Transfeminismo* (2021) de Letícia Nascimento.

<sup>10</sup> Este tema es fundamental para entender los movimientos de vanguardia estética de los años 60 y 70, o en las nuevas militancias ecofeministas (Bessa & Silva, 2025), por ello, retomaremos el debate en otro texto.

por flujos, por experimentaciones, por relaciones que escapan a las clasificaciones fijas. Cuando se convierte en superficie de inscripción, campo de disputa, espacio de invención.

Ese movimiento ya estaba presente en las prácticas superochistas, en las performances del Vivencial, en las obras de artistas como Lygia Pape y Letícia Parente. Ya estaba en los cuerpos que se negaron a caber en las categorías disponibles, que desorganizan los códigos vigentes, que hacían de la imagen un espacio de transa —en el sentido más radical del término. Retomamos estas experiencias como un gesto de presentificación (reabrir el presente en posibles nuevas visiones densas de un pasado cultural reciente), más que como un ejercicio de reconstrucción histórica.

En un momento en que las tecnologías prometen reinventar lo humano, quizás sea necesario recordar que esa reinversión ya estaba en curso —no como proyecto funcional y tecnológico, sino como práctica sensible, colectiva y profundamente situada de reimaginar el cuerpo y sus posibilidades de existencia.

## Referencias

Bessa, K. (2015): "Indiferença ao prazer, prazer da indiferença: uma moral da estória das moças e moços nus", en Naxara, M.; Brephol, M. y Marson, I. (comps.): *Indiferenças: percepções políticas e percursos de um sentimento*, Curitiba, Intermeios, 123-145.

Burch, N. (1992): *Práxis do cinema*, São Paulo, Perspectiva.

Canevacci, M. (2005): *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*, Rio de Janeiro, DP&A.

De Lauretis, T. (1987): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.

Figuerôa, A. (1994): *O Cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*, Recife, Fundarpe.

Foucault, M. (1984): *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*, Rio de Janeiro, Graal.

Machado Jr., R. (2011): "O inchaço do presente: experimentalismo Super-8 nos anos 1970", en *Filme Cultura*, n. 54, 28-32.

Mekas, J. (1972): *Movie Journal: The Rise of New American Cinema, 1959–1971*, New York, Macmillan.

Nascimento, L., & Ribeiro, D. (2021). *Transfeminismo*, São Paulo, Selo Editorial Sueli Carneiro, Jandaíra.

Pereira, M. (2016): "A febre de celuloide do Super 8 em Pernambuco", en *Jornal do Comércio*, Recife.

Preciado, P. (2018): *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, São Paulo, n-1 edições.

Rolnik, S. (2018): *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*, São Paulo, n-1 edições.

Santos, E. de O. (2020): "O sexo contra os dogmas: na simpatia da bitola de Jomard Muniz de Britto", Dissertação (Mestrado em Multimeios), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Santos, M. (1996): *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, São Paulo, Hucitec.

Shohat, E. y Stam, R. (2006): *Crítica da imagem eurocêntrica*, São Paulo, Cosac Naify.

Souza Martins, J. (1988): "A vida privada nas áreas de expansão da sociedade brasileira", en Schwarcz, L. M. (comp.): *Contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo, Companhia das Letras, 659-726.

Xavier, I. (comp.) (1983): *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme.

### **Filmografía / Obras audiovisuales**

Cardoso, I. (1977): *H.O.*, Brasil, curta-metragem.

Figueiredo, V. de (s/f): *O que é arte?*, Brasil, Super-8.

Hirsch, N. (1983): *Ama-Zona*, Argentina, Super-8, 16 min.

Muniz de Britto, J. (1974): *Vivencial I*, Brasil, Super-8, 13 min.

Navarro, E. (1989): *Superoutro*, Brasil, curta-metragem.

Pape, L. (1968): *Divisor*, Brasil, performance/instalação.

Parente, L. (1975): *Preparação I*, Brasil, vídeo, 3 min.

Sampaio, A. (1984): *Amor Maldito*, Brasil, longa-metragem.

### **Obras plásticas / Interativas**

Clark, L. (s/f): *Bichos*, Brasil, escultura interativa.

### **Albúmenes musicales**

Secos & Molhados (1973): *Secos & Molhados*, Continental.

Veloso, C. (1977): *Bicho*, Rio de Janeiro, Philips Records.