



Barracão

1936-1939. Chekas. Celdas del convento de Santa Úrsula. Valencia. Checa del DEDIDE, de Valencia, dependiente del ministro Galarza. Celdas de castigo sin prisioneros. Fotografía reproducida en la "Causa General sobre *La dominación Roja de España*". 1941. Sección región de Valencia. Piezas nº 11. Anexo VII. Fotografía número 9. Ministerio de Cultura. FC-1068. España. Exp. 5. Archivo regional de Valencia. Sección Historia Contemporánea. Archivo Histórico Nacional. Madrid. Fotografía SIM.

1967-1970. Barracão. *Ninhos* en Sussex University Experience. Salas de FUNARTE. Catálogo SUE. Universidad de Sussex. Inglaterra. *Ninhos* utilizados por estudiantes y espectadores. En "Information", MOMA, Nueva York. 1970. Fotografía reproducida en el catálogo Lygia Clark e Hélio Oiticica. Sala Especial del 9º Salón Nacional de Artes Plásticas. Paço Imperial. Noviembre-diciembre, 1986. Rio de Janeiro. MAC-USP. Noviembre-diciembre de 1987. Sao Paulo. Brasil. Fotografía John Goldblatt.

En medios del caos y el terror eran famosas las instalaciones policiales o checas, que en Valencia estaban bajo control del DEDIDE primero, y después del SIM. El Departamento Especial de Información del Estado había situado en el expropiado convento de Santa Úrsula uno de sus centros de detención más famosos. La Compañía de Milicias de Vigilancia de Madrid se había trasladado a Valencia siguiendo al Ministro Ángel Galarza y ante la necesidad de un centro de detenciones e investigación propio tomó las de Baylia y Santa Úrsula. El recinto religioso era especialmente adecuado para su cometido puesto que su situación en el teatro de operaciones valencianos y la calidad intrínseca de sus instalaciones lo convertía en el lugar más idóneo. A menudo los policías se referían a éste como *El paraíso*. Por supuesto, las celdas monacales eran fáciles de adaptar a su nuevo cometido puesto que como centro de detenciones sería necesario dotarse de un edificio arquitectónicamente preparado. El recinto de Santa Úrsula había sido seleccionado previamente por los inspectores, Peter y Berta Sonín para la instalación de la checa. La distribución para la instalación del cuerpo chequista en el atrio de la iglesia, con las condiciones teatrales que daba para detenciones e interrogatorios, y la adaptación de las celdas monacales como celdas de castigo y celdas de aislamientos e hizo también siguiendo los consejos expertos de estos técnicos polacos. Las celdas se dividían a su vez en distintos grados. Algunas, de mayor tamaño, servían para detenciones de grupo o incluso para el descanso de los milicianos. Las celdas dormitorio habían de ser transformadas en celdas de castigo, celdas de aislamiento y celdas experimentales. En estas últimas se llevaban a cabo los interrogatorios más sofisticados con las técnicas más avanzadas que había facilitado la policía soviética. Las celdas de aislamiento y las celdas de castigo tenían un funcionamiento comunitario. Peter Sonín había utilizado las mismas para distintos experimentos psicológicos y las confesiones se obtenían directamente infligiendo los distintos castigos a terceros. En confesión de Laurencic, éste había sido instruido por los técnicos polacos en técnicas de castigo experimental aunque, según su testimonio, se había abstenido de usarlas y en su enrevesado lenguaje técnico había usado su aprendizaje en el sentido contrario, intentando infligir el menor dolor en las checas que el mismo ayudó a construir en Barcelona.

Mientras *Apocalipopótese* sugería a Oiticica la expansión hacia espacios públicos, un texto escrito también en 1968, "Trama da Terra que Treme: o sentido de vanguardia do grupo baiano", enfatiza el otro lado de *Éden*, que a lo largo de los textos pasaría a ser llamado *Barracão*: un grupo de inventores seleccionados viviendo comunalmente el descondicionamiento *Creocio*. Sería urgente y necesario para el grupo [y aquí Oiticica se refiere a Caetano (Veloso) y (Gilberto) Gil, Torquato y Capinam, Tom Zé, Rogério Duprat y Os Mutantes] la creación de un teatro experimental o simplemente de un recinto donde pudieran llevar a cabo experimentos con el público, como se hace en todo el mundo [...] La solución que sigue siendo más efectiva es este tipo de nucleamiento organizado, que si bien estaría expuesto permanentemente al sabotaje permitiría que ellos pudieran asumir un carácter propio y tener más fuerza que los actos de heroísmo aislados. Por lo tanto, el proyecto ambiental asume, a partir de *Éden*, dos momentos inseparables, como una respiración que combina exhalación e inhalación. Exteriormente, *Apocalipopótese* lanzó propuestas de alcance público y, aunque menos intensas, propuestas de acción colectiva en "lugares permanentes" como jardines. Interiormente, *Barracão* fue la concreción de las células comunitarias (o comunidades experimentales). La idea de células comunitarias o de comunidades experimentales se me ocurrió junto con la idea de comunidades de amplio alcance, como la construcción de espacios colectivos o lugares permanentes: en las primeras [células comunitarias o comunidades experimentales], el grupo privado de células para *Creocio* evolucionaría en un plan que tengo en mente hace mucho tiempo: el *Barracão*

Las checas toman su nombre de la abreviatura de la policía contrarrevolucionaria soviética, abreviada como cheka. En la guerra civil española pasó a definir un tipo de centro de detenciones no legales característico por el extrañamiento siniestro de sus instalaciones. Básicamente se hicieron famosas por las experiencias psicotécnicas usadas en interrogatorios y castigos, unas veces utilizando figuraciones propias del arte moderno, como las de Barcelona, y en otras por métodos tradicionales, como en el caso de Santa Úrsula en Valencia, cuya decoración tradicional fue causa también de distintos espantos.

Tras la experiencia de *Apocalipopótese*, haciendo funcionar a la vez las voces "apocalipsis" y "apoteosis" en un sentido festivo comunitario abierto, se trataba de llevar estas experiencias al espacio interior y cerrado, buscando un compromiso experimental con fuerzas surgidas de la convivencia y el roce humanos. La idea de una especie de celda que provocara viajes psicotrópicos y alucinantes sin más

condicionamiento previo que el espacio estaba muy relacionada con experiencias posteriores como *Cosmococa* y otras. Pero ahora, las cualidades requeridas para las celdas –también como las experiencias sensoriales de los *Penetrables*- tenían como referencia el propio espacio y sus relaciones con el cuerpo, subvirtiendo las experiencias de aislamiento, opresión y cerramiento como experiencias liberadoras.

Los métodos psicotécnicos se ensayaron de forma rudimentaria en algunas CHECAS de Valencia poco tiempo después de que el gobierno republicano se estableciera en esta ciudad, convertida en capital de la República. Se le atribuyó al ruso-polaco Schaja Kindemann, ser el primero que aplicó en la CHECA valenciana de Santa Úrsula, situada detrás de las Torres de Cuarte, en un CONVENTO, este sistema de torturas inspirado en los métodos científicos psicotécnicos desarrollados por la terrible GPU. El citado CONVENTO fue creado en 1605 por san Juan de la Ribera para albergar el beaterío de agustinas descalzas que asumieron la regla de san Agustín y las constituciones de santa Teresa. Dicha orden ocupó este CONVENTO hasta los primeros días de la guerra civil, en que fue abandonado a causa del incendio de su templo por las hordas y la persecución contra los religiosos. Fue entonces cuando el edificio, que albergaba el CONVENTO y la iglesia rectangular, de una sola nave, fue ocupado por los milicianos y miembros del Departamento Especial de Información del Estado (DEDIDE) para convertirlo en una CHECA.

Las viviendas de la FAVELA son lo que pensaba como 'algo que no nace de los modelos conocidos de las casas estructuradas': BARRACÃO no sería 'imitar la estructura espacial del BARRACÃO del morro', eso sería estúpido ya que no tendríamos un tipo de experiencia igual a la del habitante del morro sino solo similar: lo que me atrajo no fue la indivisión del BARRACÃO en la formalidad de la CASA sino la conexión orgánica entre las diversas partes funcionales del espacio interno-externo del mismo [...] por lo tanto, mi idea de BARRACÃO contiene este requerimiento inicial sobre el espacio-ambiente: crear un espacio-ambiente-ocio que se armonice con una actividad que no se fragmente en estructuras condicionadas y que en última instancia se acerque a una relación cuerpo-ambiente cada vez mayor.

Una de las salidas habituales consistía en los falsos “paseos” que se realizaban por la ribera del Turia y alrededor de las torres de Quart, próximas a las instalaciones de Santa Úrsula. Como experimento de grupo era habitual esta práctica entre la totalidad de las policías europeas dándosele aquí un carácter anacrónico que sumaban las especiales características arquitectónicas del convento.

Después de eso [Barracão], la idea de ambiente sería la creación de arquitecturas reales y jardines, lugares inventados que podrían tener un nuevo sentido [...] Los grandes experimentos colectivos grupales deberían poder contar con lugares permanentes donde no estén unidos a la idea de "experimento-espectáculo".

Se trataba de socavar la fortaleza psicológica de la que los prisioneros hacían gala. La represión contra elementos del POUM y las escuadrillas libertarias debería realizarse con un procedimiento especial. Los técnicos soviéticos concibieron así las celdas de tortura psicotécnica. Más que una efectividad real se buscaba un espacio que simbólicamente fuera irresistible, el prisionero se derrumbaría tras pasar por estos castigos y encontraría la coartada para “hablar”: no haberse resistido a la técnica moderna. Esta experiencia es un trabajo que dependía sobretodo de las secciones de propaganda.

Deberían en primera instancia concentrarse en una experiencia que propone crecimiento interior: proponer “proponer”, que podría llevar a caminos fascinantes; o, lo cual también es importante, a construir nuevas posibilidades de "lugares para la travesía" (en el transcurso de mi trabajo desde 1960 se me vienen ocurriendo ideas al respecto, principalmente en los núcleos y penetrables y proyectos para ambientes contruidos -que sufrieron grandes cambios en esos años; yo propongo más una "experiencia vivencial abierta" que cualquier cosa que pudiese ser un objeto aferrado a antiguas ideas formales)

Otros presos eran encerrados en unas celdas de castigo, utilizadas en los buenos tiempos del convento para castigar durante unas horas a las monjas que infringían dimanantes de la casa. La estancia en estas celdas duraba meses. Eran tumbas de piedra que medían 1'20 de profundidad y 2 metros de alto. Sin nadie con quien hablar. A los 15 días de vivir en aquellas tumbas los presos parecían cadáveres vivientes. Los demás compañeros creían ver en ellos duendes que iban a hacer sus necesidades.

El *Barracão* sería ese teatro experimental, la vivencia de *creocio* en una comunidad, y exigiría la elaboración de tensiones y conflictos en las relaciones casi familiares del grupo elegido para el experimento: "el conflicto entonces sería y debería ser transformado en una permanente dinámica: el núcleo de *creocio* absorbiendo y transformando los bombardeos del comportamiento destructivo: esto sólo puede ser apropiadamente experimentado cuando sea puesto enteramente en práctica"

El término medio de la residencia en aquel antro eran 24 horas. Los presos, medio desnudos, tenían tiempo de meditar las reflexiones del comisario. Algunos se desmayaban al entrar en la cueva, tal era la impresión primera. Pero nadie se cuidaba de recogerlos. Continuaban allí, extendidos, en medio de los cadáveres en descomposición. Otros, más animosos, pasados los primeros momentos, procuraban aligerar las incomodidades de la prueba. Defenderse de los ejércitos de ratas. Limpiaban nichos y metidos en ellos aguardaban pacientemente la vuelta a la vida. Cuando las piernas se entumecían, por la humedad y la falta de movimiento, no había manera de pasear y reanimarse.

La idea del *Barracão* surgió también de la flexibilidad arquitectónica de las casas de la favela de Mangueira, que no tenían divisiones rígidas entre los cuartos. Oiticica no se imaginaba sólo un espacio físico con divisiones flexibles -a pesar de que las descripciones de sus lofts de Nueva York revelan que creaba esta característica con cortinas transparentes removibles. Su propuesta de flexibilización del *Barracão* flexible se extendía al comportamiento: las actividades productivas (de ocio o de trabajo) no estarían rígidamente separadas como los cuartos de una casa, sino integradas, pujando por una "arquitectura de vida" sin paredes, no condicionada.

Había en los sótanos del exconvento de Santa Úrsula una cueva destinada antaño a cementerio de monjas. En las paredes se escalonaban los negros agujeros de los nichos. Bien aprovechado debía ser capaz para unos 40 cadáveres. Cuando el partido Comunista e incauto del edificio, después de julio, los campesinos realizaron la higiénica labor de sacar los cadáveres durante la noche y llevarlos a enterrar. Estos cadáveres, en franca descomposición, despedían una peste inaguantable. El trabajo de los campesinos no podía ser más ingrato y quedó a medio terminar. Quedaron huesos por todos los rincones y cuerpos medio podridos abandonados aquí y allá. En esta cueva eran encerrados los pobres detenidos, sin pantalones y sin calzoncillos. No había luz. El aire húmedo y fétido, era aire de muerte. De carne podrida, la descomposición de la carne provocaba fuegos fatuos en medio de la oscuridad.

Los "nidos" de la *Whitechapel Experience*, embrión de proyectos mayores, fueron descritos en *As Possibilidades do Crelazer*, como algo "más allá del ambiente": "es la no-ambientación, la posibilidad de que todo sea creado desde las células vacías, donde uno buscaría 'anidar', el sueño de construir totalidades que se yerguen como burbujas de posibilidades [...] donde la idea de *creocio* promete construir un mundo donde, yo, tú, nosotros, cada uno es la célula madre. ¿Célula de qué? Célula que se multiplica en lo desconocido, en lo no formulado, pues ¿cómo puedo formular el comportamiento individual? Si la célula está ahí, el 'estar en el mundo, que es ser, vivir' vida-mundo-creación son viejas distinciones que son una célula".

Las celdas armario consistían en tres estructuras de madera de aproximadamente 50 centímetros de ancho por 40 de profundidad; el techo era de madera corrediza, regulable en altura para obligar al preso a permanecer encogido y con la cabeza inclinada; en el fondo había un saliente inclinado de 13 centímetros y a una altura de 65, para que el preso se pudiera apoyar pero no sentarse. Las celdas

confesionario consistían en una serie de pequeños departamentos sin techo ni puertas y con una cortina a la entrada; con un potente reflector se enfocaba al prisionero para interrogarle. En la celda de castigo las paredes y el mobiliario estaban inclinados; el preso era sometido a un juego de luces con la finalidad de trastornarlo psíquicamente.

La célula, mencionada en la descripción de Barracão, y, más genéricamente, en la propuesta de Creocio, otorga un carácter de organismo vivo a la estructura que en *Newyorkaises* - el gran trabajo escrito en los nidos de los lofts Babilonia y Hendrixt - Oiticica llamaría "bloque". La unión de células o bloques, cada uno un mundo, construiría otro mundo. Así, en 1974, cuando la construcción de *Newyorkaises* ya estaba considerablemente adelantada, Oiticica se refiere a la continua modificación al hablar del bloque Cosmococa.

Un triple efecto aplicado a los sentidos de la vista y el oído y al sentido del equilibrio. El HUEVO era una celda ovalada o circular de un metro y veinte centímetros de diámetro. Se construyeron celdas con tejados de vuelta que producían eco o resonancias; se instalaba un metrónomo que funcionaba constantemente ocasionando TRANSTORNOS mentales. En otras celdas se aplicaba la LUZ como tortura principal; al prisionero se le sentaba y ataba adaptándole un mecanismo metálico alrededor de los OJOS que le impedía parpadear; a continuación se encendía una LUZ durante el tiempo de permanencia de la víctima provocándole alteraciones visuales entre otras relacionadas con la tortura.

En mis iniciativas de apropiación/ absorción/ togethernización de fragmentos que se estructuran en bloques y propuestas busco la no limitación en un grupo homogéneo o de casta: me dirijo a lo que encuentro en mi cabeza: a lo que es abierto y que no se satisface con un "hecho": el GOCE de descubrir un MUNDO construyendo un MUNDO [...] pero MI SUEÑO es que, con cada fragmento, COSMOCOCA se modifica y termina formando como una GALAXIA de INVENCION de manifestaciones individuales poderosas: LUZ que se intensifica: más luz.

Autor de excelentes críticas de arte, coleccionista, académico, el periodista valenciano José Ombuena Antiñolo nunca se refirió en sus artículos, en sus memorias o en sus comentarios, a su trágico paso por una checa donde fue interrogado y sometido a toda clase de torturas psicotécnicas. Muy joven comenzó a dedicarse a la crítica de arte y a codearse con los artistas plásticos valencianos, entre ellos, con Francisco Lozano, Genaro Lahuerta, Pedro de Valencia y José Renau. EN la guerra fue destinado a los servicios jurídicos del ejército popular dada su condición de abogado. A causa de su ideología conservadora fue detenido por agentes del SIM y enviado a la checa de Santa Úrsula, donde fue interrogado y sometido a diversas torturas y vejámenes físicos en una de las celdas psicotécnicas de castigo. Durante su vida nunca quiso referirse a esa terrible experiencia carcelaria conocida solamente por un grupo de amigos y familiares.

A fines de los años 60, cuando escribe "The Senses Pointing...", Oiticica piensa en células y tiene en mente una comunidad de personas viviendo juntas. Con *Newyorkaises*, texto repleto de fragmentos de obras de otros inventores, Oiticica establece un *barracão* virtual, donde están juntos Nietzsche, Cage, Debord, Artaud, Mallarmé, Burroughs y muchos otros en una flexibilidad no solo arquitectónica o de comportamiento, sino también temporal. Oiticica llega a juntar las palabras Babylon y Barracão (en inglés, *Barn*) en el término "Barnbylon". Conocemos los grandes bloques de *Newyorkaises*, pero si intentamos reconstruir este trabajo, como para dejarlo listo para su publicación, nos perdemos, ya que él es también un laberinto, que crea un tiempo virtual y mágico en el que conviven varias células-madre.

Las celdas estaban pensadas en relación al tamaño de un cuerpo humano. La impresión debía ser, primero la de un espacio muy pequeño, que se ajustara completamente al cuerpo. Una vez dentro, el cuerpo debía ser considerado como la verdadera prisión, para desesperación del propio prisionero. Los suelos inclinados, los asientos inclinados, las camas inclinadas y las paredes curvas debieran dar esa sensación cambiante del espacio. Lo importante era la relación del prisionero con el espacio: primero

grande y después pequeño. El cambio de relación grande y pequeño es lo que provoca el pánico a ser encerrado. La habitación de la celda debe de pensarse siempre no como un contenedor de prisioneros sino, más bien, como un objeto de castigo del prisionero. En los internamientos largos el preso adquiere cierta familiaridad con su celda, diríamos que lo considera su cosa más íntima, incluso se siente a salvo allí dentro. Esa relación debería cambiar con el ajuste proporcionado del tamaño de la prisión.

Terminamos, entonces, retornando a un texto de 1961 que intuía los desdoblamientos del programa ambiental: "de esta manera, para mí, cuando realizo maquetas o proyectos de maquetas, laberintos por excelencia, quiero que la estructura arquitectónica recree e incorpore el espacio real en un espacio virtual, estético, y en un tiempo que también es estético". La arquitectura que crea tiempo y espacio virtuales está hecha de células o de bloques, en una estructura de "mundo construyendo mundo", y del imprevisible resultado (que no se fija en una obra-objeto porque está siempre en transformación) de estas uniones: multiplicación celular. Al conceptualizar un arte que rebasa al objeto, Oiticica permanece fiel al cuerpo.

En los primeros tiempos las chekas del S.I.M. eran celdas rudimentarias, sucias, húmedas, frías, con escasa ventilación. El régimen de torturas era no menos rutinario. Consistía en duchas frías o muy calientes, en flagelaciones con látigo de caucho, en simulacros de fusilamiento o en introducir astillas de madera entre uña y carne a los detenidos. Los consejeros soviéticos innovaron científicamente estos procedimientos. Las celdas de nueva construcción eran muy reducidas y estaban pavimentadas con ladrillos desnudos puestos de canto. Los detenidos permanecían de pie en estas celdas, que estaban permanentemente iluminadas con potente luz roja... al fondo el ruido constante del metrónomo. Los interrogatorios tenían lugar en salas artísticamente decoradas, y las preguntas eran pausadas o atropelladas, hechas con autoridad o con sarcástica ironía. Tan estudiados contrastes producían un desplomo moral y físico en la víctima.

Al dejar de hacer objetos y comenzar a enfatizar la importancia del cuerpo Oiticica comenzó a valerse del tiempo y la arquitectura en su trabajo y en este transplante el observador se convirtió en el eje de la obra. Inicialmente hizo grandes esculturas *Penetráveis* (o Penetrables), que eran grandes objetos pintados que podían ser observados desde diferentes puntos de vista, tanto del exterior como el interior. Más tarde observar fue perdiendo importancia ante las sensaciones, en particular la de introducirse en una especie de laberinto. A esta serie siguieron objetos portátiles que podían llevarse puestos, como los *Parangolés*, que eran ambientes miniaturas inspirados en las capas usadas por las escuelas de samba, en particular Mangueira, a la cual perteneció Oiticica. Estos objetos, como otros usados por el artista eran en realidad reflexiones sobre el mito y el cliché de lo tropical, del erotismo chatarra del folclor brasileño, así como de lo que podría ser su auténtico poder trasgresor, irreverente y anti institucional. Oiticica atentó contra el concepto del autor al postular que su existencia tan sólo garantizaba que la obra quedara estancada y el público pasivo.

Otros juguetes muy empleados eran los "armarios". Había de dos clases. En los primeros se podía estar de pie. En los segundos debía estarse forzosamente en cuclillas. Algunos presos estuvieron semanas enteras encerrados en este último modelo de armarios. Al salir estaban inmóviles, como muertos. Sólo después de varios días recobrarán el uso de sus piernas, que continuaban durante semanas y semanas completamente hinchadas de arriba abajo. Los detenidos eran encerrados en el armario alto o bajo según el humor del comisario. Había un capitán cínico y cruel, que tenía la costumbre de invitar a entrar en el armario con frases de cortesía en medio de las carcajadas de los demás agentes. Una pobre mujer francesa de unos 40 años de edad, algo obesa, fue metida en uno de los armarios y como no se podía cerrar la puerta, se le prensaron las carnes, manteniéndola en esta forma con varias vueltas de cuerda.

Son otros 2 modelos de estructuras penetrables que rodean el laberinto. Las áreas permiten estar encerrados, muy encerrados y a la vez, por medio de una ventana o un orificio que toca tu cuerpo (violentamente la cara entra en contacto con este orificio) puedes ver cómo está planeada la distribución de la estructura del general construida. Hay pequeñas cabinas (las cabinas son verdaderas paradas en la estructura de tipo pasillo) con propuestas de actuación sencillas: debe de elegir el pasillo que penetra,

pasillos opresivos que permiten ver grandes espacio (o pequeño espacio-jardín). Consiste en una serie de pasadizos largos y oscuros en los que la gente puede penetrar íntimamente y sentir a otros que pasan en el pasillo contiguo (las divisiones están hechas de vinilo o lona). Se escalan 2 niveles diferentes y se elige una de las dos redes para estirla. Estas redes aprisionan tu cuerpo a la salida de cada uno de los pasillos.

Este primitivo núcleo del DEDIDE instaló en Valencia las famosas “Checas” de Balylia y Santa Úrsula, consistiendo las torturas empleadas en las mismas no sólo en brutales apaleamientos, sino en el uso de torniquetes para descoyuntar los miembros, quemaduras de las extremidades, introducción de estaquillas entre las uñas, retorcimiento de los órganos genitales, suspensión de la víctima (que colgaba del techo con la cabeza hacia abajo), introducción de los detenidos en celdas cuyo piso, rebajado, se hallaba inundado por dos palmos de agua, etc. Otro de los castigos consistía en introducir a los detenidos, privados de alimentación, en unos cajones de un metro cuadrado de base y escasa altura, donde se le obligaba a permanecer escogidos durante varios días, hasta que se desmayaban.

En la búsqueda de “estructuras no opresivas”, la negación era tan importante como la afirmación. El último de sus BARRACÃO, por ejemplo, se llamaba *NADA*. Aquí la gente viajaría bajando por corredores oscuros para llegar a un gran espacio cruzado por una luz cegadora, que proyectaría sus sombras contra las paredes negras, luego a otro espacio, iluminado desde arriba, que proyectaría sus sombras sobre el suelo gris metálico. Finalmente llegarían a una sala donde habría varios micrófonos suspendidos. La gente debería hablar, improvisar, ante los micrófonos acerca de la palabra *NADA*. “Un ejercicio en una estructura no-espectáculo, no ritual, no significativa.” La definición que define la nada. ¿Libertad o represión? Ya que esta obra fue propuesta para São Paulo en 1971, en el punto más álgido de la dictadura militar brasileña, su *mise en scène* interpeladora y su propuesta de la nada (vacío) podría haber sido interpretado con un doble sentido salvajemente irónico.

Las checas eran centros de detención, retención y aislamiento (en menor medida directamente el asesinato), presididos por la violencia y la codicia. En ellos se practicaba la represión física, intelectual y moral, estando el preso completamente indefenso ante la arbitrariedad de su captura, trato vejatorio y cruel, la rapiña de los objetos que portara encima y el encierro indefinido e incomunicado. Nos referimos a las torturas bajo techo, a cubierto, al margen de miradas curiosas, casuales, incómodas, testificales o acusadoras; sin ser exhaustiva su enumeración. Las checas contaban con diferentes celdas ideadas para la tortura física tanto como psicológica; a lo que se unía la falta de higiene, el frío y la escasez de alimentos. Estéticamente, las checas constituían una continuidad con los espacios imaginarios de la tortura inquisitorial. Sus escenografías religiosas no eran exactamente una imitación pero en todos los aspectos recreaban el espíritu negro de una época sin pretender nunca simularlo.

Esta instalación, que suponía una nueva vuelta de tuerca en la arriesgada apuesta creativa de Oiticica, propugnaba un cambio radical en la relación entre arte y sociedad (entre autor y público) a partir de un complejo y desconcertante discurso estético-político que cuestionaba los tópicos de la cultura y el imaginario brasileño. En un primer nivel de percepción, Tropicália no era más que un ingenioso decorado con ambiente tropical (palmeras, loros, gente bailando samba,..), pero si el espectador se aventuraba a recorrer y explorar la instalación se encontraba ante un demoledor y visionario ejercicio de deconstrucción que hacía visible las contradicciones y ambivalencias de la cultura y la identidad brasileña.

Al abrir la puerta la luz nos invitaba a escrutar el interior. Parecía uno de esos teatros alucinantes que se mostraban en los museos de la inquisición. Apenas unas formas geométricas eran invadidas por el juego de nuestras luces dejaban transparentar el dolor de la que había sido, hasta hace bien poco, una estancia de terror. La forma simple y algo truculenta del interior nos invitaba a imaginar escenografías góticas, por lo que su diseño debiera ser trabajo de un artista de teatro o, acaso, de un decorador. Cuando supimos que las más avanzadas técnicas de las escuelas europeas de arte geométrico y diseño industrial estaban al servicio de este monstruoso engendro, entendimos lo cerca que están civilización y barbarie.

"Lo interesante, según Celso Favaretto, es que esa deconstrucción no se realizaba a través de la sustitución de la imagen tradicional de la cultura del país sudamericano por otra más acorde a sus gustos estéticos y planteamientos ideológicos, sino a través de una demolición de los clichés brasileños que provocaba una especie de vacío en el que no se distinguía lo artístico de lo político". De esta forma, al mismo tiempo que se operaba una desterritorialización estética se conseguía poner en marcha un proceso de redimensión simbólica, cultural y socio-política.

No existe, por lo tanto, relación ni espacio compartido entre ambos niveles: a pesar de estar estrechamente conectados, incluso siendo en cierto modo idénticos, son como lados opuestos de una cinta de Moebius. El encuentro entre la política leninista y el arte modernista (ejemplificados en estas Chekas, recordemos que fue Lenin quién fundó la policía que conocemos como Cheka, "construidas" como arte moderno o en la fantasía de Lenin de reunirse con los dadaístas en un café de Zurich) es algo que estructuralmente no puede ocurrir. Más radicalmente, la política revolucionaria y el arte revolucionario se mueven en temporalidades diferentes: a pesar de estar vinculados, son *dos caras* del mismo fenómeno que, precisamente por ser dos caras, no pueden reunirse nunca. Es más que un accidente histórico el hecho de que, en términos de arte, los leninistas admiraran el gran arte clásico mientras que muchos modernistas fueron políticamente conservadores, incluso profascistas. Ya no se trata de la lección del vínculo entre la Revolución Francesa y el idealismo alemán: a pesar de ser dos caras del mismo momento histórico, no pueden reunirse directamente, es decir que el idealismo alemán sólo podía aparecer en las condiciones "retrógradas" alemanas en las que no ocurrió ninguna revolución. Tal vez la definición más sucinta de utopía revolucionaria es: un orden social en el que esta dualidad, esta brecha de paralaje, ya no sigue siendo operativa; un espacio en el cual, efectivamente, Lenin *podría* reunirse y debatir con los dadaístas.

En Brasil, la investigadora encontró más material con respecto de Oiticica, principalmente manuscritos no publicados en los catálogos que hasta entonces conocía. "Percibí que, así como Nietzsche y Artaud, varios otros pensadores eran recurrentemente citados por Oiticica. Sus manuscritos, por otra parte, tienen un formato de hipertexto, mucho antes del advenimiento de internet." Él escribía con letras mayúsculas los nombres propios de artistas y pensadores que le eran relevantes. "En los textos de la década de 1970 eso se vuelve un patrón. Está todo allá, el mismo Oiticica va indicando las puertas y los caminos a ser seguidos en el laberinto. Usted lee el manuscrito y sabe que MALIÉVITCH no es solamente el nombre del artista sino una sugerencia de recorrido." Es importante observar, según Paula, que, cuando el artista cita un libro o un texto de uno de esos "inventores", él suministra la referencia completa, con edición y numeración de páginas. Así, el investigador puede entonces leer la misma obra, en la misma edición que Oiticica leyó, y descubrir otros pasajes que, si no aparecen citados por extenso en un texto del artista, están en el tomo de otro párrafo del manuscrito, o en la elección de una determinada palabra, en la diagramación peculiar de una página o en un neologismo que Oiticica inventa. "Leer los manuscritos, con los garabatos, las letras cursivas y las letras en mayúscula, fue fundamental para la investigación del doctorado."

En Santa Úrsula vivieron a menudo comisionados del Gobierno e incluso representantes de las organizaciones obreras. Una vez, Irujo, el Ministro de Justicia en persona. Con la debida anticipación los oficiales de guardia comunicaban la noticia de la visita a los Comisionarios de la Plaza de Bailén. Estos se presentaban inmediatamente en Santa Úrsula y preparaban la "ronda". Nunca han visto los visitantes la cueva de cadáveres, ni los armarios, ni los presos maltratados. Algunos presos, venciendo el sentimiento de terror, tuvieron alguna vez la valentía de hablar con los visitantes, sin plantear, como es natural, el problema de fondo. De todas maneras, las pocas mejoras de régimen interior, fueron debidas a esta intervención de los detenidos. Cuando los visitantes eran extranjeros, sólo se les enseñaba lo que a los Comisarios les parecía bien. No se les permitía hablar con los presos y pasaban entre ellos como el que se pasea por un parque zoológico. Seguramente se llevaban la impresión de que las cosas no estaban tan mal como se decía en el extranjero. En el mes de junio hubo cambios sensibles en la Brigada de Contraespionaje. Cazorla, el inspirador de estas brigadas Especiales, había dimitido de su cargo. Este advenedizo del partido Comunista había sido el gran encubridor de los atropellos realizados en la

sombra por la GPU ruso-española y es, sin duda alguna, el verdadero y máximo responsable de todos los crímenes y del régimen inquisitorial practicado en las “checas” del país.

Cuando el nuevo gobierno asumió la Secretaría de Cultura entendió que no debería pagar para albergar el acervo de Helio Oiticica. Retiró los 20 mil reales y el sobrino de HO, Cesar Oiticica Filho, retiró del edificio lo que restaba de las obras. El también alegaba que tenía el pago retrasado por haber producido dos exposiciones que estaban siendo exhibidas en el Centro, con dos ‘penetrables’ del artista. La producción de las exposiciones, hecha por la propia familia (con el valor aproximado de 50 mil reales) nada tenía que ver con el dinero recibido de la Secretaria. El pago se hacía aparte, dentro de la Ley del ISS (Impuesto sobre Servicios). Al ingreso de la nueva administración, como siempre ocurre, se hicieron auditorias en las cuenta. El pago se retrasó. El sobrino cerró las puertas de la exposición al público a causa de esto. Admiro el empeño de Cesar Oiticica, hermano de Helio, y de su hijo Cesinha, en preservar la memoria de HO. Creo incluso que la familia debe ser un perro guardián de esta memoria. Pero hay límites: obra de arte no es foto de familia y no debe ser tratada como tal. Un parangolé no es una joya que se pone en un cofre. En el caso de HO –y de cualquier otro artista, sobre todo de su valor— la memoria es de la familia, pero también de toda una sociedad. Es evidente que los edificios públicos también se incendian pero hay menos probabilidad y mayor vigilancia. Lo que es público puede tener seguimiento público. Lo que está en una casa del barrio Jardín Botánico no es velado por nadie, excepto por quienes viven allá.

Objeto paradójal, donde los haya, tal “checa” y cámara de coerción psicológica, que pareciera sólo destinada a ocupar un lugar destacado en el archivo y catálogo de los espacios espantables donde se practica la devastación, de modo evidente y paradójal ha podido ser pensada y construida con las ruinas y fragmentos de otro tipo de proyectos dispersos y aventados por la historia; éstos, producto de una intencionalidad “otra”: la que, lejos de proponerse la destrucción síquica, y, en realidad actuando en la dirección opuesta a esto, alienta al fin la esperanza de construir un dominio donde las energías se concentren, generando su despliegue poderoso, y ayudando al cabo al sujeto en un programa de reproyección de su *daimon* interior, por una vía insospechada y acaso nefanda. Como de modo inmejorable lo expresa un emblema barroco, que representa una prisión tenebrosa donde yacen por el suelo los instrumentos para atenazar y reducir el cuerpo: *Illustrat, dum vexat*: lo que humilla y destruye, trae una suerte de luz; lo que férreamente esclaviza, al cabo, libera.

Un ejercicio de concreción de lo no concluido o la propuesta de estructuras determinadas en el ejercicio de lo indeterminado. Era como si la “libertad” sólo pudiera perseguirse a través del juego de los contrarios, y es un verdadero enigma saber si éstos están separados por una distancia polar o por la “línea más fina”. Había propuesto la libertad y la elasticidad del cuerpo mediante unos dispositivos que parecían atarlo y coaccionarlo, tanto los *Parangolés* como los *Penetrables* de Hélio son propuestas abiertas, una incitación a la libertad coloreada, y a su vez contenedores cerrados. Libertad y celada. Paraíso e infierno. ¿Dicotomía o línea fina? En los escritos de Helio, hay muchas frases que expresaban su ideal de una especie de fusión total con el mundo, “una encarnación total de los que antes se veía como entorno”, “una comunión total cuerpo-entorno”, etc. En realidad, el aislamiento se alterna con la fusión en toda su obra. Helio Oiticica nos enseña que sólo existe la línea más fina entre las polaridades opresivas del pensamiento que heredamos.