

INTRODUCCIÓN

Tarsila do Amaral es una de las grandes artistas de Brasil. Muchos investigadores y críticos de arte han escrito sobre ella. A menudo se cita *Abaporú* como una referencia seminal de la antropofagia cultural. Sabemos por varios autores que esta obra suscitó en el escritor Oswald de Andrade la idea de crear un movimiento anclado en la antropofagia como deglución crítica de la vanguardia para incorporarlo en las producciones locales. Además de esta interpretación, sumamente extendida y arraigada, en el último tiempo surgió otra lectura. Según la mirada de su sobrina nieta Tarsilinha, dicha pintura podría ser un autorretrato de la propia artista (no solo porque en el hogar de Tarsila había un gran espejo en el cual podía reflejarse y dibujarse, sino porque su propio pie tenía el segundo dedo más largo que el primero, un rasgo que se ve en *Abaporú*). Más allá de estas perspectivas, su legado plástico es innegable, como artista mujer en un entorno peculiar: la emergencia de la vanguardia en América Latina. Mi proyecto consistió en explorar con mayor profundidad desde qué aspectos estéticos, sociales y antropológicos la obra de Tarsila puede considerarse como la punta visible de un *iceberg* (potente, heterogéneo y sumamente complejo) que contiene en su interior gran parte del imaginario cultural e histórico de Brasil, construyendo así una perspectiva contemporánea direccionada hacia la coyuntura modernista.

Este trabajo se inició en mis estudios de doctorado, cuya tesis defendí hace ya algunos años. El disparador de esa pesquisa fue un viaje de estudios por invitación a la Amazonía peruana durante febrero de 2001. Allí recorrí por primera vez la exuberancia de la selva amazónica, a la par de una extrema pauperización presente en las condiciones físicas de la población local. A partir

del impacto de esa experiencia junto a mis compañeros antropólogos, fui incorporando nuevas perspectivas para entender, debatir y analizar estas realidades, lo cual produjo un giro sustancial y decisivo en mi percepción como intelectual. Esos sucesos preliminares condujeron a preguntarme, entre otras cuestiones, si las artes visuales y la antropología, compartían preocupaciones. Creo que una de las principales es reflexionar sobre la vida misma y las representaciones culturales, pasadas, presentes o futuras, que se entretajan en ella. Para esta investigación me he situado en Brasil, cuyo espacio artístico involucra la trayectoria de Tarsila do Amaral. La elección partió de un interés espontáneo que con el tiempo se fue estructurando para constituirse en objeto de estudio, no solo por la valía cultural de su producción sino por la peculiar atracción que ejercen sus obras. La intensa fusión con el entorno en el *corpus* de trabajo de Tarsila se corresponde con lo que Aracy Amaral (2006) ha denominado “la sabiduría del compromiso con el lugar”, el énfasis en el ambiente rural. Como muchos de los desarrollos plásticos ubicados en países considerados no centrales, la producción decimonónica en Brasil se perfiló en un híbrido cultural que aunaría información erudita y realización popular. Si la función del artesano brasileño se reducía a la copia de los modelos académicos extranjeros, las tendencias de vanguardia procurarían una transformación profunda de esta instancia, aglutinando localismos y cosmopolitismos. Tarsila concedió un marco de referencia a la pintura brasileña de los 20 conciliando modernización y geografía local. Estos bordes culturales extienden una relación con la tradición local, las raíces culturales y la etnia, el paisaje natural y urbano, la condición periférica, o los mecanismos simbólicos de absorción y expulsión afines a la experiencia antropofágica.

A veces las ideas precisan sedimentar, y son ellas las que nos marcan el tiempo. En el camino tuve la posibilidad de radicarme un año académico en la Universidade Federal da Integração Latino Americana de Foz do Iguaçu, Brasil, como profesora visitante, hecho que me posibilitó no solo crear lazos de trabajo y amistad, sino acercarme aún más a una cultura que desde siempre me pareció vigorosa y magnética. Fue la situación adecuada

para visitar las páginas escritas años atrás y tomar la decisión de articularlas de otro modo. El núcleo de mis reflexiones es, y ha sido, la interdisciplina a la hora de pensar las imágenes. Para comprender estos procesos artísticos he bosquejado algunas dimensiones sociales y culturales imbricadas en la historia de Brasil. El ámbito en el cual se formó Tarsila y donde desarrolló su secuencia de trabajos relacionados con el tropo antropófago fue fundante para la emergencia de las vanguardias latinoamericanas, las cuáles desde distintos enfoques se han posicionado debatiendo con la tradición pictórica del siglo XIX, recuperando zonas emblemáticas de la cultura anterior al período de la colonización.

Mi texto se ha estructurado en cuatro fases. En primer lugar, a modo de contextualización, he sintetizado el período histórico de la colonia hasta la modernidad cultural. Las visiones sobre la alteridad nativa se observaban en las imágenes sobre el canibalismo y la antropofagia del grabador belga Théodore de Bry (como signos de una perspectiva condenatoria hacia el indígena brasileño) o en los óleos de Frans Post y Albert Eckhout (ambos acompañantes del príncipe de Nassau en su expedición del siglo XVII y autores de los registros gráficos y pictóricos del Brasil colonial), representaciones de la subjetividad local forjadas desde la mirada externa. Los episodios de la conquista han marcado lecturas sesgadas hacia el nativo, creando estereotipos de variadas características, los cuales han operado como mecanismos arbitrarios que prefiguraron sentidos de ambivalencia y prejuicios de carácter negativo. Para desmontar estas significaciones, he relevado algunas cartografías, los paisajes brasileños y las narrativas gráficas sobre los indígenas.

Luego organicé un breve recorrido acerca de Tarsila, su biografía y su itinerario artístico hasta los comienzos de la década del 30, recorte temporal en el que se enmarcan las obras que analicé en la última sección de este trabajo. Fue prioritario citar el precedente de la Semana de Arte Moderno de 1922, puntapié esencial para la iniciación de la vanguardia como táctica del cambio y para especificar su relación con la antropofagia oswaldiana. En este sentido, la antropofagia cultural ha operado desde fines

de los años 20 en Brasil a modo de estrategia subversiva respecto a las prácticas artísticas instaladas desde el canon occidental, convirtiéndose en un paradigma que redime la apropiación crítica postulando la búsqueda de la identidad nacional.

Posteriormente, he detallado los aportes de la antropología social de Roberto Da Matta y de ciertos conceptos claves como el canibalismo y la antropofagia, para la lectura de las producciones de Tarsila. El análisis de Da Matta sobre la fábula de las tres razas visibilizó el etnocentrismo subyacente en el pensamiento brasileño del siglo XIX, momento previo a la emergencia del modernismo paulista. El peso de la antropología social ha sido sustancial a la hora de pensar en algunos mecanismos históricos en el terreno brasileño, especialmente para comprender los dispositivos de poder que funcionaron como veladuras que justificaron las diferencias culturales tomando como eje de medición el controvertido concepto de “raza”. En relación al canibalismo y a la antropofagia, si bien ambos términos refieren al acto comestible de carne humana, comportan variantes diferenciadas. El canibalismo enfatizó en general la acción destructiva, el increpar el cuerpo de la víctima o del enemigo, mientras que la antropofagia acentuó los procesos de asimilación y absorción¹³.

Finalmente he procurado desplegar cómo la obra de Tarsila ha incorporado móviles plásticos que desafiaron la estética eurocentrada particularmente en cuatro trabajos: *A Negra*, *Abaporú*, *Antropofagia* y los *Dibujos antropofágicos*. *A Negra* de 1923 es una pintura que muestra una mujer negra de profunda síntesis formal. *Abaporú*, la tela que refiere a un personaje con miembros exagerados en un fondo de vegetación lacónica, alentó en Oswald un ideario en relación a la antropofagia literaria. Un año más tarde en 1929 Tarsila pintaría *Antropofagia*, donde una pareja desnuda aparecía sumergida en las verdes plantacio-

13 En este sentido los elementos que connotan canibalismo en las formulaciones visuales subrayan la ruptura, la violencia, la deformación grotesca, en cambio, la antropofagia procede desde la ironía, el sarcasmo y remarca la deglución crítica: “En París, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral perciben que el canibalismo de los artistas españoles y franceses no captaba la especificidad histórica y etnológica de la antropofagia americana. Era antes que nada una cuestión de sensibilidades diferentes” (Silva Echeto, Browne Sartori, 2007: 104).

nes que presentaban morfologías casi orgánicas, la exuberancia carnal y vegetal en plenitud en un espacio cálido. Los *Dibujos antropofágicos* de 1929 son deliciosas grafías que sintetizan de una manera absolutamente simple y precisa el paisaje natural del interior brasileño. A modo de cierre, he recurrido a la parala-je de Zlavoj Žižek -es decir, el desplazamiento de la perspectiva entre dos puntos sin confluencia devenida en una distancia crítica- para referirme a la visión que Tarsila adoptó respecto a la figura del antropófago, relevado tanto por la pintora como por los artistas europeos coloniales.

Entre otras decisiones tácticas he revisado aspectos culturales concernientes al canibalismo y la antropofagia, los cuáles han generado atracción, rechazo o curiosidad entre los investigadores. Cabe recordar la XXIV Bienal de São Paulo de 1998, exhibida en Secciones: 1º. *Núcleo Histórico: Antropofagia é Histórias de Canibalismos*; 2º. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*; 3º. *Representações Nacionais*; 4º. *Arte Contemporânea Brasileira*. Su curador general, Paulo Herkenhoff propuso la temática antropófaga extendiendo sus alcances y apelando al concepto de “contaminación” cultural. Detectó unas 1000 modalidades de práctica caníbal, y las redujo a 95, material que fue procesado como eje de aquel evento internacional. La sección *Antropofagia é Histórias de Canibalismos* incluía las pinturas de Tarsila. Herkenhoff postuló la antropofagia desde un enfoque similar al concepto de Jean-François Lyotard sobre “la espesura del mirar”, movilizandó la densidad implícita no sólo en el arte sino también en la actividad curatorial, entablándó debate sobre la práctica antropofágica como apertura en la formación cultural en Brasil. Por esta razón, subrayó en la palabra “espesura” una visión no eurocéntrica, incluyéndó una pluralidad de tendencias plásticas que iban desde el barroco, modernismo brasileiro, neoconcretismo, hasta los desarrollos visuales más contemporáneos. La obra de Tarsila, junto a la figura de Oswald de Andrade, contribuyó a una maniobra de emancipación cultural habilitandó al nativo en un cuestionamiento implícito del eje colonial Europa-América. La antropofagia desplegó una respuesta a los desafíos, constituyéndó una solución política del lenguaje de profunda validez para nuestra contemporaneidad (Herkenhoff, 1998: 23).

Conformó el mecanismo vital para un léxico propio en el espacio latinoamericano en tanto apropiación cultural o voracidad visual, evidente en la incorporación a esta Sección de artistas tan heterogéneos como Goya, Gericault, Van Gogh, Rodin, Frans Post, David Alfaro Siqueiros, Tarsila, Joaquín Torres-García, Mondrian, Picabia, Salvador Dalí, el grupo CoBra, Lucio Fontana, Roberto Matta, Francis Bacon, Louise Bourgeois, Bruce Nauman, Lygia Clark o Hélio Oiticica entre muchos otros.

Es claro que en las últimas décadas del siglo XX surgieron intentos de dilucidar el sentido profundo de los discursos instalados desde el relato europeo, del colonizador que programó una construcción de la 'otredad desde el otro', como lo expresa la autora colombiana Erna von der Walde (1998). Desde esa posición es posible relevar cómo las prácticas de nuestros artistas e intelectuales coadyuvaron a desenterrar componentes propios de una singularidad americana. En ese aspecto, aspiro a que este escrito pueda contribuir al incremento de un pensamiento crítico acerca de la producción de Tarsila do Amaral dentro de la esfera visual latinoamericana. Como ha afirmado Zulma Palermo, la pintura de Tarsila promovió la emergencia de una "búsqueda de conformación de plataformas de pensamiento propias" (Palermo, 2009: 16).

Mi especial agradecimiento a Tarsilinha, por la cortesía de las imágenes reproducidas en este trabajo. A Lina Adriana Parra Báez y a Antonio E. de Pedro de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, por la confianza en este proyecto de publicación. A Ana María Rocchietti de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina, mi directora de tesis, por su guía constante en el campo de la antropología. A Fernando Silberstein, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, y a sus valiosas orientaciones en el espinoso terreno freudiano. A Rosangela de Jesus Silva y Alexandre Camera Varella de la Universidade Federal da Integração Latino Americana, Brasil, por sus comentarios y observaciones sobre la historia brasileña, una temática que cruza mi texto.