

## 2. LA APERTURA MODERNISTA<sup>24</sup>

En el panorama cultural de los años 20 y 30 se revelaron pronunciamientos y enunciados vinculados a la política, la ética y la estética, englobados en una dimensión utópica que adquiere visibilidad a partir de manifiestos, proclamas, programas o revistas. En ese marco surgió el modernismo<sup>25</sup> brasileño, el cual promovió un cambio ostensible y necesario en el ambiente intelectual que merecería ser valuado con nuevos ojos. Pero más que ahondar en una nueva representación de aquella ruptura e interrogarme sobre su pertinencia actual, me inclino por una tarea más inmediata, que consta en indagar con mayor profundidad las aristas potentes que orillaron aquellas búsquedas artísticas.

La exaltación de la brasilidad como punta de lanza de la vanguardia<sup>26</sup> encontró su sentido en la confrontación con la ideo-

---

24 Los capítulos 2, 3 y 4 conforman reflexiones escritas que amplían y profundizan algunos aspectos del artículo de mi autoría “Relatos de la modernidad brasileña. Tarsila do Amaral y la apertura antropofágica como descolonización estética”, publicado en la *Revista Historia y Memoria* N° 10, enero-junio 2015, Tunja, Colombia.

25 El término modernismo alude en general a emergentes culturales vinculados con mecanismos de transformación y cambios ligados a la modernidad, con la novedad, la experimentación, aunque sin llegar al perfil altamente rupturista de la vanguardia. Sin embargo, el modernismo en Brasil fue incluido en los movimientos vanguardistas iniciados a partir de 1922 por el tono disruptivo que manifestó en relación a la tradición (Aguilar, 2008: 180).

26 En *Teoría de la vanguardia* (1987) Peter Bürger indagó su sentido crítico bajo una dimensión histórica y contextual, interpretándola como una categoría y subrayando sus aristas más destacadas: la tensión hacia lo nuevo, la vinculación de arte y praxis vital, el carácter de autocrítica respecto a la sociedad burguesa, la oposición y negación de la estructura autónoma del sistema del arte, la inclusión del mecanismo azaroso, el rechazo de la mimesis o representatividad y el criterio de inorganicidad en la obra. Su investigación se abocó a los determinados movimientos artísticos europeos, sin considerar los emergentes en países de América Latina. Tomó como referentes a aquellas vanguardias de mayor radicalidad pertenecientes a las primeras décadas del siglo XX, el dadaísmo, el primer surrealismo y la vanguardia rusa posterior a la revolución, tratando con ciertas reservas al expresionismo alemán y al futurismo italiano. La vanguardia histórica fijará una dirección que luego será motivo de reflexión para las neovanguardias posteriores a los años '50, las cuales diferían de las primeras vanguardias, según Bürger, por ser cooptadas por el circuito mercantil diseminándose

logía racista o de determinismo biológico que se instaló desde Europa hacia América. La visualización decimonónica sobre el indígena había proyectado un sentimiento de inferiorización. Aún en 1918 la perspectiva peyorativa subsistía en el escritor Monteiro Lobato quien editó *Urupês*, un texto que recalcó el ambiente idealista y romántico de Brasil promovido por José Alencar y como equivalente del *ethos* nacional del paisaje del interior donde prevalecía la figura del “caipira”, persona rústica, o el “caboclo”, mestizo de india y blanco (Schwartz, 1991). En 1928 Paulo Prado, paradójicamente promotor de la Semana del 22, repetía los prejuicios sobre el carácter brasileño al señalar al negro como una especie de mal vinculado a la lujuria y el desenfreno, conjeturando que la solución sería el blanqueamiento racial. Desde un enfoque

---

el tópico revulsivo inicial. Matei Calinescu (1991) circunscribió la vanguardia a una de las facetas que componen la modernidad estética, junto al modernismo, la decadencia, el kitsch y el posmodernismo. Distinguiendo las compatibilidades de orden militar del término como posición avanzada que combate, Calinescu retuvo el trazo de inconformismo y de exploración anticipada. Su carácter revolucionario, radical, polémico y la utilización de técnicas que subviertan lo institucionalizado son elementos que perfilaron esta estrategia de cambio cultural. La vanguardia no sería factible fuera la modernidad. Sus protagonistas extremaron la herencia moderna y la llevaron a un grado superior de diatriba, transgresión y ruptura con la tradición. La relación entre ambas ha sido tanto de dependencia como de exclusión, pues dicha actitud de confrontación y combativa podía resultar una parodia de la modernidad en el sentido de crítica al original. Más allá de los desplazamientos de sentido y los debates en el marco de la modernidad, la vanguardia fue conformando un concepto para examinar aquellas tendencias que sostuvieron una ruptura enfática con la tradición. Para la crítica americana contemporánea, será equivalente de lo moderno y antítesis de las corrientes anteriores al romanticismo y al naturalismo. La teoría italiana distinguía la vanguardia histórica o avanguardia y la neovanguardia, sinónimo de experimentalismo. La postura de los críticos españoles se asemejó a esta última distinción, pero opusieron vanguardia a modernismo por su mayor moderación. Alfredo Bosi (1991) expuso un acercamiento al fenómeno de la vanguardia latinoamericana en el terreno de las letras que puede ser utilizado en el campo de las artes plásticas. El término se vinculó con la búsqueda de la propia identidad y nacionalidad. Para verificar las estrategias de cambio cultural en América Latina, Bosi definió a la “vanguardia enraizada” como “...un proyecto estético que encuentra en su propio *hábitat* los materiales, algunas formas y, principalmente, el *ethos* que informa el trabajo de la invención” (Bosi, 1991: 20-21). La proyección semántica del enraizamiento no se limitaba a un plano naturalista sino que atañe al contexto cultural y existencial. En la interacción con los desarrollos latinoamericanos, el abordaje de la vanguardia como expresión relacional resulta más preciso. Gonzalo Aguilar (2008) propone situar al movimiento en la historia y desde ahí emprender su observación de acuerdo a su posición en el campo, definida a partir del modo en que se vincula con los agentes sociales. Las relaciones que van perfilando a la vanguardia son cambiantes justamente a partir de las formas en que se enlazan con el contexto de la modernidad y sus debates en torno a lo nuevo. Si bien el momento de plenitud vanguardista se inscribió en las primeras décadas del siglo XX, la afrenta conceptual que proclamaron perduró, y el tópico de la vanguardia “ha sido reanudado en periodos posteriores por otros grupos de artistas que asumieron tareas de renovación y ruptura” (2008: 234). También en referencia a la vanguardia latinoamericana, Viviana Gelado (2008) puntualiza la necesidad de instrumentar categorías adecuadas y pertinentes al campo delimitado. Diferenciando dentro de las propias vanguardias en América Latina entre el ámbito hispanoamericano y el brasileño, la autora encontró un denominador común, la estrategia beligerante y la polémica.

diferente, el lingüista y antropólogo Sergio Buarque de Holanda, integrante del movimiento cultural modernista, escribió su tesis sobre “el hombre cordial” como ejemplo de una sociedad rural y patriarcal, diferente de la vida urbana. La cordialidad se encontraría en el habla popular, en el uso de nombres sin los apellidos, los diminutivos y en una ética donde también participaban las prácticas religiosas cotidianas. Mário de Andrade provocó una rotunda transformación en el terreno literario con *Macunaíma* en 1926, novela que resumió en un mismo cuerpo cosmopolitismo y nacionalismo, práctica social y trabajo escritural. En ese escenario de renovación artística, el modernismo cultural “...instaba a los artistas a un inconformismo estético y estimulaba a intelectuales como Mário de Andrade y Oswald de Andrade al diagnóstico implacable de nuestro provincianismo” (Roëls Jr, 1999: 42).

En el campo de las artes visuales es importante mencionar a Lasar Segall y a Anita Malfatti, precedentes para el modernismo. Segall, nacido en Lituania, Vilna, se trasladó a Berlín en 1906 y en Dresde realizó su primera exposición individual. Llegó a São Paulo en 1913 donde exhibió sus pinturas y regresó a Europa. Luego de otras exposiciones, retornaría a Brasil en 1923 donde se estableció definitivamente. Muñido de la impronta del expresionismo por sus temáticas políticas, morales, sociales y el uso de una paleta de fuertes contrastes, Segall encontró en el medio brasileño una vía factible de producción plástica frente a un clima europeo de crisis y depresión de posguerra. Anita Malfatti inició sus estudios en Alemania y regresó a São Paulo en 1914. Luego se trasladó a Nueva York de 1915 a 1916 y nuevamente en Brasil realizaría una muestra individual entre diciembre de 1917 y enero de 1918, con una repercusión negativa por parte del público académico. Ligada a la tradición del expresionismo, acudió en Berlín al atelier de Lovis Corinth, a diferencia de otros jóvenes pintores que se sumergieron desde el inicio en el medio parisino. Con alguna influencia del fauvismo elaboró una imagen que rompía con la tradición del siglo XIX incorporando, según Bardi (1978) el “encanto siempre nuevo de lo feo” con sus mujeres de verdes cabellos o apariencia torpe y hombres amarillos. Así provocaría reacciones agresivas en un ambiente acostumbrado al realismo y naturalismo, o críticas virulentas como en el caso de Monteiro Lobato, quien pese a reconocer las dotes de Anita, tilda su trabajo de “paranoia o mistificación” (Rosetti Batista, Soares

de Lima, 1984: XXXV). Otros intelectuales como Mário y Oswald de Andrade publicaron artículos en defensa de Malfatti ya que se trataba de innovaciones estéticas que incorporaban un nuevo lenguaje. En 1922 se unió al grupo de la Semana y en el 23 viajó a París donde residió hasta el año 1928.

El período de mayor exacerbación para el proceso vanguardista en América Latina abarcó aproximadamente de 1920 a 1930. “Los textos de la revista Klaxon (en especial, de Mário de Andrade), el manifiesto Pau Brasil, escrito por Oswald de Andrade, y el Manifiesto del Grupo Antropofagia son emblemas de tal efervescencia” (Esquivel, 2000: 137). En esa coyuntura, la Semana del Arte Moderno en São Paulo fue el corolario de una intensa dinámica intelectual desde 1915 en adelante, no solo por el quiebre que estableció respecto a un pasado estancado en valores caducos, sino por los aires de renovación que promovió en el ambiente cultural. Con motivo de los festejos por el centenario de la Independencia en Brasil, y en confrontación a ello, la Semana se inauguró desde el 13 al 17 de febrero del año 1922, en tres Salas del Teatro Municipal de São Paulo. Pese a sus cuatro días de duración tuvo efectos posteriores de mayor alcance.

El día 11 de febrero de 1922 Oswald de Andrade escribió en el *Jornal do Comércio* un artículo donde se auto-designaba reaccionario en el sentido de reaccionar contra el academicismo reinante en el pasado decimonónico y construir una nueva propuesta artística apelando al sarcasmo verbal. El poeta y ensayista Graça Aranha abrió la convocatoria en la inauguración de la Semana el día 13 con palabras referidas al nacimiento del arte brasileño, destacando el sentido vital del ‘hombre amarillo’, el ‘carnaval alucinante’, el ‘paisaje invertido’ como “interpretaciones de la naturaleza y de la vida” (Amaral, 1979: 209) y la mediocridad y tristeza de la tradición académica. En este aspecto, los escritores, artistas y músicos compartían una finalidad que era quebrar con un pasado que resultaba obsoleto. La intención de actualizarse corría de la mano del nacionalismo brasileño con sede en São Paulo. El 15 del mismo mes el escritor Menotti Del Picchia pronunció su conferencia en la cual utilizó expresiones de matiz futurista, tal como la “velocidad del mundo moderno” glorificada y aclamada en detrimento de la “mujer tuberculosa lírica”, representada por el romanticismo. Citó a Marte, Zeus, Menelao, Troya y los discóbolos de Esparta, y equiparaba a los modernistas

brasileños con quiénes esperan “ver erguirse el sol atrás del Partenón en ruinas” (1979:199). La antigüedad era antagónica a un paisaje visual de luces, ventiladores, aeroplanos, motores, protestas obreras o a una mujer-fetiché activa y práctica que danzaba al compás de un tango y escribía a máquina. Tanto Mário como Oswald de Andrade promovieron una fractura en relación a los arcaísmos y vicios literarios provenientes de la moda parnasiana surgida en el año 1850, con temáticas de inspiración en los exotismos o en las mitologías paganas<sup>27</sup>.

La Semana del 22 convocó a artistas como Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, John Graz, Martin Ribeiro, Zina Aita, Yan de Almeida Prado, Ferrignac, Victor Brecheret, Wilhelm Haarberg y Vicente do Rego Monteiro. Por parte de los músicos, participó el compositor Héctor Villa Lobos. También los arquitectos Antonio García Moya y Przyrembel, Muchas de las elaboraciones plásticas presentadas formaron parte, más tarde, de la colección particular de Mário de Andrade. Producto de los debates fue la redacción del *Manifiesto de Klaxon*, incluido en la Revista del mismo nombre (1922-1923). Klaxon significaba “bocina de auto”, una expresión que remitía al ruido provocado, al llamado de atención y al despertar a una sensibilidad nueva y actual. El texto marcaba la afirmación de una postura nacional y propia que denostaba el pasado para festejar el presente, donde el jazz, Carlitos Chaplin y la risa eran sinónimos de modernidad frente al romanticismo del siglo anterior.

En respuesta a los procesos de modernización que atravesaban Brasil en la década del 20 y a los profundos cambios en los hábitos sociales que esto acarreaba, la Semana tuvo amplias consecuencias en el plano de la cultura por la ruptura estética llevada a cabo por jóvenes artistas e intelectuales de aquel momento, desafiando una herencia colonial que no era representativa de una nación latinoamericana y sentando precedentes para el *Manifiesto Pau Brasil* y el movimiento antropofágico. Terminado el encuentro, las discusiones continuaron

---

27 A diferencia de la vanguardia europea, que intentó hacer *tabula rasa* con el pasado local, la construcción de la poética modernista brasileña se perfiló en los aportes de las culturas indígenas y afroamericanas a la vez que se miraba a Europa y sus movimientos plásticos de avanzada. El recupero como selección crítica de la tradición cultural era uno de los puntos del programa. Aparecieron referencias a producciones marginadas de la cultura oficial tal como los objetos indígenas, el arte popular o africano, o estrategias puntuales del barroco en Minas Gerais donde se evitaba la perspectiva clásica, procurando un efecto peculiar de superposiciones.

en el seno del ya formado *Grupo de los Cinco*, constituido por Tarsila -recién llegada de Europa-, Anita Malfatti, Mário y Oswald, a quienes se sumó luego Paulo Menotti Del Picchia. Eran frecuentes las reuniones en el taller de Tarsila donde además del intercambio permanente de ideas sobre el clima cultural local y los deseos de renovación, se compartían lecturas y música.

## TARSILA DO AMARAL Y SU ITINERARIO PICTÓRICO

Tarsila había nacido en el Estado de São Paulo en 1886, y falleció en enero de 1973. Inició sus estudios de escultura con Mantovani y Zadig y luego de pintura con Pedro Alexandrino y Fischer Elpons. Más tarde, continúa perfeccionándose en la Academia Julian en París, ciudad a la cual viajaría en el año 1920. Regresó al año siguiente a São Paulo, poniéndose en contacto con Anita Malfatti, a quien había conocido en 1919 cuando eran alumnas de Aleixandrino. Tras su contacto con el *Grupo de los cinco*, de regreso a París tomó clases en los talleres de André Lhote, Gleizes y Fernánd Léger.

*A Negra* ha sido la obra que sentó el precedente para la etapa antropofágica (Fig. 11). Pintada en París en 1923, pueden detectarse en ella las lecciones de Lhote y Léger, aunque su trabajo no se enmarcó en la construcción cubista. Tarsila transformó el canon femenino decimonónico por el cual la mujer era dibujada según una visión neoclásica<sup>28</sup>, con medidas y parámetros establecidos, y eligió a una mujer negra, asociada según las versiones positivistas y colonialistas a la esclavitud, la sexualidad desmesurada o la pobreza.

---

28 En 1857 se publicó *El guaraní* de José Alencar, donde la identidad nacional se forjaba en el vínculo entre una joven fémica rubia y un jefe indígena. El carácter brasileño dependía de un mestizaje donde el negro no existía. Pintores de fines del siglo XIX como Décio Villares recreaban indias como románticas mujeres sin lazos reales con la sociedad, aparentes poseedoras de una fragilidad que las distanciaba aplicándose el perfil de una Atenea clásica en la síntesis femenina de la *República*. Luego Pedro Américo de Paraíba, pintó en Francia *La carioca*, en la cual describía el desnudo de una mujer brasileña bajo la impronta neoclásica como alegoría de una feminidad apolítica, paradisiaca, lejana, idealizada. La tela fue ofrecida en su momento al emperador Pedro II y rechazada porque no se atenia a los criterios morales de la época. En 1919 Pedro Bruno representó *La Patria*, donde un grupo de hijas, madres y abuelas realizaban las costuras de una enorme bandera nacional. Además de subrayar símbolos como la patria y la bandera, se exaltaba el rol de la mujer como sostén de la educación de sus hijos, de la familia y de la nación (Murilo de Carvalho, 1997).