

A MODO DE PRÓLOGO

I

Ofrecer, hoy en día, una visión peculiar de la obra de la artista brasileña Tarsila do Amaral resulta todo un reto. Reto que ha aceptado la investigadora argentina y profesora de la Universidad del Rosario, María Elena Lucero en el texto que ofrecemos en esta publicación; y reto que va ser concebido, como la misma autora señala, desde las preocupaciones compartidas entre las artes visuales y la antropología.

Su trabajo parte de una idea generalizadora que sitúa a la obra de Tarsila do Amaral en una condición conciliadora y fusionadora: de una parte, capaz de conciliar modernización y geografía local; y, de otra parte, fusionar la construcción de un cosmopolitismo visual, propio del discurso de las vanguardias artísticas europeas, con el compromiso con lo local; como señala Lucero, “un híbrido cultural que aunaría información erudita y realización popular”¹.

El texto de la Dra. Lucero está estructurado, como ella misma indica en cuatro fases. Una primera en el que se estudian los referentes coloniales y sus lazos con la modernidad cultural brasileira. Una segunda, de características biográficas en relación con la artista y sus relaciones con el grupo antropofágico de Oswaldo de Andrade. La tercera fase está orientada por los trabajos de Roberto da Matta sobre el canibalismo y la antropofagia que sirven de herramientas de acercamiento a la comprensión de la obra de la artista. Y por último, una fase de acercamiento

1 p. 16

a la obra de Tarsila en busca de aquellos referentes de ruptura con la estética eurocentrista e incorporando lo que Lucero llama “móviles plásticos”, que la unen al discurso de lo local brasilero y al discurso antropológico sobre la apropiación de elementos culturales “ajenos” e incorporarlos como “propios”.

II

Asentándose sobre un apretado resumen de la etapa colonial del Brasil, Lucero se dispone a diseñar en esta primera de sus cuatro fases, antes señalada, una *cartografía de las subjetividades*. Paisaje y nativos, más la presencia de los africanos, trasladados como esclavos, fueron el objetivo de una visualidad colonial que partiendo inicialmente de una “visión edénica”, pronto adquirió las connotaciones propias de los procesos de alteridad, donde *el otro*, no europeo, se vuelve bárbaro y salvaje.

En esta “lógica de la alteridad”, todo lo que no está establecido bajo los presupuestos del *nosotros*, se vuelve *exótico*. Un concepto que alimentó la imaginación de los europeos desde el Renacimiento y que terminará conformando las bases de la idea del “buen salvaje”, que tendrá en estos primeros momentos del siglo XVI, su aparición, para culminar su concreción bajo los presupuestos del proyecto ilustrado europeo. Como bien afirma María Elena Lucero, “En general, en la trama de imágenes que circularon desde el siglo XVI en adelante se plasmaron representaciones ambivalentes en las cuáles la alteridad cultural tomaba cuerpo de forma utópica, bondadosa o monstruosa, aborrecible”².

Fue en ese contexto donde la visión del caníbal, del antropófago, se originó convirtiéndose en todo un símbolo cultural del salvajismo americano. Lucero se detiene a destacar algunos ejemplos de esta cultura visual: De Bry, como ilustrador de los caníbales indígenas Tupinambas, fueron continuados por otros grabadores europeos como Staden, Léry, André Thevet; hasta la aparición del importante conjunto de pinturas de los holandeses Frans Post y Albert Eckhout, en los que el referente del caníbal

2 p. 38

seguía presente para los retratos de los Tapuyas; aunque apoyado en unas composiciones de un gran efecto realista, que acercaba a su obra, a una cierta concepción antropológica.

El siglo XIX dio un giro incorporando la visualidad de *lo pintoresco* como referente de la realidad brasilera. A esta visualidad se incorporó el componente africano como un ser lascivo y agresivo. Situación ésta, que estaba presente en las obras sobre mestizaje o “Cuadros de Castas” que se realizaron durante el siglo XVIII en México. Según Lucero, la ideología colonial “ajustaba una imagen ficcional del subalterno a partir de una supuesta inferioridad tácita, donde se cruzaban la política imperial, los designios culturales, la violencia y la opresión”³.

III

Situándose ya en el siglo XX, en la década del veinte y el treinta, Lucero parte del relato del movimiento *modernista* como marco referencial para el desarrollo de la eclosión de nuevas miradas y estéticas, entre las cuales se contará la del proyecto antropofágico de Oswald de Andrade y las pinturas de Tarsila do Amaral.

La Dra. Lucero parte de la idea sugerente de que la exaltación de la brasilidad, presupuesto del *Modernismo*, es posible si es confrontado ideológicamente con el racismo, producto de un determinismo biológico, instalado en Europa hacia América. Desde el desarrollo de esta idea, María Elena Lucero va reconstruyendo los insumos de una respuesta cultural, inicialmente modernista, pero capaz de ir mucho más allá, al introducirse el lenguaje artístico del movimiento vanguardista europeo y provocar entre la intelectualidad modernista brasilera una reacción de apreciación, y, posteriormente, de apropiación singular.

Tarsila se incorpora a todo este proceso al regreso de su periplo europeo. Lucero nos ofrece con detalles biográficos, en los que Tarsila junto con Oswald y Mário de Andrade, el poeta fran-

3 p. 49

cés Blaise Cendrars y otros intelectuales, iniciaron un viaje hacia el interior del país, que fue también un viaje de búsquedas identitarias y que culminaría en el *Manifiesto Pau Brasil* y proyecto antropofágico.

Trascurriendo por el análisis artístico y estético de algunas obras emblemáticas de Tarsila de este período de la década del veinte y el treinta, la Dra. Lucero nos señala que la pintora brasilera fue capaz de desarrollar un protagonismo artístico que la situaría en el núcleo del movimiento antropofágico, neutralizando, según Lucero, “la literalidad anecdótica para dar paso a una imagen enérgica y contundente”⁴. En este sentido, la investigadora argentina nos deja claro que el papel de Tarsila no fue uno más dentro de este movimiento, sino que constituyó su fuerza motora y renovadora; además, que fue capaz de ofrecer imágenes de una carga dinamizadora muy demoledora y sugerente, a un movimiento que había nacido desde presupuestos especialmente literarios.

En la última parte del texto, la Dra. Lucero se adentra en una interpretación de ciertas obras emblemáticas de Tarsila: *A Negra*, *Abaporú* y *Antropofagia*. Con respecto a su obra *A Negra*, del año 1923, Lucero realiza un elaborado análisis en el que se conjugan elementos de carácter biográfico y de trayectoria de la artista, con aspectos de un análisis que hunde sus raíces interpretativas en el siglo XIX, los discursos que sobre la negritud en América se han desarrollado en el siglo XX; así como el valor que dicho referente de negritud va a tener para la actual sociedad brasilera. Para Lucero, Tarsila proyecta, desde una retórica formal vanguardista de origen europeo, una “tensión hacia la novedad estética junto al recupero de una zona del pasado actualizada en la inserción de un programa artístico moderno”⁵. La obra resumía, “una confrontación ética y estética respecto a los prejuicios racialistas de décadas anteriores”⁶.

4 p. 61

5 p. 97

6 p. 97

Abaporú, de 1928, la reconoce la Dra. Lucero como un “punto de inflexión” fundamental en el desarrollo de la artista brasilera. Como en el caso anterior, y explorando las posibilidades interpretativas de un cuidadoso análisis, nuestra investigadora llega a la conclusión que esta obra dinamiza nuevos postulados dentro de un proceso de enraizamiento de las formas vanguardistas europeas en un contexto de búsquedas identitarias. Así, “albergaba el acervo indígena procurando una amalgama de significaciones que excedieron una lectura unívoca, extendiendo el núcleo antropológico de la contribución Tupí en un escenario de mezclas e hibridaciones que caracterizaron la modernidad del siglo XX en Brasil. Así, originó una vía reflexiva respecto a la identidad del ser nacional como epítome de modernidad y tradición, en tanto exploración del imaginario nativo otrora descalificado”⁷.

Antropofagia, de 1929, es la última obra emblemática de Tarsila do Amaral analizada en profundidad por María Elena Lucero. Ella en sí, significaría el colorario plástico –señala Lucero– que se había iniciado y desarrollado en las dos obras anteriores. De una parte, y bajo una interpretación que está muy determinada por los postulados de la teoría de la decolonialidad, la Dra. Lucero advierte que *Antropofagia*, dentro de la ecuación local/universal, asume “un tinte cosmopolita que, en clave de vanguardia reafirmaba un posicionamiento frente al colonizador”⁸. Pero también, vuelve a señalar Lucero, que esta obra tuvo un gran impacto en el contexto de la cultura visual brasilera, y por supuesto también en el resto de América Latina, ya que “socavó los cimientos de los códigos visuales clásicos instituidos desde las propias formas y la apertura de un territorio recuperado desde la experimentación vanguardista para arribar a la sustantividad del Brasil indígena, resumiendo una marca casi tautológica: el propio proceso de formación social nacional, la absorción del otro y de los otros a partir de un intercambio que postula lo propio regional en la miscelánea misma”⁹.

7 p. 101

8 p. 104

9 p. 104

Finalmente, y a modo de *Epílogo*, la Dra. Lucero se acerca a la obra del pensador Slavoj Žižek, en relación con el concepto de *paralaje* desarrollado en su obra *Visión de Paralaje*, del año 2006, para ahondar aún más sobre las consecuencias de la Antropofagia. Ese proceso dialéctico de confrontaciones, es utilizado según nos dice la autora de la siguiente manera:

Para viabilizar estas relaciones desde la noción de paralaje, propongo en el lugar del objeto, al antropófago, y en el sitio de observador que ejecutaría el desvío, a Tarsila. A diferencia del esbozo de Žižek, en esta adaptación de la paralaje localizo a estas dos posiciones fundamentales sin estar escindidas, confrontadas u opuestas, dado que pertenecen a universos históricos asincrónicos que en determinada circunstancia se vinculan. La pintora perpetró un desplazamiento en el ángulo de visión por el cual se produjo una variante en su objeto, el antropófago antes resistido por el punto de vista eurocéntrico del siglo XVI. La mirada de la artista fundó otra versión, otorgando un sentido positivo al tropo caníbal. Pero el desvío que incorporó en esa exploración del antropófago no fue gratuito, tenía una motivación y una razón precisa.¹⁰

En este sentido, para la autora, ya no sólo una lectura antropológica podría ofrecer la amplitud de la mirada creativa de Tarsila, es necesario, según este esquema interpretativo, una lectura también en clave psíquica de, postulados freudianos, sobresaliendo la idea del “banquete totémico”, que están anunciados en la obra literaria de Oswald de Andrade y en construcción visual de Tarsila. La incorporación de la lectura psicoanalítica freudiana contribuye, según la Dra. Lucero, a hacer inteligible “el desvío en la paralaje de la interpretación tarsiliana”¹¹; es decir, por un lado, “se conservaba la persistencia simbólica del caníbal, y por otro, la localización dentro del psiquismo de una práctica ritual que a los ojos de la colonialidad resultaba aberrante, pero que a la luz del siglo XX adquiriría otra connotación, especialmente en el

10 p. 110

11 p. 112

terreno de la cultura”¹². Un nativo antropófago, enfrentado a los presupuestos civilizatorios, que sería nuevamente evaluado por el enfoque vanguardista, como afirma María Elena Lucero, de la pintura de Tarsila do Amaral.

IV

El reto al que se ha enfrentado María Elena Lucero con este trabajo ha sido arduo, pero del que creo sale airosa. En primer lugar, Lucero no se ha suscrito a realizar una lectura, un análisis de la obra de Tarsila, desde un solo posicionamiento, desde la acentuación de un solo enfoque; por el contrario, siempre ha sido su intención, procurar una lectura calidoscópica del problema, ofreciendo muchas posibilidades, variadas imágenes de un fenómeno que por su condición y tradición ha solido estar encasillado bajo unos presupuestos muy inamovibles. En este sentido, la Dra. Lucero más que ofrecer soluciones cerradas, ha dejado abiertos muchos interrogantes que sólo podemos descifrar si aceptamos la lectura poliédrica que nos ha propuesto.

En segundo lugar, debemos reconocer que Lucero es una trabajadora meticulosa, y construye una narración bien tramada. A veces, su afán de sintetizar, puede hacer necesario volver sobre lo escrito para expresar todo lo que nos quiere decir. Y, si bien, ello requiere un proceso detenido de lectura, también nos habla de su gran capacidad para la síntesis.

Por último, quiero resaltar que gracias a trabajos como este, la Historia del Arte Latinoamericano del siglo XX, adquiere ya dimensiones más amplias; ligadas a estudios transdisciplinarios propios de los estudios visuales. Tarsila do Amaral y el movimiento antropofágico brasileiro es un fenómeno fundamental para conocer en qué tipo de cultura visual nos encontramos inmersos en Latinoamérica. Es un fenómeno, que junto con el muralismo mexicano, el constructivismo del uruguayo Torres García, el abstraccionismo y el debate entre abstractos y realistas que se desata en el contexto de la Guerra Fría, nos permiten comprender mucho mejor que nuestros actuales referentes culturales, artísticos y visuales, contrariamente

12 p. 112

a la idea de entenderlos como fenómenos aislados, provistos de una falsa unicidad edénica y desconectados del proceder colonialista, por el contrario, han sido fenómenos que contribuyen y conforman la comprensión de la modernidad cultural occidental, yendo más allá de la lectura mezquina y discriminadora del eurocentrismo.

Antonio E. de Pedro

Tunja, 20 de Marzo de 2015