



María Elena Lucero nació en Rosario, Argentina, en 1966.

Es Doctora en Humanidades y Artes, mención Bellas Artes, por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina (2011).

Se desempeña como docente de la Universidad Nacional de Rosario desde 1997. Profesora Titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX de la Escuela de Bellas Artes perteneciente a la Facultad de Humanidades y Artes, carrera de la cual ha sido Directora (2011-2014). Docente de Arte Latinoamericano II del Postítulo en Artes Plásticas y de Problemáticas del Arte Contemporáneo en la Maestría en Educación Artística de la Facultad de Humanidades y Artes. Miembro del Comité de Posgrado y Directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos de la misma Facultad.

Beneficiaria de la Beca Intercampus/AECI (Sevilla, España, 2002), Beca Hale Collection (Austin, Estados Unidos, 2010) y Beca AVE Docente (Melbourne, Australia, 2011).

Realizó las curadurías de las exhibiciones de azares, sueños y ficciones (2011) y Rob Verf. Versátil. Obras 2000-2012 (2012) en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, Argentina.

Fue seleccionada como Profesora Visitante extranjera en la Universidade Federal da Integração Latino Americana, Foz do Iguaçu, Brasil, desempeñándose en las disciplinas Fundamentos de América Latina I y II, Políticas Culturais na América Latina, Performance, Genealogia da arte do Ocidente y Poéticas Visuais I (2014-2015).

Miembro de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLat), representante por Argentina, y Miembro de Latin American Studies Association (LASA).

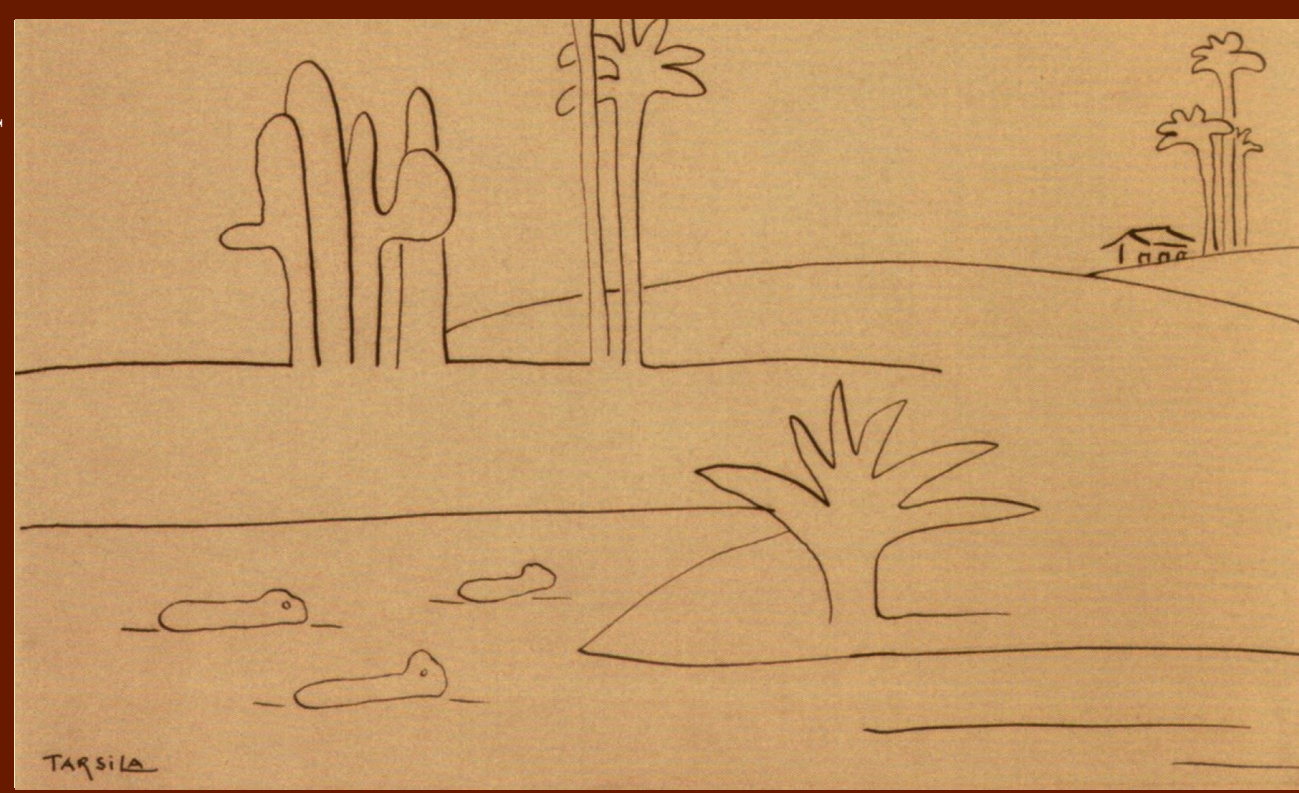
Coorganizadora de las compilaciones Desterritorialización y anclaje en los proyectos artísticos contemporáneos (2012), Términos Claves de la Teoría Poscolonial Latinoamericana: despliegues, matices y definiciones (2012), Imágenes de la urbe: flujos culturales y políticas cotidianas (2014), Materidades (pos)coloniales y de la (de)colonialidad latinoamericana (2014).

Autora de artículos publicados en revistas especializadas y de ponencias académicas presentadas en Argentina, México, Perú, Chile, Colombia, Estados Unidos y Australia.

Sus investigaciones se focalizan en la cultura visual latinoamericana, el pensamiento decolonial y el feminismo.

TARSILA MODERNISTA *desde América contemporánea*

María Elena Lucero



Publicaciones del Área de Historia



Uptc
Universidad Pedagógica y
Tecnológica de Colombia

TARSI MODERNISTA

desde América contemporánea

María Elena Lucero

Tarsila Modernista desde América contemporánea

NUEVAS LECTURAS DE HISTORIA

Publicación de la Maestría en Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). Tunja, Colombia.

Dirigida a la comunidad de historiadores y de las Ciencias Sociales. Su propósito es dar a conocer los avances, procesos y resultados de las investigaciones en curso sobre la sociedad colombiana, latinoamericana y del mundo en el tiempo.

Nuevas Lecturas de Historia / Maestría en Historia,
Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad
Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). N° 36.
Tunja: UPTC, 2015
Monográfico Anual
ISSN 0121-165X
1. Historia - Publicaciones Periódicas.
2. UPTC.

Fundadores:

Jorge Palacios Preciado, Javier Ocampo López, Inés Pinto de Montaña, Fernando Díaz Díaz, Hermes Tovar Pinzón.

Editora:

Lina Adriana Parra Báez

Comité Editorial: Luis Eduardo Wiesner Gracia, Lina Adriana Parra Báez, Javier Guerrero Barón, Miryam Báez Osorio.

Diagramación e Impresión:

Búhos Editores Ltda.

Tunja - Boyacá - Colombia

Ilustración Portada: Paisaje antropofágico IV, grafito sobre papel 1929 - Cortesía de Tarsila do Amaral

Información, correspondencia, distribución y canje:

Maestría en Historia UPTC

Edificio Administrativo - Piso 2

Carretera Central del Norte -Tunja - Boyacá - Colombia

maestria.historia@uptc.edu.co

Telefax: 098 - 7400683 / 7405626 Exts.: 2377 y 2342

Comité Asesor:

Antonio Elías de Pedro Robles (UPTC., Colombia), Jaime Tovar Borda (UPTC., Colombia), Isidro Vanegas Useche (UPTC., Colombia), Jaime Mauricio Gutiérrez Wilches (UPTC., Colombia), Olga Yanet Acuña Rodríguez (UPTC, Colombia), Carmen Elvira Semanate Navia (UPTC., Colombia), Antonio José Galvis Noyes (UPTC., Colombia), William Pacheco Vargas (UPTC., Colombia), Blanca Ofelia Acuña Rodríguez (UPTC., Colombia), María Victoria Dotor Robayo (UPTC., Colombia).

*Las opiniones expresadas en este libro son resultados de investigación de
exclusiva responsabilidad de sus autores*

*Se permite la reproducción parcial o total citando siempre la fuente y dando crédito a
Nuevas Lecturas.*

ÍNDICE

A modo de Prólogo.....	7
Introducción	15
1. Historias: del Brasil colonial a los inicios del siglo XX	21
Representaciones de la alteridad cultural. Cartografías, paisajes y subjetividades.....	29
2. La apertura modernista.....	49
Tarsila do Amaral y su itinerario pictórico	54
La inversión semántica de Oswald.....	68
3. Cuestiones antropológicas y antropofágicas.	77
4. Crónicas visuales	91
5. Epílogo. Antropofagia y desvío en la paralaje	109
Bibliografía consultada.....	115

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 Oswald 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 brasileiro 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 resume, “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 brasileira. 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 brasileira, 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

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 permitió 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 revisar 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: 1°. *Núcleo Histórico: Antropofagia é Histórias de Canibalismos*; 2°. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*; 3°. *Representações Nacionais*; 4°. *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 canibal, 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, entablando 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, incluyendo una pluralidad de tendencias plásticas que iban desde el barroco, modernismo brasileiro, neo-concretismo, 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 habilitando al nativo en un cuestionamiento implícito del eje colonial Europa-América. La antropofagia desplegó una respuesta a los desafíos, constituyendo 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 Silbershtein, 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.

1. HISTORIAS: DEL BRASIL COLONIAL A LOS INICIOS DEL SIGLO XX

Un breve recorrido sobre la historia brasileña permitirá acercarnos a algunos aspectos claves del ámbito cultural de las primeras décadas del siglo XX. Considero necesario traer al presente escrito un relevo sintético de ciertas dimensiones históricas y sociales, ya que la propuesta visual de Tarsila ha vertebrado articulaciones con los recorridos culturales de Brasil.

El proyecto colonial corría paralelo a la expansión económica y a la necesidad de abrir nuevos mercados en las nuevas colonias. La fase colonizadora de Portugal en el Brasil se encuadró en los procesos de expansión de la economía, en la cual la monarquía consolidaba su poder "...a través de la victoria de la ciudad sobre el campo -la burguesía sobre una débil aristocracia feudal" (Furtado, 2003:20). La ascendente burguesía comercial que resultó del intercambio ultramarino contribuyó al crecimiento portugués, además de participar como clase social en el sistema estatal. El arribo a tierras brasileñas fue un emprendimiento lucrativo en sus comienzos, adoptando luego un tinte colonialista. Brasil fue hallado como parte de la expedición que la Corona portuguesa inició hacia las Indias Occidentales. Durante 1501, el barco que regresó a Portugal transportaba el árbol *pau-Brasil*, objeto de intercambio comercial entre europeos e indígenas, valorado por su tinte. El *pau-Brasil* fue una riqueza en potencia para los navegantes.

La primera organización programática de conquista en Brasil surgió en 1530 con Martim Afonso de Sousa, si bien se sabe que décadas atrás Pedro Álvares Cabral habría arribado a las costas brasileñas. En 1533 el rey de Portugal fragmentó el

gran territorio en quince capitanías, primero a cargo de los nobles o donatarios, y luego bajo las órdenes de un Capitán mayor: Itamaracá, Pernambuco, Bahía, Ilhéus, Porto Seguro, Espírito Santo, Paraíba do Sul, São Vicente y Santo Amaro. Nombrado capitán y gobernador por el mismo rey, Tomé de Souza se ocupó de la defensa de las tierras del sur ante los avances externos. Ya en 1560 un grupo importante de portugueses se había asentado en el nordeste brasileño, quedando el sur con mayor desprotección. Para mitigar el problema y cubrir parte de los territorios, se fundaron São Paulo y Rio de Janeiro.

Las plantaciones de azúcar (cultivo originario de Asia y difundido luego por los venecianos) constituyeron una fuente de riqueza comercial pero también de enfrentamientos, estimulando el interés de otras potencias. El primer ingenio se había fundado en 1533. Luego la industria se expandió especialmente al Recôncavo bahiano y a la franja costera del noreste, una zona selvática cuya tierra oscura y arcillosa se denomina *masapê*. El monocultivo como base de la economía exigía no solo capitales sino mano de obra disponible. En un principio los indígenas esclavizados trabajaban en este sistema latifundista, pero a fines del siglo XVI se comenzaron a traer negros africanos para desarrollar esta faena. En 1630 los holandeses intentarían avanzar en el nordeste brasileño por Recife para acceder al comercio azucarero. En 1639 ya habían conseguido extraer y vender 600.000 arrobas de azúcar. Recife, sitio en el cual, bajo la administración de Mauricio de Nassau “se intentó una remodelación completa de la ciudad según el plan de Peter Post” (Romero, 2007:102), y otras tierras ocupadas por los holandeses hasta 1653, permitieron que el cultivo de azúcar se extendiese hacia las Antillas. Del monopolio inicial con España y Portugal, se abrió el abanico hacia Holanda, Inglaterra y Francia. Ciertos conglomerados brasileños se conocieron como el *sugar belt* de los dueños de ingenios azucareros, quienes utilizaban mano de obra esclava africana¹⁴. Mediante un abrupto trasplante, los africanos -cuyo tráfico continuó vigente hasta entrado el siglo XIX- ingresaban a estas tierras

14 A través de la mixtura entre africanos y portugueses las señas culturales negras cobraron presencia en la sociedad brasileña.

donde mantenían sus costumbres religiosas, un elemento vital para comprender la injerencia de la negritud en Brasil. Por otro lado, los ganaderos del *sertão* en el norte aprisionaban indígenas para ejecutar tareas en el cultivo de azúcar en las zonas de las márgenes. Más tarde se decretaron dos leyes en relación al trabajo del nativo, una en 1609 y otra en 1611, en las que se aclaraba que eran libres y que se les debía abonar un salario por sus servicios. Pero luego se introdujeron modificaciones que dieron marcha atrás a la medida, contemplando la “guerra justa” -el uso de la violencia justificada- en casos donde quedaba argumentada la acción en contra de los indios, y la probabilidad de adquirir, como logro de esa guerra, indios esclavos. Por otro lado, en la primera mitad del siglo XVII el tráfico ilegal convertía al africano en el principal sostén de la actividad en los ingenios. En el siglo siguiente el comercio forzado de negros pasó a ser uno de los negocios más redituables para los mercantes portugueses, con un cálculo que iba de 4.000.000 a 18.000.000 de esclavos vendidos (Furtado, 2003). Los conquistadores y sus posteriores herederos favorecieron los trabajos agrícolas e impusieron el sistema de encomienda, a cuyos encargados se les entregaba un terreno y un grupo de indígenas para labrar la tierra.

La ciudad se consideraba la forma más alta de la vida humana. A partir de la llegada de los europeos, las poblaciones aborígenes que “habían desarrollado su propia cultura y constituían un mundo autónomo” fueron avasalladas mediante el poderío imperial, para el cual “la invasión de un mundo ajeno estaba dentro de la lógica de su propia transformación” (Romero, 2007: 21). La formación de las ciudades conformó un instrumento para consolidar la expansión y asegurarse los frutos. La muralla y el mercado eran los símbolos que representaban funciones que la ciudad debía cumplir. Si la zona estaba ocupada, los combatientes, eclesiásticos y mercaderes ingresaban a los sitios, usurpaban las defensas, los religiosos se instalan en los templos y los mercaderes activaban el comercio. La mayoría de las veces, la ciudad latinoamericana se erigió a modo de fortaleza, para evitar los embates indígenas y proteger al ejército. São Paulo fue erigida sobre poblaciones nativas que quedaron cubiertas por la planta regular y la construcción de tipo europeo, modificando el centro misional

de 1554 en ciudad. Uno de los jesuitas que arribaron a la aldea de São Paulo de Piratininga fue el Padre Anchieta¹⁵ que llegó en 1553 a Brasil. El centro de la fundación era el colegio de los jesuitas y la Iglesia, con las viviendas indígenas alrededor; con el tiempo, los *bandeirantes*, descendientes de portugueses que se dedicaba a capturar indígenas, hicieron “...una base de operaciones para la casería de indios que luego se vendían como esclavos, con lo que São Paulo se convirtió en un importantísimo mercado de ‘esclavos rojos’...” (2007: 57). Tras la ocupación territorial y la disposición de una nueva comunidad se fundaron las ciudades de modo oficial. Esta primera ola fundacional dependió de las decisiones de los conquistadores. El acto político simbolizó la posesión del territorio y la sujeción de la población indígena. A comienzos del siglo XVIII en Bahía existían 10.000 pobladores, en Recife 8.000 y en São Paulo 7.000. La actividad comercial imponía cierto orden a la sociedad, sumando a ello la idea de progreso dominante en el ámbito político. A fines del siglo XVIII Salvador de Bahía contaba con 100.000 habitantes, São Paulo se acercaba a los 20.000 y Rio de Janeiro a los 60.000. En todo el Brasil la población rodeaba las 3.000.000 personas.

En 1698 el descubrimiento del oro había cambiado el rumbo del país. Los paulistas detentaron su monopolio pero más tarde se adentraron desde el norte los buscadores del metal precioso. Una de las primeras ciudades donde se halló oro fue Ouro Preto, que desde 1720 pasó a ser capital de la Capitanía de Minas Gerais, separada de la de São Paulo. El rubro de la minería aumentó el ingreso económico pero a la vez incentivaba el tráfico de esclavos en pos de continuar y mantener la extracción de las minas auríferas y de diamantes. El oro fomentaba la atracción de habitantes a esa zona. La explotación minera se desplazó al Mato Grosso y a Goiás, centro histórico ubicado en una posición estratégica para la Corona de Portugal, fundado por Anhanguera. Rio de Janeiro fue adquiriendo relevancia como zona de cultivo de arroz y algodón.

15 Este clérigo aparece mencionado en el *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade: “Contra Anchieta cantando a las once mil vírgenes del cielo, en la tierra de Iracema –el patriarca João Ramalho fundador de San Pablo” (Laera y Aguilar, 2001: 46).

El siglo XVIII asistió a una serie de enfrentamientos armados, como los ocurridos entre Olinda y Recife en el norte, o entre los paulistas y norteros en Minas Gerais, haciendo visible la creciente debilidad de Portugal. En 1717 se impuso el gobierno virreinal instalado en 1763, en Río de Janeiro. Mientras tanto, Portugal había firmado con España un tratado con el propósito de demarcar geográficamente la frontera que dividía a las tierras conquistadas por ambas potencias, hecho que generó fricciones y desembocó en la denominada “Guerra Guaranítica” que finalizó en 1761. Recién en 1777 el acuerdo fue retomado pero con ciertos cambios, por los cuales España se arrogó derechos sobre todo el Río de la Plata sumando el lado oriental del Río Uruguay, quedando en manos portuguesas la Isla de Santa Catalina.

Según Leopoldo Zea (1976), en Ouro Preto se comenzó a reunir una élite cultural que iría forjando los ideales de la independencia de Portugal bajo el nombre de “Inconfidencia Mineira”. Sus ejemplos se hallaban en la Revolución norteamericana y en los rumores que circulaban sobre la Revolución francesa. En 1792 se inició una conspiración donde participaría José Joaquín da Silva, conocido como *Tiradentes* (1746-1792), sentando un antecedente histórico. Comenzado el siglo XIX y cuando ingresan las tropas de la invasión francesa perpetrada por Napoleón Bonaparte, el rey don Juan VI de la Casa de Braganza y su familia escaparon de Portugal hacia Brasil, estableciendo su Corte en Río de Janeiro. El rey otorgó derechos favorables a estas tierras mediante la Constitución del Reino Unido de Portugal, el Brasil y los Algarves de 1815, donde se reconocía la primacía económica brasileña y cierta autonomía política. Aún con la derrota napoleónica, don Juan permaneció en Brasil. Su particular estímulo a las artes y a las ciencias auspició un nuevo rumbo cultural. En 1820 una revuelta en la ciudad de Oporto obligó al rey a regresar, y en 1821 dejó a su hijo Pedro como heredero. Al siguiente año el propio Pedro proclamaría la Independencia de Brasil con el grito de Ypiranga “Independencia o Muerte”. Al frente del imperio independiente, el rey asumió con el nombre de Pedro I. El núcleo ideológico que fundamentaba el pensamiento brasileño era el eclecticismo, sinónimo de una doctrina de conciliación y característico de la transición de creencias provenientes de la Co-

lonia a concepciones más libres o renovadas del imperio. La ruptura con Portugal no menoscabó su presencia en tanto herencia cultural. En este medio, fue surgiendo una burguesía con matiz nacionalista que se refugiaba en un orden progresista instaurado por Pedro I para luego desvincularse. Con el correr de los años, se inició una serie de luchas que llevaron a este monarca a abdicar al trono en 1831. Su sucesor Pedro II era por entonces menor de edad, y fue asistido por un Consejo de Regencia hasta ser mayor. La forma monárquica constitucional de gobierno se prolongaría hasta 1889, etapa donde nació la República, un año luego de ser abolida la esclavitud en Brasil.

Hacia fines del XIX predominó el pensamiento positivista de Augusto Comte bajo el lema de “Orden y progreso”, una ecuación que otorgó fundamentos a posiciones tanto modernistas y renovadoras como dogmáticas y reaccionarias, entendido como un instrumento idóneo para una realidad en plena transformación que asistió al crecimiento de la industrialización. El orden, supeditado al control de la sociedad y a los modos de acción de la élite política, y el progreso, asociado a los procesos modernizadores, eran las dos caras de un mismo proyecto en el horizonte de la nación brasileña. La Carta Constitucional de 1891¹⁶ exponía los preceptos liberales que se establecerían en Brasil.

Aunque el aporte de la perspectiva liberal a la democracia brasileña fue condicional y relativo, en 1870 se gestó un grupo de intelectuales que no coincidían con los parámetros políticos del imperio, expresando sus divergencias. La apertura hacia nuevas ideas fue penetrando en el imaginario de Brasil, pergeñando un proyecto futuro de nación civilizada y progresista. Las vías para superar el estancamiento intelectual y científico se bifurcaron. Por un lado se depositó en el Estado la misión de llevar a cabo acciones modernizadoras que sistematicen la República, y por otro, los sectores sociales reclamaban y aunaban sus luchas en pos de la construcción de una identidad brasileña combatiendo la esclavitud y la desigualdad. En 1870 finalizó la Guerra con el

16 Establecida por la República de los Estados Unidos de Brasil, le otorgaba la autonomía a las provincias que pasarían a ser denominadas Estados. El gobierno central sólo tendría injerencia en los poderes locales a través de las oligarquías instauradas.

Paraguay, donde Brasil había formado una coalición con Argentina y Uruguay. En ese contexto el federalismo cobraba simpatía, a la vez que el régimen monárquico comenzaba su decadencia. Se firmó el Manifiesto Republicano, publicado en el N° 1 del periódico *A República*, depositando la confianza en el orden, la razón y los deseos de libertad y progreso. Los debates se profundizaron y un golpe militar decretó la República el 15 de noviembre de 1889, asimilando el contenido orgánico de la propaganda política con el federalismo. Ante la República Federativa, fue nombrado Aristides Lobo como primer ministro del Interior del 1° Consejo de Ministros republicanos. Para fomentar el mito republicano era indispensable publicitar el ícono del héroe como cimiento de la unificación colectiva, y en este caso se recurrió a la imagen de Tiradentes¹⁷:

La búsqueda de un héroe para la República acabó teniendo éxito donde no lo imaginaban muchos de los participantes de la proclamación. Frente a las dificultades para promover a los protagonistas del día 15, quien se reveló entonces capaz de satisfacer la mitificación fue Tiradentes (Murilo de Carvalho, 1997: 84).

Con la promesa de “Orden y progreso” -que finalmente fue bordada en la bandera nacional brasileña- la flamante República enfrentaría la Guerra de los Canudos, un conflicto que representó la oposición entre la República y el humilde mestizo del *sertão*. La población de la aldea de los Canudos fue derrotada cuando cayó su representante Antonio Vicente Mendes Maciel, quien resistió hasta lo último el avance de los militares. Previamente al advenimiento de Campos Salles como presidente en 1898, se revelaron las ambigüedades de este nuevo estado político. El poder pasó a manos de la oligarquía paulista, reafirmandose el modelo liberal, republicano y federalista que terminó favoreciendo a los grupos de élite, colocando al Estado por sobre la sociedad y minimizando los derechos ciudadanos del resto de la población. Los presidentes que sucedieron a Salles hasta los años 30 perpetuaron la tradi-

17 Sobre este personaje se ha polemizado largamente, si era un verdadero líder o mero seguidor, auténtico revolucionario y activista o no. La construcción del mito del héroe apelaba a un imaginario que instalase los alcances simbólicos de su popularidad y proyección social. Tiradentes fue el mártir elegido para simbolizar a quien se sacrificaba por un ideal.

ción federal como solución política y facilitan el mantenimiento de las oligarquías. La asunción de Rodrigues Alves en 1902 auspició el ingreso de inmigrantes europeos que según su opinión sesgada, podrían mejorar la raza. De ese modo, acorde a las teorías raciales científicas, se descalificaba a la población negra esclava y a la mestiza. La tónica científica puso en marcha una serie de recursos sanitarios que si bien mejoraron las condiciones públicas de higiene, también invadieron las humildes viviendas de los brasileños. En nombre del progreso, el alcalde Pereira Passos envió demoler una zona de la ciudad de Rio de Janeiro para materializar la gran Avenida Central, a costa de grandes gastos monetarios.

En 1922 se festejaron los 100 años de la Independencia con su contrapartida, la Semana de Arte Moderno en São Paulo. Este hecho que detonó la irrupción vanguardista en el medio cultural y fue una respuesta polémica acerca del festejo del Centenario en el plano cultural, ya que la preocupación de los artistas participantes era la búsqueda identitaria y una renovación en la dimensión artística, acorde a los nuevos tiempos, en abierto rechazo a los cánones de la tradición académica del siglo anterior¹⁸.

18 Justamente a raíz del Centenario se organizó en Rio de Janeiro una Exposición Internacional. Las Exposiciones Universales se venían efectuando desde 1851 y eran sinónimo de avance tecnológico y científico del país representado. Rio se ofrecería como capital modernista de una nación que pretender ser equiparada con otras de corte progresista a nivel mundial. Para emplazar la gran muestra hubo que derribar el *Morro do Castelo*, que databa del siglo XVI y albergaba el antiguo Colegio de los Jesuitas, a fin de ampliar el espacio y dar lugar a los Pabellones que provenían del exterior. En un escenario grandilocuente, Brasil exhibió sus esfuerzos por desplegar una imagen de “Orden y progreso”, riqueza y civilización. José Vasconcelos, por entonces Secretario de Educación del gobierno mexicano, quedó impresionado por un Brasil que parecía materializar fehacientemente su anhelada raza cósmica (De Souza Neves, Rolim Capelato, 2004: 132). Pero por detrás de esa visión edénica la sociedad mostraba sus grietas, como lo fue el levantamiento de Pernambuco y la posterior ocupación federal, o los conflictos militares en las fuerzas de la Marina y el Ejército.

REPRESENTACIONES DE LA ALTERIDAD CULTURAL. CARTOGRAFÍAS, PAISAJES Y SUBJETIVIDADES

El proyecto moderno europeo en América originó determinados perfiles de las subjetividades locales. La alteridad fue forjada desde una perspectiva etnocéntrica, inmersa en la “retórica del rechazo” o la “imagería del NO” (Rojas Mix, 2006: 122), donde la personificación del subalterno se tradujo en una apariencia peligrosa, estereotipada y empañada de racismo. Para problematizar ese abordaje, propongo distinguir tres tópicos donde la alteridad cultural se torna visible: la cartografía, el paisaje y la construcción de las subjetividades nativas.

Según la investigadora Dionisia Gómez Amelia (2006), la cartografía constituye una práctica central en el análisis de las visualidades sobre América a partir de sus contactos con Europa, donde surgió la necesidad de plasmar en forma gráfica las nuevas posesiones del poder real. El protagonismo del cartógrafo fue decisivo en la etapa colonizadora. Además de lo específicamente geográfico, registraba animales, plantas, habitantes y hasta aparentes personajes monstruosos. El mapa equivalía a una señal informativa que indicaba los tesoros factibles de ser ubicados. Tras el arribo de Colón en 1492, el mapa de América no se distinguía aún en un formato independiente, hasta que recién a comienzos del siglo XVI se transformó el mapamundi europeo y se agregó su geografía. En una comitiva de Portugal de 1502 viajó Américo Vespucio, tratando de llegar a tierras brasileñas. A su regreso escribió una carta conocida como *Mundus Novus* donde mencionó la zona costera a la que se ha acercado. “América”, nombrada por Waldssemüller en 1507, presentaba una cartografía vinculada al *Mundus Novus*, es decir con Perú, Brasil, Chile o Tierra Firme. Mientras que las escuelas del sur europeo utilizaban el apelativo “Novus”, los cartógrafos de Alemania, Francia, Holanda o Inglaterra aplicaban directamente “América”.

El dibujante y orfebre belga Théodore De Bry incluyó ese nombre en sus primeros mapas. Cerca de 1540, el alemán Sebastián Münster dibujó dos Américas separadas en el *Orbis*

Terrarum, distanciándose de las representaciones cartográficas ibéricas. En la zona correspondiente a Brasil, Münster incorporó una mata verde de arbustos de la cual salía eyectada una pierna, sobre la cual escribe la palabra *cannibali* (Fig. 1). Por tanto ya a mediados del siglo XVI se asociaba la geografía brasileña con la existencia de nativos caníbales.



Fig. 1. Sebastián Münster
Mapa mundial

Grabado sobre papel, 1544

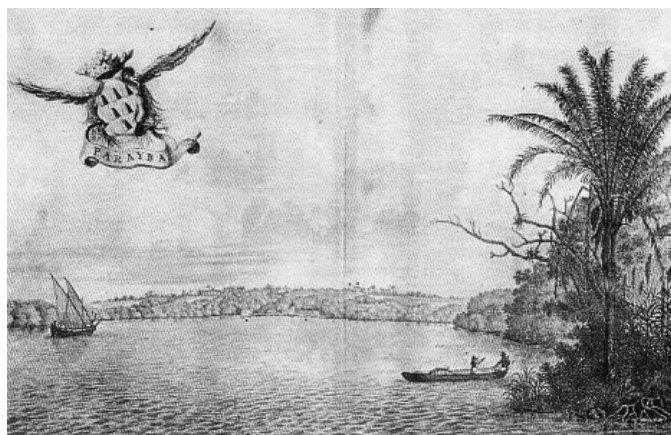
Fuente: <http://petrosjordan.wordpress.com/2014/02/16/sebastian-munster-cartographic-rockstar-with-an-active-imagination/>

Johanes Blaeu fue un cartógrafo holandés que editó en 1635 en dos volúmenes el *Atlas Novus*. En 1647 publicó el mapa de Brasil que había dibujado George Markgraf donde se veían anexas a la información estrictamente técnica ciertas ilustraciones de vegetaciones o viviendas que se suponían características de la zona brasileña. Más tarde en 1663, cuando sus investigaciones habían avanzado, entregó a Luis XIV el Atlas en doce volúmenes. El flamenco Gerhard Mercator aplicó sus conocimientos sobre cartografía y creó en 1569 la “proyección Mercator”, ilustrando la extensión terrestre como proyectada sobre un cilindro en posición tangente al planeta por la zona del Ecuador, resultando en un incremento exagerado de las superficies cercanas a los polos. De origen holandés, Frederick de Wit aprendió la labor del cartógrafo con William Bleau, quien estuvo a cargo de la *Du-*

cht West Company Indias, la Compañía holandesa de las Indias Orientales. Rápidamente se independizó y conformó su Taller propio en Amsterdam, en 1648. Entre los 124 mapas de su autoría se incluyó la zona nordestina de Brasil.

En los siglos anteriores a la etapa independentista, América Latina recibió a expedicionarios acompañados por dibujantes que produjeron registros gráficos. Posteriormente se estudiaron como fuentes de investigaciones científicas sobre estas tierras, iniciándose un proceso de identificación gradual que reformuló las “convenciones académicas” europeas (Sartor, 2006: 33), referidas a normas para realizar dibujos o pinturas de especies vegetales, zoológicas, paisajes de la naturaleza o individuos. En los recorridos iniciados por viajeros como Alejandro Malaspina o Celestino Mutis, tomaron parte artistas que tenían a su cargo la representación taxonómica de lo que verían a su paso. El paisaje era concebido como parte de la naturaleza, imagen de la urbanidad o resultado de ambos componentes. Alexander von Humbolt editó en 1842 *Kosmos*, donde inscribió su teoría estética sobre la pintura de paisaje. Hacia fines de 1830, los viajes de artistas europeos hacia América se hicieron cada vez más frecuentes. El holandés Frans Post se embarcó hacia las costas brasileñas en 1636 en la expedición de Johan Maurits, príncipe Mauricio de Nassau (quien gobernó durante 1637 las posesiones holandesas en Brasil al frente de la *Ducht West Company Indias*, cuya sigla era WIC). La comitiva que acompañaba al príncipe de Nassau tenía como objetivo documentar el dominio militar y las posesiones conquistadas a partir de registros gráficos que conformarían un diccionario visual (Phaf-Rheinberger, 2003). Post elaboró sus pinturas de paisajes brasileños con la compañía de arquitectos, geógrafos, cartógrafos y biólogos, y de su propio hermano arquitecto, Pieter Post quien estaba informado sobre los avances en el campo de la ingeniería hidráulica y de la navegación, colaborando en la construcción de “la ciudad Mauricia” llamada *Mauritstad* que el príncipe ordena construir en Recife. La minuciosidad gráfica y documental de Frans Post funcionó como un muestrario visual de las nuevas tierras conquistadas en América, operando así como medio de visualización hegemónica y penetración cultural. Así registró el ámbito brasileño mediante la técnica holande-

sa, elaborando una geografía de Brasil despojada, casi vacía de frondosidad, semejándose a los paisajes contemporáneos holandeses en la composición, el estilo y la técnica. La alteridad de la representación se asociaba a un “metapaisaje” (Pérez Oramas, 1998:107), por ser un segundo paisaje en relación al real. Tanto las pinturas como los dibujos que ejecutó en Brasil fueron la base no sólo para los desarrollos gráficos posteriores en su tierra natal sino para los grabados compilados en *Rerum per oceanum in Brasilia* (Fig. 2), una publicación que encomendó el propio Johan Maurits. La edición estuvo acompañada de un manuscrito introductorio de 340 páginas del teólogo y filósofo de Amsterdam, Gaspar Barleus, quien nunca había arribado a costas brasileñas pero que se instruyó sobre temáticas americanas en la Biblioteca privada del príncipe.



.....
Fig. 2. Frans Post
Rerum per oceanum in Brasilia
Grabado, 1647

Fuente: Brazil Body & Soul, Catálogo de Exposición, pág. 69

Frans Post pintó dieciocho paisajes donde el ámbito tropical quedaba reducido a escenas caprichosas impregnadas de serenidad. Sus panorámicas despedían aires de exotismo y adquirieron valor documental por ser los primeros registros sobre el paisaje de América del Sur. De esas vistas brasileiras, efectuadas en óleo sobre tela y con un tamaño aproximado de sesenta por noventa centímetros, sobrevivieron siete. En muchas incluyó la

representación del agua, pero especialmente la vegetación local, en ocasiones pájaros u otros animales pequeños (Parker Brien, 2001). También documentó fortines holandeses en los fondos de las pinturas, en imágenes que idealizaron la conquista de las provincias de Brasil bajo el mandato de Maurits y proyectaron una función ideológica y política. En los mapas que dibujó para Georg Marcgrave¹⁹, Post agregó viñetas con molinos de azúcar, prioritarios en la economía colonial de la época, y con esclavos bebiendo o danzando (Fig. 3), en franca contradicción con datos sobre la época que cifraban una alta mortalidad del sector esclavo a raíz de las inhumanas condiciones de vida en las plantaciones.



.....
Fig. 3. Frans Post
Brazilian Landscape with Dancing Natives and a Chapel
 Óleo sobre tela, siglo XVII

Fuente: Brazil Body & Soul, Catálogo de Exposición, p. 110.

En los entornos plácidos de Post, las palmeras y papayas reemplazaban a los árboles de roble de las vistas de Holanda, los esclavos africanos felices y alegres a los campesinos rurales, y Mauritsstad a Haarlem. De esta manera, la ética esclavista y el dominio técnico son dos características sobresalientes de sus escenas paisajísticas (Phaf-Rheinberger, 2003). Las obras que Post pintó luego de 1644 tras su vuelta a Europa se diferenciaron de

19 Post realizó en 1643 algunos diseños para Georg Marcgrave, un astrónomo y naturalista alemán que viajó a la colonia holandesa en Brasil para hacer estudios de zoología, biología y geografía.

las vistas hechas en Brasil, ya que aumentó el tratamiento atmosférico y edénico de la lejana tierra. Los colores tenían más brillo, con detalles insólitos en la fauna y flora americana, e incluyó animales como perezosos, lagartijas, serpientes y armadillos, exaltando la sensación de paraíso remoto y distante. Tras la muerte de su hermano en 1669, el artista no firmó más sus trabajos, quedando parte de su producción sin ser clasificada.

Johann Moritz Rugendas llegó a las costas brasileñas en la expedición del barón de Langsdorff entre 1821 y 1823. A su regreso a Europa publicó, luego de cuatro años, el álbum de litografías elaboradas a partir del imaginario geográfico del territorio americano, titulado *Voyage pittoresque dans le Brésil* en el año 1835. En opinión de Rugendas, uno de los motivos paisajísticos más atractivos de Brasil era la floresta nativa de apariencia impenetrable. Esta tendencia se veía estimulada por el público europeo, donde el gusto por la lectura de estas crónicas de viaje con vistas de Brasil u otros países americanos estimuló a otros artistas profesionales a pintar o dibujar (Ades, 1999), lo que provocó en la mayoría de los casos resultados estereotipados del paisaje regional. A partir de Rugendas, artistas como Nebel, Hildebrand, Egerton o Jean Baptiste Louis Gros se interesarían en desplazarse hacia diferentes zonas de América con el objetivo de plasmar las panorámicas. Luego de Post, arribaron Nicolás Antoine Taunay y Niccoló Antonio Facchinetti. Giovanni Battista Castagneto había pintado una variedad de vistas cariocas y marinas, promoviendo la imagen de un Brasil bello, ‘saludable’, exuberante y de naturaleza prolífica. Las vistas de los artistas viajeros conformaron un cuerpo material que con el tiempo ha adquirido valor histórico y documental. No solo para comprender la mirada externa sobre el “otro” cultural, sino para reflexionar sobre las fluctuaciones de convenciones icónicas surgidas en Europa.

Respecto a la configuración de subjetividades, y ubicándonos en los inicios del proceso colonizador, el perfil del nativo ha sido cristalizado por la mirada europea de diferentes maneras. Si bien en los comienzos primó una visión edénica, con el tiempo se tornaría su contrario, visualizándose al indígena como bárbaro y

salvaje. Los modos de representar plásticamente al nativo desde la óptica colonial se enmarcaron en la estética clásica del Renacimiento europeo, tanto en la ubicación de las espacialidades como en las anatomías humanas. Observados como artefactos exóticos o rarezas recuperadas del Nuevo Mundo, los indígenas manifestaban en los gráficos europeos, características fantasiosas. André Thevet, cosmógrafo y monje franciscano, registró escenas, costumbres y alimentos utilizados por los indios en *Les Singularités de la France antarctique* de 1557. Su representación de la alteridad sostenía la noción del “buen salvaje” difundido posteriormente en el terreno de la Filosofía. Estableció algunas caracterizaciones sobre la antropofagia ritual de los Tupinambás pero destacando en general la extravagancia de la producción simbólica y material tal como ornamentos de plumas, objetos tallados o collares. Sus dibujos no evidenciaron el exagerado dramatismo o demonización de los grabados de De Bry y quizás no fueron tan difundidos, aunque se lo consideró un referente de los ilustradores del panorama amazónico y un historiógrafo notable que llegó a publicar ocho volúmenes de sus libros en 1584. En general, en la trama de imágenes que circularon desde el siglo XVI en adelante se plasmaron representaciones ambivalentes en las cuales la alteridad cultural tomaba cuerpo de forma utópica, bondadosa o monstruosa, aborrecible.

[...] a imagen del indio americano iba desde una extrema idealización (el “Paraíso Terrenal” de Colón, por ejemplo; o los contenidos de la defensa de De las Casas), hasta una extrema “monstrificación” (el caníbal, el bárbaro, etc.) (Amodio, 1993: 142)

El gigantismo fue una caracterización proveniente de la imaginería medieval que se trasladó al indio, tal como lo refirieron Colón o Vespucio en algunas de sus misivas al mencionar a los indígenas sobrecrecidos. La sospecha de una masculinidad dudosa por el atavío singular y la ornamentación corporal de los indígenas Tupinambás se convirtió en otra cualidad censurable. Los Tupinambás entraron en contacto con los europeos en la zona de Rio de Janeiro y Bahía. Todas las tribus Tupís constituían un tronco étnico común, con peculiaridades según el sitio. En Bahía, los misioneros jesuitas llegaron a contar casi 40.000 indios cris-

tianizados, en 1585 eran solo 10.000, ya que la mayor parte había muerto como esclavos de los colonos. A comienzos del siglo XVIII los Tupinambás se habían reducido a un pequeño grupo, confinados a Bahía. Sobre los Tupinambás se ampliaron referencias en el *Tratado Descritivo do Brasil* de 1587 del colono portugués Gabriel Soares de Sousa, quien los definió como “...tan lujuriosos que no hay pecado de la lujuria que no cometan...Y en conversación no saben hablar sino en estas suciedades, que cometen a cada hora” (Sousa en Figari, 2009: 25). Su observación despectiva estigmatizaba al nativo, prefigurándolo como lascivo. Théodore De Bry produjo una amplia serie de grabados a fines del siglo XVI incluidos en publicaciones como *El Descubrimiento de América*, bosquejando al indio americano en base a los relatos de viajeros entre los cuáles se encontraban Fray Bartolomé de las Casas, Hans Staden, Jean de Léry o Antonio de Herrera. Con desajustes sustanciales entre realidad y versión gráfica estas ilustraciones fueron profusamente difundidas. Entre otros aspectos, se atribuyeron a los nativos experiencias homosexuales, condenadas en imágenes donde eran entregados a los perros por el conquistador español Vasco Núñez de Balboa para ser comidos como ejemplo de punición y castigo. Serge Gruzinski confirma el brutal arrasamiento sobre poblaciones indígenas desde el Orinoco al Darién en Panamá: “...La intervención española más brutal fue, probablemente, la matanza de sodomitas que perpetró Vasco Núñez de Balboa” (Gruzinski, 2006:40). Este prejuicio fue motivo para el trato violento hacia las sociedades americanas. La acusación de sodomía como aberración sexual, sumada a la desnudez cotidiana, recrudeció el castigo físico y estimuló la actitud moralizante de la evangelización.

La querella de imágenes se continúa en la América colonial con los tópicos de la crueldad española. La diatriba, que más tarde se llamará ‘leyenda negra’, germina y prospera con los grabados holandeses del Taller de Teodoro de Bry que ilustran las crónicas de los conquistadores... (Rojas Mix, 2006: 115).

El mismo De Bry realizó cuantiosos grabados en referencia al canibalismo, tópico propagado por los viajeros que aludían a esa extraña costumbre de ingerir carne humana por parte de los

indios: “¿La antropofagia alimenta el canibalismo? Innumerables grabados difunden pedazos de carne humana cocidos sobre una parrilla u olla, transmitiendo una imagen culinaria de la cultura americana” (Belluzo, 1998: 69). El libro de De Bry, con cincuenta grabados sobre las crónicas de Hans Staden y su cautiverio en manos de los Tupinambás, desarrolló así una narrativa sobre espeluznantes mutilaciones. Las prácticas de canibalismo y antropofagia fueron descritas por el mismo Staden, quien enfatizó el tono aberrante de las prácticas caníbales. Es decir que el grabador holandés nunca fue testigo fiel de hechos de canibalismo y antropofagia; sus ilustraciones fueron los resultados de segundo orden obtenidos a partir de los comentarios orales y escritos de exploradores y conquistadores, y el tenor general de estas crónicas visuales imbrica una serie de adjetivaciones que además de presentar facetas negativas, exageran y distorsionan al indígena a través de la fantasía o el exotismo (Lucero, 2013). El tercer volumen de los *Grandes Viajes*, titulado *America Tertia Pars* de 1592 se organizó en tres grupos de grabados: los que provenían de los xilogramados de las crónicas de Staden en *Warhaftig Historia vnd beschreibung* de 1557, los referidos a los relatos de Jean de Léry en *Histoire d'un voyage fair en la terre du Brasil* de 1578, y los que mixturaban elementos de los grabados de Staden, Léry, André Thevet y otros. Existen contradicciones entre palabra y visualidad en, por ejemplo, la representación del festín antropofágico, la figuración aplicada en los cuerpos de los indígenas al modo clásico, y la caracterización de las mujeres adultas nativas que se traducen en exageraciones o distorsiones gráficas.

En el banquete antropofágico, según información de Léry, asesinaban al prisionero y lo colocaban en agua hirviendo para escaldarlo, acción a cargo de las indígenas ancianas. Se le retiraba la piel y se lo desmembraba. Para su consumo se asaban las costillas, los brazos y las piernas, y las vísceras se cocinaban aparte. Los niños, según esta descripción, se alimentaban de la papilla hecha de tripas humanas. El relato de Staden incluía otros datos: la cabeza de la víctima se apoyaba en un plato (Fig.

4), y las mujeres guardaban los intestinos y fabricaban el *mingau* que era bebido por mujeres y niños²⁰.



Fig. 4. Théodore de Bry
America Tertia Pars

Grabado, 1592

Fuente: Núcleo Histórico: Antropofagia e Historias de Canibalismos,

Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal
/ Banco Santos, São Paulo, p. 89.

Albert Eckhout llegó a Brasil junto a Frans Post. En Ámsterdam se había capacitado en las técnicas pictóricas de paisajes y naturalezas muertas. De manera similar a Post, Eckhout utilizó el arsenal técnico del encuadre europeizante sobre el sujeto nativo, que pasó a ser producto de la observación externa, parcial y domesticada. De las pinturas que llevó a cabo en América, han persistido unas doce naturalezas muertas, ocho retratos etnográficos y un óleo sobre tela de los indios Tapuyas danzando (Fig.

20 El autor brasileño Darcy Ribeiro en *Utopía Salvaje. Nostalgias de la inocencia perdida. Una fábula* (1995), rememora este brebaje en algunas escenas de la vida de Pitum, un teniente que queda separado de su grupo, consignado a vivir entre el mundo de las mujeres amazonas que ingieren "...carne humana, bien que la comen, aunque sólo sea en el caldo pimentado que hacen con sus parientes muertos, por la caridad de dejarlos vivir en sus cuerpos" (Ribeiro, 1995: 119).

5), actualmente en la colección del Museo Nacional de Denmark en Copenhague.



Fig. 5. Albert Eckhout
Danza Tapuya

Óleo sobre tela, ca.1641

Fuente: Brazil Body & Soul, Catálogo de Exposición, p. 93

Es posible que este cuerpo de obras, más los trabajos de tamaño natural realizados para Nassau, hayan conformado el conjunto montado en el hall principal del palacio Vrijburg, la residencia oficial de Holanda en Brasil. Estas naturalezas coincidían en el mismo enfoque de las luces, todas desde la derecha, y en la instalación general de la decoración palaciega podrían haber estado colocadas por encima del retrato femenino de una india nativa. Todas contienen frutas, vegetales y flores que se apoyan en especies de grises repisas. Eckhout se esforzaba por representar frutos americanos tales como ananás o maracuyás, a los fines de describir la fecundidad de la tierra (Parker Brienen, 2001). En el período intermedio de 1637 a 1641 los barcos que exhibían la sigla WIC aprisionaron algunos fortines y traficaron esclavos africanos mediante, los cuáles también fueron incluidos por el pintor en sus retratos a dúo. Su mirada de tenor etnográfico respecto a la naturaleza y a la población americana se apoyaba en determinadas alegorías, traducidas en las figuras de las ocho pinturas de retratos-dobles. Eran óleos sobre el *Indio Tupí* y la *India Tupí*, el *Indio Tarairiu* y la *India Tarairiu* también llamados Tapuyas, *Mujer Mameluca* y *Hombre mestizo*, y *Mujer africana* y

Hombre africano. Los ocho retratos correspondían a un par de africanos negros, dos pares de amerindios y otro par que representa la mezcla étnica, los primeros que se conocen sobre el hombre mulato y la mujer mameluca²¹.



Fig. 6. Albert Eckhout
Tapuya Women

Óleo sobre tela, 1641

Fuente: Brazil Body & Soul, Catálogo de Exposición, p. 95

21 El término mulato se aplicaba al hombre descendiente de un blanco europeo y negra africana; mameluca refería a la mujer hija de blanco europeo y de una indígena Tupinambá.

Los indígenas Tapuyas, percibidos como nómadas y hostiles, portaban ciertos detalles que enfatizan la condición de ‘salvaje’ proyectada en este caso por el artista holandés (Luce-ro, 2013). Desnudos, con un fondo silvestre, él tenía una decoración facial con elementos clavados en el rostro; ella cubría su zona púbica con un ramillete de hojas y acarreaba una canasta en su espalda de la cual sobresalía un pie seccionado, producto del despedazamiento de algún cuerpo humano, llevando con su brazo derecho la mano cortada de alguna víctima ejecutada (Fig. 6) Eckhout plasmó diferencias notables entre los retratos de los Tupinambás, quienes vestían prendas, y los Tapuyas, en los que se observaba la exhibición de trozos de carne humana, insinuando el carácter bárbaro y atroz. La mujer africana fue representada en una dimensión análoga a la Tapuya, con un tratamiento distante y exótico (Fig. 7). El par retratado que expresaba mayor afabilidad era el del Mulato y la Mameluca, ubicados en otro nivel jerárquico. Incluso las vestimentas los acercaban a las costumbres europeas, y en el caso de la mujer, la pose recordaba a las damas clásicas de las pinturas del Renacimiento italiano. El ciclo completo de las pinturas de Post ha funcionado como la exterioridad de un incipiente imperio pujante y exitoso donde Holanda intentaba expandir sus posesiones en Brasil. Posteriormente la empresa no podría cumplir su cometido tras el enfrentamiento con luso-brasileños en la batalla de los Guararapes en 1649, con la consecuente la rendición holandesa y el abandono de Recife en 1654.



.....
Fig. 7. Albert Eckhout
African Women with child

Óleo sobre tela, 1641

Fuente: Brazil Body & Soul, Catálogo de Exposición, p. 99

En el siglo XVIII, el pintor afrobrasileño José Theóphilo de Jesús plasmó, bajo la impronta del barroquismo que predominó en Brasil, la figura indígena inmersa en la propia tierra, estableciendo alegorías con personificaciones femeninas sobre los cuatro continentes: América²², Asia, África y Europa. Como detalle sobresaliente, América aparecía con atuendos de plumas coloridas, sus pechos al descubierto, con un ave en su mano y una actitud romantizada sobre un paisaje poblado de árboles, palmeras y animales (Fig. 8).



Fig. 8. José Theóphilo de Jesús
Alegoría de los cuatro continentes: América

Óleo sobre tela, Siglo XVIII

Fuente: Brazil Body & Soul, p. 270

22 En el tratado sobre Iconología del escritor italiano Cesare Ripa (1560-1645) sobre los símbolos, la interpretación de la alegoría de América es descrita en términos peyorativos, asociada a la imagen de una india con características caníbales como una “...mujer desnuda, de carne deslustrada, amarillenta, de formas terribles, y con un velo de varios colores cayendo de un hombro a través del cuerpo, que cubre sus partes vergonzosas” con cabellos que caen sobre el cuerpo, y con un artificioso ornamento de plumas de colores. “Lleva en la mano izquierda un arco y en la derecha una flecha (...) sobre el pie de una cabeza humana traspasada por una flecha y en la tierra está un lagarto (...) Son fieras que devoran hombres y otros animales (...)” (Belluzo, 1998: 72).

En 1816 llegó a las costas brasileñas Jean Baptiste Debret, nacido en París y discípulo de Jacques-Louis David. En 1814 fue invitado a trabajar en Rusia por el emperador Alejandro I. Simultáneamente recibió el encargo del gobierno de Portugal para integrar la Misión Artística de Francia que viajaría a Brasil (junto al ya citado Nicolás Taunay, Grandjean de Montigny, Auguste Taunay, Marc Ferrez y Zéphérin Ferrez) bajo las órdenes de Joaquín Lebreton. Allí se desempeñaría como profesor de Pintura de Paisaje e Historia. Algunos de aquellos artistas regresaron a Francia, pero Debret optó por quedarse a pintar y a enseñar, ayudando a formar a varios artistas brasileiros (Tufano, 2000). Se le consideró un importante documentalista de la sociedad brasileña y su diversificación étnica, ilustrando desde escenas de la corte portuguesa sumergida en la pompa y el lujo, situaciones de canibalismo de algunos grupos indígenas, hasta los avatares, horrores y sufrimientos de negros africanos llegados a costas brasileñas y tratados como esclavos de modo inhumano. Graficó numerosas escenas correspondientes a hechos históricos con figuras como Don João VI, Don Pedro I y la princesa Leopoldina, y fue autor del diseño de la bandera imperial de Brasil, en cuyo rombo amarillo aparecía la corona del imperio, una esfera celeste con la cruz cristiana cercada por diecinueve estrellas que refieren a las provincias brasileñas. Sus anotaciones rápidas se transformaron más tarde en grabados o pinturas de hombres esclavos o mujeres lavanderas (Fig. 9).

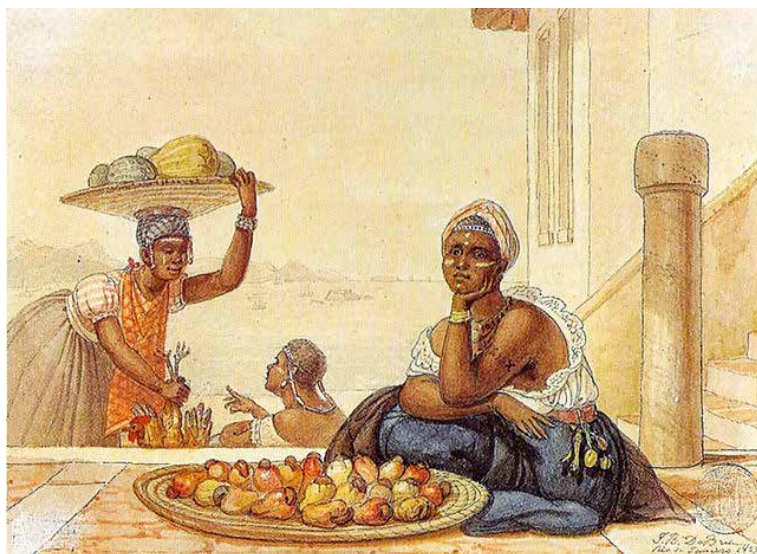


Fig. 9. Jean Baptiste Debret
Negra tatuada vendendo caju

Litografía, S. XIX

Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Debret_negra_vendendo_caju.jpg

El pintor permaneció en América hasta 1831, y luego de varios años de estadía regresó a Francia. En París, entre 1834 y 1839 publicó sus grabados litográficos en tres volúmenes bajo el título general *de Voyage Pictoresque et Historique au Brésil, ou Séjour d'un Artiste Français au Brasil*. Con 156 litografías acompañadas por texto narrativo, Debret registró escenas costumbristas, muchas de ellas referidas a la esclavitud negra. *Return of the Negro Hunters to the City/ Return of a Naturalist's Negroes* (Fig. 10) apareció en el Volumen II de la mencionada edición. La imagen es inusual como descripción de la recolección de especies naturales, algo poco exhibido o transmitido. Debret caracterizó al hombre del ángulo inferior derecho como un naturalista que suministraba elementos al europeo investigador de la historia natural americana. Este grabado fue un ejemplo de la función metafórica del paisaje en la empresa imperialista portuguesa-francesa del temprano siglo XIX (Buono, 2007). Los integrantes de la expedición cargaban cajas donde llevarían esas

especies vivas o muertas para ser analizadas, en una narrativa pro-positivista característica del siglo XIX.



.....
Fig. 10. Jean Baptiste Debret
Return of the Negro Hunters To the City/

Return of a Naturalist's Negroes

Litografía, 1835

Fuente: *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Orientes-Occidentes, El Arte y la Mirada del Otro*. UNAM-IIE, México DF, p. 70.

El enfoque redundante del canibalismo indígena se manifestaba en la litografía *Botocudos, Puris, Pataxos and Maxacalis or Gamelas*, donde uno de los hombres desnudos quebraba los miembros de un cuerpo, mientras otro ingería un succulento trozo de carne humana. Estas litografías sostenían una mirada ajena sobre la existencia anterior a la colonización, un estadio incipiente que según el esquema evolutivo científico, avanzaría hacia una etapa civilizada, siguiendo el patrón de una evolución cultural con fuertes afinidades con el modelo social del Positivismo de Augusto Comte. Así como

el indígena fue representado como alteridad salvaje, el negro africano transpuesto a América fue delineado como lascivo y/o agresivo. La ideología colonial ajustaba una imagen ficcional del subalterno a partir de una supuesta inferioridad tácita, donde se cruzaban la política imperial, los designios culturales²³, la violencia y la opresión. Desde el siglo XVI se habían puesto en marcha estos mecanismos de sojuzgamiento físico y simbólico: el hecho de presentar las alteridades nativas sospechadas de anomalías y aberraciones sociales confirmaba no sólo la actitud de superioridad ostentada que practicaron los colonizadores, sino la necesidad de descalificar al sometido como móvil para acrecentar el dominio (Lucero, 2013). El escenario de estas pujas era el campo cultural con repercusiones inherentes en el campo político, dado que estos estereotipos fueron el móvil del fundamento y la justificación para llevar a cabo un proyecto de modernización y colonización a través de la opresión física y simbólica. En esa dirección, se gestarían visualidades sobre el nativo donde se lo homologa al salvaje, dado que “ante todo se le tiene que destinar una jaula ficticia para que se logre su reconocimiento; un teatro mental cuyo espacio imaginario pueda albergarlo” (Weisz, 2007: 116). Dicho *locus* se hermanaba con la condición de otredad física, estética y simbólica.

23 Como correlato, el concepto de cultura que propone Terry Eagleton (2001) refiere a las controversias inmersas en ella entre la libertad y el determinismo, entre el cambio y la identidad o entre lo dado y lo creado. Si la cultura apela a un control específico aplicado al desarrollo natural, se suscita un movimiento dialéctico entre artificial y naturaleza, o en otros términos, se pone en marcha una interacción entre lo regulado y lo no regulado. La tensión que surge entre el acto de producir y lo producido, racionalidad y espontaneidad va a ser una constante en los procesos históricos. Si en el siglo XVIII la cultura se vinculaba a la civilización, en el XIX se efectúa un giro histórico que la segrega. La civilidad es vista bajo la lente del imperialismo y la cultura como una dimensión crítica, sensible, espiritual, en el que ingresan ‘culturas no europeas’ donde prima el anticolonialismo, el salvaje no civilizado y la romantización primitivista, aspectos que confluyen en las formulaciones artísticas modernistas de comienzos del siglo XX. Los conflictos entablados entre Europa y el ‘otro colonial’ ya estaban implicados en los comienzos del proyecto de dominación y expansión económica en América. De hecho, el encuentro colonialista entre la considerada “Cultura” en mayúsculas y la “cultura” en minúsculas, o un poder universal e imperial y una dimensión local. Inevitablemente ello desembocaría en una disputa que terminó siendo geopolítica. En estas guerras culturales, parafraseando a Eagleton, la civilización occidental intentaría neutralizar aquello que no era funcional a sus intereses.

Por otro lado, se agregaba la posición ambivalente de algunos intelectuales a fines del siglo XIX en Brasil en torno a las modalidades de circulación de sus producciones culturales. Existía por entonces el ‘premio de viaje a Europa’ como medio consagratorio para artistas nacionales. Por entonces se propagó la idea de que el propio país no era un sitio estimulante para el desarrollo artístico y la mirada se posaba en Roma o París. En ocasiones los mismos brasileños encontraban su contexto local como hostil a la apreciación de sus obras por el raso nivel intelectual de la población que, según consideraban, en parte era consecuencia de la colonización de Portugal. El escenario europeo despertaba admiración y ciertos sectores suponían que allí yacía la verdadera cultura, tal como lo afirma el escritor y diplomático Joaquín Nabuco:

...nosotros, brasileños, lo mismo se puede decir de los otros pueblos americanos, pertenecemos a América por el sedimento nuevo, fluctuante de nuestro espíritu, y a Europa, por sus capas estratificadas.

[...] Nuestra imaginación no puede dejar de ser europea [...] ella no se detiene en la primera misa en Brasil, para continuar de ahí recomponiendo las tradiciones de los salvajes que guarnecían nuestras playas en el momento del descubrimiento; sigue por las civilizaciones todas de la humanidad, como la de los europeos, con quien tenemos el mismo fondo común de lengua, religión, arte, derecho a poesía, los mismos siglos de civilización acumulada y por lo tanto, desde que haya un rayo de cultura, la misma imaginación histórica (en Tavares de Cavalcanti, 2007: 65).

Iniciado el siglo XX y a partir de la eclosión de la vanguardia en São Paulo, se produjo una ruptura importante con la tradición para dar espacio a una formulación visual renovadora.

2. LA APERTURA MODERNISTA²⁴

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 modernismo²⁵ 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 vanguardia²⁶ 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 autocritica 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 paganas²⁷.

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 neoclásica²⁸, 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 Paraiba, 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 atenía 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).



Fig. 11. Tarsila do Amaral
A Negra

Boceto a lápiz, 1923

Cortesía de Tarsila do Amaral

Durante 1924 Tarsila realizó dos viajes, uno hacia Rio de Janeiro y otro hacia Minas Gerais, junto a Oswald y Mário de Andrade, el poeta francés Blaise Cendrars y otros intelectuales, en búsqueda del interior brasileño, su tradición y sus raíces²⁹. Tarsila tomó numerosos apuntes y registros sobre Belo Horizonte, Sao João del Rei, Tiradentes, Ouro Preto y Congonhas do Campo. Este escenario de cromatismo pleno constituyó el cuerpo de pinturas perteneciente a su período Pau Brasil, al tiempo que Oswald escribía el *Manifesto Pau Brasil*, un texto medular en la vanguardia brasileña.

La vegetación variaba en estilizaciones orgánicas, redondeadas, donde los planos se construían a partir de superposiciones y gradaciones de tamaño. *Morro da favela* de 1924 mostraba un cuidadoso tratamiento pictórico de cactus y plantas, en una estructura geométrica de casas con variaciones de rosas, azules cerúleos, ocre, naranjas, colores *caipiras* ahora rehabilitados. En la mirada modernista brasileña se percibía la incorporación del carácter *caipira* y la ruralidad, una reelaboración de signos visuales a partir de “lo que se ha denominado como caipira/country/sertanejo” (Setubal, 2005: 66). Oswald describirá estas casuchas de tono azafrán de las favelas en el Manifiesto integrando

29 Los viajes por el interior de Brasil fueron un motivo de atracción también para los intelectuales que venían de Europa. En 1938, el antropólogo francés Roger Bastide llegó a Brasil para dictar Filosofía en la Universidad de São Paulo. En ese contexto se relacionó con los escritores y artistas del modernismo brasileño, especialmente con Mário de Andrade. Bastide desempeñó un rol de intérprete e interlocutor en un diálogo sobre la sociedad brasileña a partir de su viaje a Minas Gerais y su análisis sobre el escultor Alejandrinho, considerando su perspectiva antropológica. Realizó críticas sobre arte y apareció como colaborador en algunos periódicos donde circulaban textos modernistas o revistas especializadas en el área cultural, como la *Folha da Manhã*, *O estado de São Paulo*, *Anhembi* y *Clima* o editoras de tenor nacional como *National* o *Martins*. Entre 1938 y 1945 publicó cerca de un artículo por semana sobre literatura y artes plásticas, estética afro-brasilera, sociología brasilera y otros temas, inaugurando una especie de etnografía local aplicada a la cultura visual. Escribió sobre Mário y Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Orígenes Lessa, Augusto Frederico Schmidt, y analizó la producción artística de Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, Vicente Do Rego Monteiro, Cícero Dias. El antropólogo mostró sus preferencias en la elección de los artistas sobre los cuáles hacía su crítica (Peixoto, 1999) y una de sus principales inquietudes teóricas era la huella de África en el arte de Brasil. Tanto las manifestaciones populares como el *candomblé* fueron un centro importante de su argumentación. En ese sentido Bastide coincidió con Mário de Andrade en el interés por las creaciones gestadas en los núcleos populares, especialmente aquellas en las que pudiesen localizarse aspectos del primitivismo indígena y africano. En su preocupación por comprender a fondo el sentido del alma brasileña, describió a la mezcla cultural como una característica principal soslayando el tono de exotismo propio del viajero europeo que intentaba describir estas realidades latinoamericanas desde una exterioridad.

modernismo y primitivismo, modernización económica y social (a través de la industrialización) e identidad cultural (Borsa Cattani, 2001).

Tarsila reinterpretó el ámbito periférico y su potencial visual en *Carnaval em Madureira*. Había transitado por el suburbio carioca en la zona de Madureira, donde se encontraban las Escuelas de Samba Portela e Imperio Serrano. Durante el festejo “registró, en poco menos de 20 bocetos, gente de la calle, detalles de los trajes y adornos de la fiesta” (Texeira, 2008: 28). Un año después, *O mamoeiro* de 1925 (Fig. 12) describía un paisaje con matas verdosas que semejaban enormes semillas, con una intención volumétrica marcada por los grados de luces y sombras.



.....
Fig. 12. Tarsila do Amaral
O Mamoeiro, óleo sobre tela

1925

Cortesía de Tarsila do Amaral

En estos casos, la “presencia constante del paisaje y del hombre brasileños” (Zilio, 1997: 78), respondía a una opción simbólica, como síntesis del imaginario nacional donde el sujeto pueblerino era resignificado en su trabajo diario. Tarsila exploraba la pureza de las formas naturales de Brasil todavía incontaminadas por la vertiginosa civilización europea. Las pinturas de 1924 se distanciaban del tópico urbano francés. Su estación de ferrocarril con postes eléctricos también abarcaba diseños de árboles y palmeras. El tono rígido del cubismo francés era superado con curvaturas y escalas cromáticas donde el color pasa a ser estructurante, un ‘cuali-índice’ en términos semiológicos, según afirma el poeta Haroldo de Campos, que iba modelando la imagen misma, otorgando materialidad física y corporeidad. En *Manacá* de 1927 (Fig. 13) las formas simulaban moles agigantadas que reforzaban el orden constructivo en torno a masas de color. Las formas plenas se debatían entre verdes y rosados, con flores azules de torneados pétalos que anticipaban el tipo del tratamiento pictórico de 1928.



Fig. 13. Tarsila do Amaral
Manacá, óleo sobre tela

1927

Cortesía de Tarsila do Amaral

En el plano pictórico Tarsila sería protagonista de un desarrollo artístico que la posicionaría en el núcleo del movimiento antropofágico, neutralizando la literalidad anecdótica para dar paso a una imagen enérgica y contundente. Como lo aseveró Mário de Andrade en el catálogo de exposición que escribió sobre la pintora, fechado el 21 de diciembre del año 1927:

Puede decirse que, dentro de la historia de nuestra pintura, fue la primera en realizar una obra referente a la realidad nacional. Lo que la diferencia de un Almeida Junior, por ejemplo, es que no es la anécdota de sus cuadros lo que trata de temas nacionales. Obras como el *Grito de Ipiranga* o *Carioca* sólo tienen de brasileño el tema. Técnica, expresión, emoción, plástica, todo conduce a la gente hacia otras tierras allende el océano. En Tarsila, como por otra parte en toda la pintura de verdad, el tema es sólo un elemento más de encantamiento: lo que constituye la esencia de lo brasileño en Tarsila es la propia realidad plástica: cierto ‘caipirismo’ muy bien aprovechado de formas y de color, una sistematización inteligente del mal gusto que llega a ser de un excepcional buen gusto, una sentimentalidad intimista, secreta, llena de malicia y de sabor fuerte (De Andrade en Esquivel, 2000: 139).

En 1928 Tarsila había terminado *Abaporú*, una tela que, según Paulo Herkenhoff (1998) sería el “divisor de aguas de la modernidad en Brasil”. Al recibirlo como obsequio de cumpleaños, Oswald exclamó a su amigo el poeta Raúl Bopp que la pintura representaba al hombre emplazado en la tierra. En el diccionario tupí-guaraní de Montoya, perteneciente al padre de Tarsila, encontraron el término *Abaporú* (Aba: hombre, Porú: que come) que quedó registrado como título de la obra (Fig. 14).



Fig. 14. Tarsila do Amaral
Abaporú

Boceto a lápiz, 1928

Cortesía de Tarsila do Amaral

Seguí sólo una inspiración sin nunca prever los resultados. Aquella figura monstruosa, de pies enormes, plantados en el suelo brasileño al lado de un cactus, sugirió a Oswald de Andrade la idea de la tierra, del hombre nativo, salvaje, antropófago... (Amaral, 1999: 43).

La reproducción del cuadro apareció en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, donde Oswald fundaría el movimiento que cambió radicalmente la literatura modernista. La antropofagia cultural retomaba el simbolismo de la acción caníbal efectuada por los indios Tupinambás, y asumió la absorción de ingredientes culturales a fin de procesarlos, asimilarlos y dar cuenta de la identidad brasilera y sus singularidades. Plínio Salgado, miembro de la Academia Paulista de Letras reivindicó en la obra de Tarsila la idea seminal de un movimiento en la literatura brasileña, por su sentido de “medio cósmico”, de “verdad racial” y “revelación profética” (Amaral, 1975: 259). *Abaporú* compendia la referencia al ambiente local y un criterio experimental que marcó un corrimiento respecto a la fase Pau Brasil:

...la preocupación por las raíces nacionales, la referencia a los mitos primitivos brasileños, pero bajo una inquietud etnológica más que psicoanalítica -como era el caso de los surrealistas-, la desvían y la hacen alejarse de los modernistas europeos, aun empleando una geometría simplificada en el tratamiento de las formas y recubriéndolas con colores lisos por medio de pinceladas impersonales y uniformes (Farías, 2004: 32).

La vegetación tarsiliana ya existía en *Manacá*, por sus contornos, estilizaciones y recursos a una figuratividad orgánica. El personaje central, era la expresión de ciertas historias pesadillescas que de niña le contaban antes de dormir. Este proceso reveló una seña de la antropofagia cultural que precedió a la formulación literaria. Otra tela de 1928, *Urutú* (Fig. 15) planteaba la exacerbación formal en un huevo de grandes dimensiones que dominaba el cuadro. La transformación en la escala de tamaño respecto al paisaje dislocaba la mirada en un espacio suspendido. El óvalo blanco, recurso de riesgo manejado con habilidad, se apoyaba en un objeto magenta que, contorsionado, semejava un reptil aferrándose a la punta roja que emerge del suelo.



Fig. 15. Tarsila do Amaral
Urutú, óleo sobre tela
1928

Cortesía de Tarsila do Amaral

En esta situación ficticia la fantasía producía una disrupción perceptiva y el contraste con el resto de la paleta acentuaba la atmósfera onírica, tendencia que será repetida en obras como *Distância, A lua* también de 1928, o *Floresta, Sol poente* de 1929 (Fig. 16).



Fig. 16. Tarsila do Amaral
Sol poente, óleo sobre tela

1929

Cortesía de Tarsila do Amaral

En junio de 1928 la pintora se reunió en París con Oswald y allí efectuó su segunda muestra individual, con una crítica francesa diversificada que destacó la estilización creciente en sus trabajos, fundamentalmente a partir de *Abaporú*. Al año siguiente Tarsila materializó una de sus más destacadas obras, *Antropofagia*, donde se veían dos desnudos inmersos en un ambiente tropical de frondosidad y altura, interactuando (de la misma manera que en *Abaporú*) la morfología humana y la vegetal (Fig. 17). La atmósfera escenificada “exhala tal calidez envolvente que consume tanto a los personajes centrales como al propio ámbito, logrando una permutación formal entre hombre/naturaleza” (Lucero, 2009:320).



.....
Fig. 17. Tarsila do Amaral

Antropofagia

Boceto a lápiz

1929

Cortesía de Tarsila do Amaral

La figura femenina provenía de *A Negra* de 1923, y la silueta masculina, de *Abaporú*, en posición similar pero hacia el otro lado. Confluían así dos trabajos emblemáticos de Tarsila. El recorte de los protagonistas en primer plano se acentuaba por la elección cromática. El uso de tonalidades carnosas con tintes anaranjados unificaba la pareja que, a partir de deformaciones expresivas en las relaciones de tamaño entre cabezas, cuerpos, piernas y pies, recreaba un dinamismo de curvas y contracurvas sobre el fondo de verdes profundos. El sol ambiguamente simulaba una rodaja de naranja o limón, o un astro en el cielo. La factura lisa, serena y casi imperceptible era a la vez exultante y sensible en medio de un dibujo geometrizado que evocaba fan-

tasmáticas ligadas al rito antropófago³⁰. En ese año realizó también una importante serie de *Dibujos antropofágicos* (Fig. 18) con tinta china sobre papel, donde sintetizaría lo que Aracy Amaral expresó en sus escritos de los años 70 y Jorge Schwartz confirmó posteriormente: la “brasilidad” como fusión de nacionalismo y renovación actual a partir de una iconografía esquemática. Según la propia Tarsila: “...Si alguna cosa tengo de bueno, en mi arte, es su brasilidad espontánea de 1924 hacia acá, esto es, la fase que yo llamo Pau Brasil y últimamente, la fase Antropofágica” (Amaral, 1975: 277).

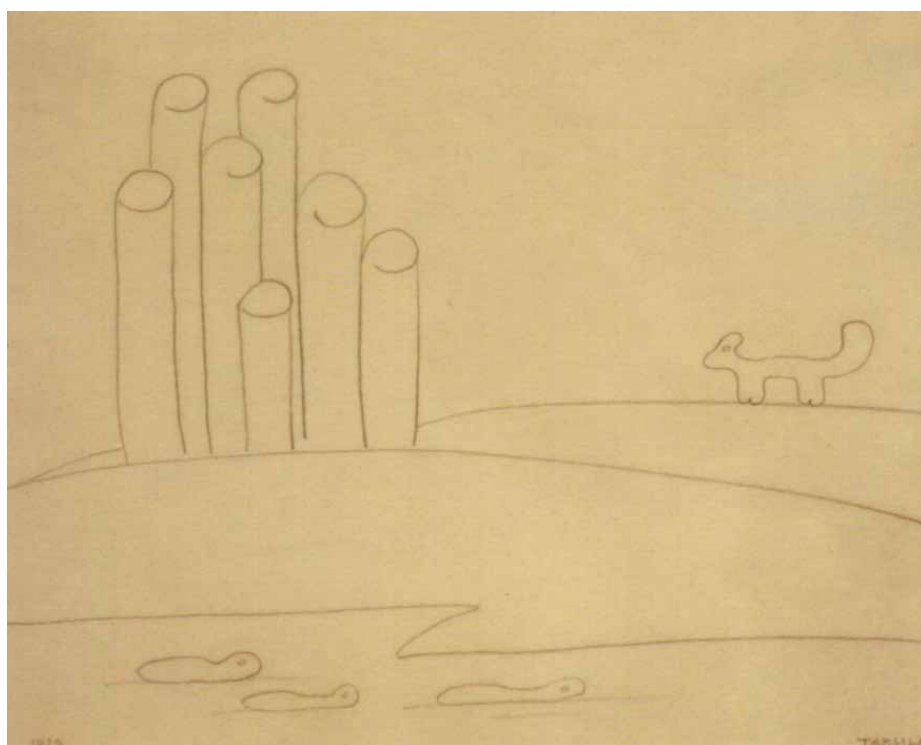


Fig. 18. Tarsila do Amaral
Paisaje antropofágico

Tinta china sobre papel

1929

Cortesía de Tarsila do Amaral

30 En 1929 arribó a São Paulo el poeta surrealista Benjamín Péret. Dictó una conferencia donde postuló un vínculo directo entre el surrealismo y la antropofagia, ambos conceptos entrelazados con la emancipación de las contenciones y represiones del hombre y con formas de restablecer la liberación psíquica.

Estos *Dibujos* evocaban diseños de alto nivel caligráfico ejecutados en pleno tránsito, momento en el cual conseguía “rápidamente captar lo esencial, traducir lo que veía escogiendo precisamente los objetos, las figuras y, sintéticamente, transmitir el todo sin perder la emoción (...)” (Rodríguez, 13 :2008). Justamente en 1929 se produjo la caída de la Bolsa en Estados Unidos, con consecuencias en el campo artístico que provocaron un viraje hacia el plano político en los proyectos culturales y debates en los posicionamientos sociales. Tarsila realizó muestras en Rio de Janeiro y São Paulo y en 1930 fue invitada a participar de la exposición “Casa Modernista” proyectada por Gregori Warchavchik, integración de arquitectura y artes visuales. La pintora se separó de Oswald de Andrade. Más tarde en 1931 viajó a la Unión Soviética en junto a su nueva pareja Osório César, psiquiatra de la izquierda política, y expuso en el Museo de Artes Occidentales de Moscú. Regresó a Brasil en medio del golpe militar de Gétulio Vargas en 1930. En sus imágenes se evidenció un vuelco notorio hacia temáticas relacionadas con el compromiso social, tal como se manifestaría en *Operários* o en *Segunda classe*. En *Operários* (Fig. 19) advertimos la heterogeneidad y pluralidad étnica que caracteriza a Brasil en una estructura piramidal, compuesta por seres humanos con un fondo de maquinarias y construcciones industriales. Más tarde, en *Segunda classe* recuperaba estrategias visuales similares a los planteos de la fase Pau Brasil de 1924, aunque en este caso exacerbando las condiciones de miseria social y pobreza.

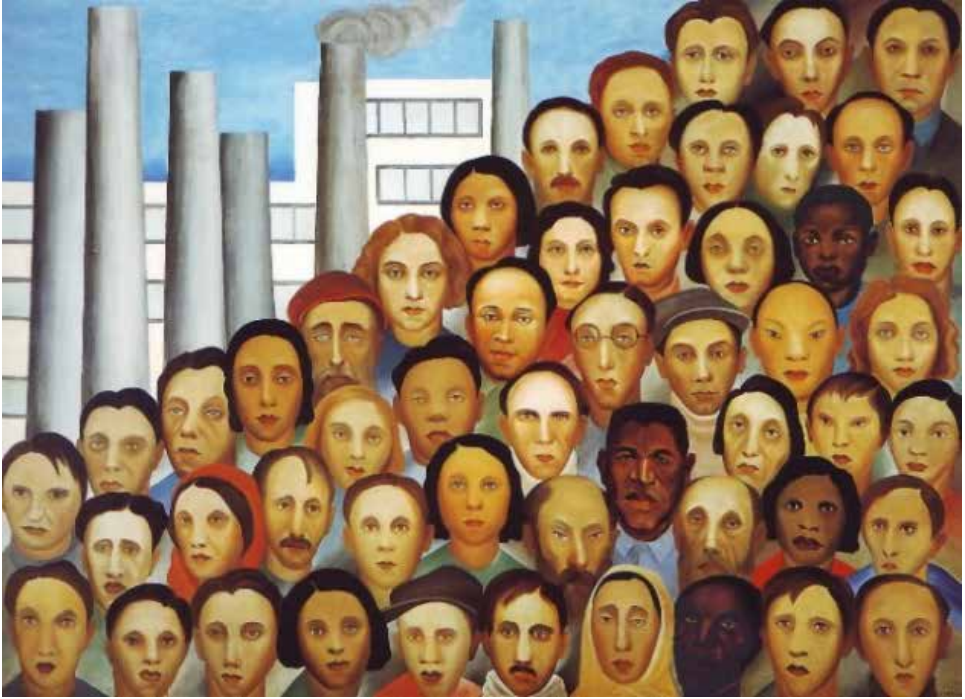


Fig. 19. Tarsila do Amaral
Operários

Óleo sobre tela

1933

Cortesía de Tarsila do Amaral

Los viajes han sido un aspecto relevante en la vida de Tarsila, tanto sus traslados hacia Europa como al interior de Brasil: “...Pensemos que los dibujos realizados durante sus viajes nos revelan, como un secreto, su mejor época” (Amaral, 2008: 17). Para el sociólogo Renato Ortiz (1997), el viaje involucra un desplazamiento en el espacio, donde se atraviesa la frontera y por lo tanto relacionado con la territorialidad. Toda migración se caracteriza por una discontinuidad donde el sujeto viajero es quien conecta y comunica sitios alejados. El desplazamiento también equivale a un conocimiento del otro. Para los intelectuales latinoamericanos el viaje significó la unión de cultura popular y Nación. Durante los siglos XIX y XX el nudo entre lo popular y la constitución de la Nación fue el ingrediente activador de los proyectos en el orden

cultural, como de hecho funcionó en el muralismo mexicano o en el modernismo brasileño³¹.

Tarsila continuó produciendo obra construyendo un *corpus* de imágenes variado y plural, aunque siempre atravesado por su peculiar manera de mirar el arte y la vida misma.

LA INVERSIÓN SEMÁNTICA DE OSWALD

Los vínculos estrechos entre la producción visual de Tarsila y la escritura de Oswald comportaron una faceta fundamental en la propuesta antropofágica. Una de las colaboraciones conjuntas fue la serie de dibujos que apareció en el libro de poesías *Pau Brasil* publicado “en la editorial *Au Sans pareil*, con ilustraciones de Tarsila y dedicado a Blaise Cendrars” (Schwartz, 2002: 180). Más tarde *Abaporú* sería la imagen central del Manifiesto. El primer número de la *Revista de Antropofagia* (Fig. 20) se difundió el 1º de mayo de 1928. Tanto la *revista de avance*, como *Martín Fierro*, *Proa*, *Actual*, *Revista de Antropofagia* y el *Boletín Titikaka* configuraron “...una comunidad de rasgos y suelen realizar un intercambio activo aunque desigual (Manzoni, 2008: 8-9).

31 Respecto a la búsqueda de lo nacional en las producciones visuales latinoamericanas, afirma Andrea Giunta: “La narrativa de la nación es uno de esos relatos de origen que se inscribió en imágenes que constituyen el corpus de formación del mapa de Latinoamérica. Las obras de Juan Manuel Blanes, de Arturo Michelena o de Francisco Laso forman el imaginario de estas configuraciones. Y así podrían ordenarse también las obras fuertes de la modernidad, ya sea las de Torres-García, de Tarsila do Amaral o de los muralistas mexicanos. En ellas se inscriben los itinerarios múltiples del viaje, la migración de poéticas y de imágenes europeas y el choque o la continuidad con las tradiciones previas a la conquista. Los discursos de identidad que se gestan con los de la nación fueron fuertes hasta los años de la postguerra. No es que todo cambie a partir de entonces, pero las cosas fueron en muchos aspectos, distintas” (Giunta, 2006: 25).

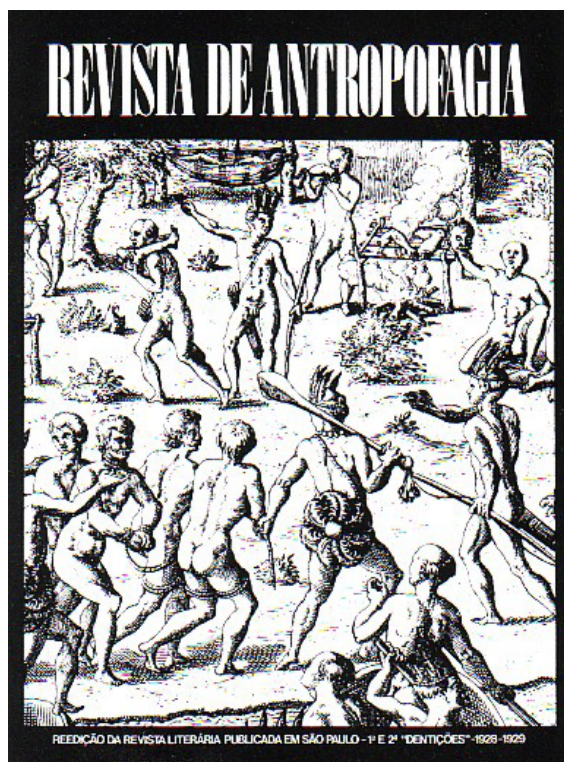


Fig. 20. Revista de Antropofagia N° 1
Edición Facsímil, Ed. Augusto de Campos, SP, Mayo 1928

Fuente: *Inverted Utopias, Avant-Garde Art in Latin America*. Yale University Press, New Haven and London, The Museum of Fine Arts, Houston, p. 60

Aquí apareció el *Manifesto Antropófago* (Fig. 21), cuyas fuentes se localizaban en el pensamiento de Marx, Freud, Breton, Montaigne y Rousseau (Schwartz, 1991: 142), definiendo el acento revolucionario y utópico que lo diferenciaría de *Pau Brasil*. Enfatizando al sujeto colectivo por sobre el individual afirma que “Sólo la antropofagia nos une...”, “única ley del mundo” (De Andrade en Laera y Aguilar, 2001: 39) postuló la deglución crítica a través de la operación antropofágica de comerse al otro y la absorción de las cualidades que resultan relevantes, al decir “sólo me interesa lo que no es mío...” (2001: 39). La alusión a Montaigne y Rousseau subraya la relativización del canibalismo desde una visión romantizada; para Montaigne en la sociedad civilizada se producen en verdad acciones peores que la ingestión de carne humana, y para Rousseau el ‘buen salvaje’ se describe

como un sujeto incontaminado por las miserias que corrompen al hombre moderno. En aquella vida nativa: “...Teníamos la justicia, codificación de la venganza. La ciencia, codificación de la magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en Tótem” (2001:41).

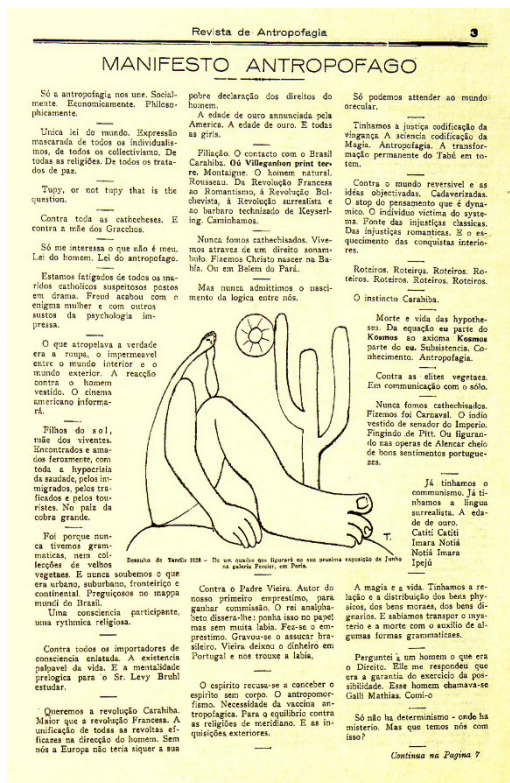


Fig. 21. Manifesto Antropófago
Dibujo central de Tarsila do Amaral

1928

Cortesia de Tarsila do Amaral

El tabú como prohibición fue asimilado y pasó a ser tótem, sinónimo de elementos diferentes, complejos, colectivos y superpuestos que constituyeron las creencias o prácticas. La connotación del caníbal en el proceso civilizatorio europeo sería la de bárbaro, salvaje, prohibido, un aspecto que recupera Oswald al mencionar lo que sucede con el hombre llamado Galli Matías, que remitía al lenguaje difícil y confuso: “Me lo comí” (2001: 42). En

la sección final rescataría al matriarcado de Pindorama, concepto que volverá a examinar en 1950 al proponer que el matriarcado implicaba un modo de vida sin división capitalista del trabajo, donde el suelo era propiedad común de todos sus habitantes y contrapuesto al patriarcado. El poeta Haroldo De Campos afirmó que la táctica antropofágica interpeló el discurso con una idea crítica y precisa para definir lo nacional de modo dialógico y dialéctico en relación a la esfera universal:

La ‘Antropofagia’ oswaldiana -ya lo he formulado en otro lugar- es el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliada del ‘buen salvaje’ (idealizado bajo el modelo de las virtudes europeas en el Romanticismo brasileño de tipo nativista, en Gonçalves Dias y José de Alencar, por ejemplo) sino según el punto de vista insolente del ‘mal salvaje’, devorador de hombres blancos, antropófago. No involucra una sumisión (una catequesis), sino una transculturación; o mejor aún, una ‘transvaloración’: una visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), que sea capaz tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción... Con esta especificación aclaratoria: el caníbal era un polemista (del griego *pólemos*= lucha, combate), pero también de un ‘antologista: sólo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para sacarles la proteína y el tuétano para robustecer y renovar sus propias fuerzas naturales...” (De Campos, 2000: 3-4).

El *Manifiesto Antropófago* fue comprendido por el escritor cubano Roberto Fernández Retamar (2004) en el marco de un paradigma identitario que pivota sobre el personaje de Calibán, nombre que aparecía en Shakespeare en base al anagrama de Caníbal, representando al sujeto deforme al cual Próspero esclavizó. El Caribe-caniba relatado en las crónicas de Colón era el antropófago salvaje y bestializado, formateado por los ecos de la imaginería medieval que triunfó en el discurso europeo de entonces. Calibán personificaba al pueblo, y desde la década del 60 será señalado por el martiniqués Aimé Césaire o el barba-

diense Edgard Kamau Brathwaite como símbolo del continente americano. Retamar insistió que quien nos identifica realmente es Calibán (y no Ariel como lo expresó el autor uruguayo José Enrique Rodó y como lo confirmaría José Vasconcelos en México). Calibán en la cultura latinoamericana se apropiaba de los códigos que fueron utilizados para su misma conquista, el lenguaje, para invertir la situación de dominio. Una de las protagonistas incluidas en este grupo de intelectuales y artistas que pusieron en juego la estrategia “calibanesca” era la propia Tarsila do Amaral. Mencionada por Retamar, María Eugenia Boaventura (1985) publicó *A Vanguarda Antropofágica* donde relevó a través de la *Revista de Antropofagia* el proyecto cultural mentado por Oswald y Raúl Boop. Boaventura encontró procedimientos fundamentales en el plano del lenguaje, tales como el collage y la parodia, para efectuar luego un seguimiento de los escritos de la vanguardia brasileña que han estado diseminados en distintos periódicos. Observó que el montaje en el discurso era un aspecto común en los movimientos vanguardistas de Europa y Brasil, aunque en este último ámbito la tónica del ser nacional era prioritaria. La parodia en la antropofagia arraigada en el plano literario actuó como un movimiento descolonizador, involucrando problemas locales como el racismo, la discriminación en relación al indio y al negro, y el sitio marginal de la mujer en la sociedad latinoamericana. Su investigación consideró dos momentos en la escritura crítica brasileña, el correspondiente al período 1928-1929 cuando Oswald materializó el *Manifiesto Antropófago*, y los más actuales donde participaron escritores que no necesariamente estuvieron vinculados al grupo vanguardista, comentando los posibles intercambios respecto a las vanguardias extranjeras. La antropofagia brasileña fue casi contemporánea al dadaísmo y al surrealismo, los que a su vez diseminaron preceptos rupturistas ya planteados en el futurismo italiano. Oswald y Tarsila establecieron contactos con los artistas parisinos, y de esos encuentros se nutrieron. Bina Friedman Maltz (1993) ha analizado como Oswald buscó en la práctica antropofágica la fuente que alimentaría su apetito antropófago y justificó ese rito de sacrificio para convertirlo en una forma cultural y estética. La devoración simbólica del Obis-

po Sardina³² fue pensada como una metáfora que lo llevaría a crear un nuevo calendario nacional, donde la historia de Brasil comenzaría en una fecha determinante de una actitud antipoder desacralizante, es decir, la reacción antropofágica. Por otro lado, Benedito Nunes (2004) ha aseverado que la antropofagia cultural fue un plan de reeducación de la sensibilidad y una teoría de la cultura, una estrategia de devoración que es a la vez diagnóstica, terapéutica y orgánica. Diagnóstica de una sociedad brasilera traumatizada por el dominador que censuró entre otras cosas la propia antropofagia. Terapéutica en tanto destrabaría la represión de los mecanismos sociopolíticos implantada por la catequización como instancia de censura. Orgánica porque con el instinto antropofágico antes prohibido se liberaría una catarsis imaginaria de espíritu nacional. Antecesor en el paradigma cultural que atravesó el plano estético y político, el fenómeno podría pensarse no sólo como producción poética de vanguardia que socavó la narrativa europea instalada sino como una construcción de bases literarias, psicológicas y antropológicas que disparó su flecha hacia los basamentos coloniales existentes en la constitución de los estados latinoamericanos. Esta proclama antropofágica estaba ya presente en el *Manifesto Pau Brasil*. En 1928 este proceso maduró al tensionar la imagería con la memoria turbadora del canibalismo. Fundamentalmente, la antropofagia rubricó el diagnóstico de la sociedad de Brasil tras el dominio colonial opresivo y la prohibición al canibalismo que la evangelización jesuita impuso al sostener polaridades en las leyes, la moral y la religión. La censura de la catequesis y la restricción gubernamental no pudieron evitar el filtro de ciertos hábitos indígenas o afrobrasileños que subsistieron a modo de resistencia, con la venganza del matriarcado hacia el drástico patriarcado, con la revolución Caraíba, con la liberación del inconsciente en la transformación del tabú en tótem. La hipótesis del canibalismo parricida se enlazaba con la teoría del desarrollo humano que iba desde lo natural a lo social, de la naturaleza a la cultura. Al asesinar al padre de la horda primitiva, se introyectaba su auto-

32 El Obispo llegó a las playas de Brasil en 1554 sin imaginarse el episodio, constituyendo la primera acción de canibalismo americano respecto al europeo: ha sido el primer hombre blanco que quedaría registrado en la historia por haber sido devorado (De Baere, Jaukkuri, 1998).

ridad en la mente colectiva. En compensación, el sujeto repetía el acto caníbal de muerte y devoración, legitimando el pasaje del tabú a tótem. Se abría así un puente hacia el objetivo utópico de la redistribución de bienes en el ámbito político, la neutralización del autoritarismo paternalista, la desinhibición y el levantamiento de la censura que conllevaría al hombre a una fusión con su comunidad social de pertenencia. En sí, “la antropofagia equivale a una teoría de la cultura” y en un aspecto concatenado, el *Manifesto Antropófago* de 1928 instituyó “un primitivismo nativista y neo-indianismo con carácter étnico-cultural y anarco-utopista” (Rocchietti, 2007: 98), con el propósito de extirpar el carácter sacro a la cultura e historia oficial.

Los escritos de Oswald han sido un ejemplo categórico del fenómeno antropofágico, formulando el cuestionamiento del poder desde el plano cultural y reflexionando sobre la colonialidad. Despertaron los debates acerca de las dicotomías como colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, naturaleza/tecnología. La rehabilitación del primitivo deconstruyó direccionalidades tradicionales que instalaron el paso del bárbaro-indígena hacia el hombre civilizado en una escala evolutiva. En procura de un bárbaro tecnizado, el poeta brasileño destacó los conflictos subyacentes en la historia, adelantándose a cierto ejercicio posmoderno de hibridación de lo popular, lo masivo y lo culto. La conexión de experimentación artística y vanguardia con una posición política consistente dialogaba con la emergencia de nuevas formas organizativas de poder que promovieron un clima de discusión, especialmente con las premisas culturales de Europa. El discurso antropofágico puede entenderse como un re-conversor de las condiciones propias de la narración hegemónica según la cual los indios, los negros, las mujeres, los pobres, los adolescentes, caipiras y homosexuales estarían excluidos del sistema. En 1910 se creó el Ministerio de Agricultura y el Servicio de Protección al indio gracias a una iniciativa de Cândido Rondón, dictando conferencias sobre la problemática indígena que fueron editados recién en el año 1922. Sus escritos fueron recuperados por Monteiro Lobato, quien organizó a la vez una serie de relatos correspondiente a los viajeros en el siglo XVI a Brasil, entre ellos Staden, de Léry y Thevet. El *Diário da Noite* de São Paulo publicó en 1926 los

textos traducidos de Lobato sobre las experiencias de Staden, los indios de Brasil y la práctica antropofágica en *Hans Staden entre os Selvagens do Brasil*, información que empezó a circular y que fuera leída por Tarsila y Oswald, quien se propuso reivindicar lo propio, lejos de la subordinación al europeísmo excluyente (Freireira de Almeida, 2005). La escritura oswaldiana condensó una inflexión seminal para el momento político que le tocó vivir, conformado por “el estalinismo y el fascismo europeos, la civilización tecnocéntrica y puritana de los Estados Unidos, el pesimismo existencialista alimentado por las guerras mundiales (...)” (Subirats, 2003: 37). De ahí la importancia radical de la inversión semántica que formuló a partir de la antropofagia literaria: colisionar al dominador, desmontar y descentrar el colonialismo.

3. CUESTIONES ANTROPOLÓGICAS Y ANTROPOFÁGICAS.

En este apartado, desplegaré algunas zonas de la antropología social haciendo foco en Roberto Da Matta, cuyas observaciones sobre el “triángulo de las tres razas” advirtieron claramente el tronco racista subyacente que proyectó durante largo tiempo un sentimiento discriminatorio hacia las etnias negras e indígenas. En principio hay que considerar que la antropología brasileña ha fundado sus objetivos específicos estableciendo semejanzas y diferencias en relación a las teorías elaboradas en el mundo académico anglosajón. En una síntesis sobre el tema, la investigadora Mariza Corrêa (1993) citó como premisa la creación del programa de Posgrado en São Paulo, por el cual llegaron al país antropólogos franceses como Lévi-Strauss o Roger Bastide. En 1933, la Escuela Libre de Sociología y Política recibió al británico Radcliffe-Brown. Durante los años 50 se acentuó la orientación sociológica con la escritura de Florestan Fernandes. Ha sido clave la presencia de dos antropólogos brasileños en la formación de la disciplina en el plano nacional, Roberto Cardoso de Oliveira, quien propuso para la investigación antropológica otras variables en relación al concepto de ‘aculturación’ de los grupos indígenas, y Roberto Da Matta, quien sentó las bases de una antropología social diferente al enfoque de Darcy Ribeiro. A grandes rasgos, la antropología brasileña se caracterizó por su matiz periférico y posición de avanzada, relevando la diferencia como categoría de análisis y participando del desafío de otorgar mayor visibilidad a la teoría latinoamericana contribuyendo con textos traducidos a otros idiomas e insertándose en un marco más amplio³³. Sus apor-

33 Roberto Cardoso de Oliveira (2004) revisó el movimiento de algunos conceptos del campo antropológico que, pese a que fueron promovidos desde fuera de Latinoamérica, se asentaron en

tes sobre religiones y modalidades populares o sobre las fronteras interétnicas han vinculado enfoques teóricos y metodológicos con el contexto circundante, enfatizando la tensión entre relativización y universalización, lo local y lo universal como polos entre los que se abre un clivaje social. Dentro de un proyecto nacional más contemporáneo, el estudio del indígena ocupó un sector fundamental de la antropología, especialmente en relación al concepto de fricción interétnica por los lazos entre blancos e indígenas. Los rituales también constituyeron una temática destacada. Da Matta investigó el carnaval en *Carnavales, malandros y héroes* de 2003, elaborando una visión sobre Brasil donde rescató las diferentes características respecto a otras sociedades modernas. En ese libro, emprendió un estudio de la cotidianeidad brasileña, de sus rituales y sus modelos de acción, distinguiendo la idiosincrasia norteamericana de la brasileña, a partir del “iguales pero separados” de EEUU, y el “diferentes pero juntos” de Brasil. Dentro de su abordaje comparativo, señaló que existe un sistema dual donde se distingue el ‘individuo’ (sin participación en el sistema de relaciones personales) de la ‘persona’ (ser relacional, referenciado en un sistema social donde existen lazos de familia, de amistad, de favores, etc). Así, utilizó la estrategia de comparación como recurso, registrando el carnaval de Rio de Janeiro y el de Nueva Orleans con el fin de verificar el sentido conjunto pero diferenciado en el primero, y el igualitarismo divisionista en el segundo³⁴.

Roberto Da Matta (1983) ha definido a la antropología como corpus conceptual que posibilitó la lectura del mundo social del hombre, cuyas presunciones no se planteaban como certezas inamovibles sino relativas y conexas. Con un gran respeto por la

ella y refuncionalizados a partir de sus realidades específicas en una acción del centro a la periferia denominada *lato sensu*. Las antropologías periféricas entonces fundaron una categoría histórica que fue más allá del armazón instalado, puntualizando las relaciones entre idiomas culturales y sus diferencias en términos estilísticos, esto es, una individualización a partir de los espacios locales. De esta manera, en América Latina, el antropólogo a la par de sus investigaciones ha ejercido y ejerce una práctica de orden político, como sujeto comprometido en lo ético y profesional que procesa y difunde información.

34 En la experiencia estadounidense no hay planos sociales intermedios, mientras que en Brasil existen las gradaciones con jerarquías donde aparecen el blanco, el mulato, el negro, el indio, el *maluco*, el *cafuso*.

figura del indígena, configuró un punto de vista diferente. Expresó que los esquemas evolutivos propios de la etapa decimonónica eran obsoletos y extendían las jerarquías utilizadas mayormente para la dominación. Y fue esa misma especulación intelectual la que también pudo ‘relativizar’ y producir otra versión, la liberación y la autonomía de pensamiento³⁵. La antropología social, en tanto rama de la antropología general, implicó el estudio del hombre considerado productor y autor en la transformación de la naturaleza, enlazado con la dimensión social que considera al ser humano como miembro de una sociedad en el marco de una escala consensuada de valores. La cultura no puede considerarse una mera respuesta reactiva a un cierto ambiente, sino que concierne a un espectro amplio de situaciones que se aúnan en el hecho crítico, donde el hombre ha sido el creador de los diferentes lenguajes y sus reglas. En ese aspecto la antropología social diferenció dos planos. Uno de tipo instrumental, que analizaría las formas con las que el sujeto reacciona frente a una circunstancia determinada. Otro de carácter social o cultural, afincado en la relación dialéctica entre el hombre y su medio, los proyectos, las reglas culturales y normas o códigos que organizan las sociedades. Pese a la cercanía entre lo social y lo cultural, existe una distinción entre ambos términos³⁶. No existe cultura si no se evidencia una tradición extendida en el tiempo, identificada y precisa, que torne visible sus reglas y convenciones y las ponga en práctica.

Las reflexiones de Roberto Da Matta sobre el racismo colectivo originado en la polémica “fábula de las tres razas” (difundida desde fines del siglo XIX, centrada en una pretensión de blanqueamiento) han sido fundamentales para comprender los procesos racialistas en Brasil. El autor ha señalado que la especificidad brasileña se cimentó en la adición de características de los blancos, de los indígenas y los negros africanos, cuya sumatoria conformaría una nación mestiza en la cual las diferencias elaboraron una totalidad compartida. El pensamiento que ha bordeado

35 Según el antropólogo, el conocimiento es una vía de acceso e intervención en el mundo si se articulan teoría y práctica, y si la propia teoría se aplica como un instrumento analítico para cuestionar y reflexionar sobre el mundo social.

36 El ejemplo de la sociedad de hormigas aclara como puede existir funcionamiento social, aunque sin desarrollo cultural.

do a la “fábula” tuvo su origen en el positivismo que impregnó el ideario decimonónico bajo la figura de Augusto Comte, cuya teoría fue un modelo atractivo para la intelectualidad brasileira de aquella época. La antropología brasileña contemporánea ha desmontado el mecanismo abarcador y homogeneizante e intentó remarcar las peculiaridades sociales que aparecían obturadas bajo el cristal racista que tildaba al indio como perezoso, al negro como melancólico, al blanco como codicioso. Joseph Arthur, conde de Gobineau, aristócrata, escritor y diplomático francés, vivió en Brasil y dejaría una secuela de antisemitismo que fundamentaba desde lo biológico, antropológico y psicológico, la superioridad del blanco caucásico sobre el negro. La “fábula” involucraba a las tres “razas”³⁷ constitutivas de la plataforma social de Brasil: el indio, el negro, el blanco, conformando una triangulación étnica que pivotaba en la ideología dominante. Imbricado en un sistema colonial organizado desde Portugal, Brasil repetía las jerarquías y la segregación social. Para Gobineau, Brasil no poseía futuro a raíz de la existencia de mestizos y mulatos como razas híbridas y ambiguas. Ese preconceito racial era coherente con la ideología colonial, y la supuesta biología de las razas, una dudosa “ideología científica de lo popular” (Da Matta, 1981: 83) que tenía sus raíces en motivos políticos, culturales y económicos. Las nociones de raza y de racismo brasileño persistieron a modo de espejos del racismo americano o europeo. Por ello Da Matta se esforzó por abordar el estudio de la antropología social en el marco de un proceso iniciado en el siglo XIX, atravesado por conflictos ideológicos

37 Todorov (2007) sintetizó una posible (e inquietante) genealogía sobre el concepto de “raza”, presente en la teoría de Gobineau. La palabra se difundió en 1684 con el médico francés François Bernier, quien estableció en sus textos modos de clasificación racial. Más tarde Georges Louis Leclerc, conde de Buffon escribió su *Histoire Naturelle* donde afirmaba que la diferencia fundamental entre el hombre y el animal era la presencia o ausencia de razón, oponiendo así civilización y barbarie en desmedro de aquellos pueblos estimados como salvajes. Los ingredientes civilizatorios se tradujeron según juicios de valor en una organización categórica. Joseph Ernest Renán opinó que la raza inferior en su dimensión cultural abarcaba a los negros africanos, indios americanos y nativos australianos, con una incapacidad visible para progresar socialmente, a diferencia de la raza blanca que era depositaria, además, de la belleza como valor: “Los hombres no son iguales, ni las razas son iguales. El negro, por ejemplo, está hecho para servir en las grandes cosas que quiere y concibe el blanco” (Renán en Todorov, 2007: 135). Gustave Le Bon se sumó a estas posiciones. No sólo relacionó el valor de las razas en dependencia de las clases sociales (donde la clase obrera constituiría un estamento inferior), sino que a partir de sus intereses por la criminología, equiparó al cráneo de la mujer con el del negro, considerados tanto uno como otro seres subordinados o defectuosos, superados por el cráneo del hombre blanco que tenía un tamaño mayor.

y valores cristalizados. La conducta del hombre según Gobineau estaba guiada por su pertenencia a determinada raza, sin posibilidad de cambio alguno, y la educación no podría tener injerencia ni función transformadora posible en los sujetos. La ponderación excesiva de la raza germana llevó a que sus supuestos hayan resultado ejemplares en el accionar del nazismo en el siglo XX. En Brasil, según el mismo Gobineau la teoría de las razas estableció una escala jerárquica donde se ubicaría la raza blanca en el rango superior, la amarilla luego y por último la raza negra³⁸. Este “racismo a la Gobineau” denunciado por Da Matta provocó un debate sobre la interacción de los grupos étnicos en la esclavitud, cuya estructura era siempre desigual, antidemocrática y asimétrica, legada a su vez de Portugal. Los prejuicios raciales coronaban el “triángulo de las tres razas” en el cual cada elemento tenía un sitio asignado en una variable verticalista, donde el indio o el negro se hallaban en condición de inferioridad. La noción de civilización para Gobineau estaba segmentada en tres grados, de menor a mayor: la tribu, el pueblo primitivo y la nación. La tribu constituía un grupo humano independiente que no reconocía a sus próximos. El pueblo primitivo mostraba el encuentro violento entre dos tribus donde una de ellas era sometida por la otra. La nación resultaba de la amalgama de las tribus anteriormente delimitadas, como el grado máximo de interacción social. Así, la nación, epítome de la civilización incorporaba lo ajeno en un proceso de homogeneización, en el cual la raza superior sometía a las otras. El carácter totalizador del concepto de civilización impregnaría el pensamiento hegemónico, justificando la desigualdad racial y el

38 Da Matta destacó que, según este pensamiento dominante en 1856, se advertían los distintos rasgos físicos y morales: en el plano intelectual, la raza negra se describía como débil, la amarilla como mediocre, y la blanca como vigorosa. Respecto a las “propensiones animales”, en el negro se notaban fuertemente, en el sujeto amarillo, moderadas y en el blanco, fuertes. Finalmente, las manifestaciones morales se evidenciaban en el negro, parcialmente latentes, en el amarillo, comparativamente desenvueltas, y en el blanco, altamente cultivadas. En tanto las “propensiones animales” sean fuertes y no eclipsadas por las “manifestaciones morales”, la raza estaría destinada a una vida colectiva deficiente, sin organización, según Gobineau. Si las “propensiones animales” eran fuertes y el “intelecto” vigoroso, como sucedía con las razas blancas, el resultado era una ampliación del sentido moral con una compleja y variada organización política. En la escala, el negro se encontraba en un extremo, el de menor estima, y el blanco en el punto superior. Como la moralidad se articulaba con el aspecto físico, en esa ecuación simplificadora y altamente discriminatoria, los sujetos blancos resultaban ser supremos, los amarillos mediocres y los negros casi nulos.

etnocentrismo, una pretensión de universalidad (donde existe un grupo social considerado como ejemplo) sobre un contenido particular (el sector minoritario que queda supeditado a ese canon tipificado). Da Matta procuró rebatir estas proyecciones racialistas que signaron el pensamiento dominante, promoviendo una discusión en el campo de la antropología social que claramente toma posición tendiente a la descolonización cultural. Existen diferencias entre racismo y racialismo. Tzvetan Todorov (2007) también ha señalado que el racismo incluye dos dimensiones. Por un lado, un comportamiento caracterizado por la descalificación del individuo diferente, la conducta racista, y por otro, una ideología que sostiene esa premisa denominada racialismo. El ser racista actúa, el racialista construye argumentaciones teóricas. Aunque no siempre operan a la vez, cuando confluyen racismo y el racialismo las situaciones son extremas, como el nazismo en Alemania. El pensador racialista considera que las razas deben mantenerse separadas oponiéndose a la mixtura o cruce étnico (lo cual que no puede sostenerse en el tiempo), que el encadenamiento del aspecto físico con el aspecto moral implica una identificación entre la exterioridad fisonómica y la ética individual determinando marcas culturales y mentales, que la incidencia del grupo social sobre el individuo estigmatiza una conducta personal en base a ese conglomerado social que la apuntala, que la unicidad jerárquica que indica la existencia de razas superiores e inferiores establece una escala de valores -incluido el de la belleza física- en la cual, desde una visión etnocéntrica, habría un grupo étnico en posición de ventaja respecto al resto, que la política instaurada en la colonialidad justifica acciones de sometimiento o sojuzgamiento de aquellas razas juzgadas inferiores intelectualmente. Aquí confluyen el racismo y el racialismo, comportamiento e ideología. En síntesis, el racismo y el racialismo han funcionado tal como dispositivos políticos, justificando de la pretendida superioridad de los poblados europeos en América. Estos procesos desembocaron en una crisis que se reveló en los momentos previos a la abolición de la esclavitud y a la proclamación de la República. La reflexión de Da Matta ha constituido una importante contribución para el campo cultural brasileño. Su planteo crítico se basó, por un lado en repensar la antropología como un *corpus* conceptual que hace

posible una elucidación política del escenario social desmontando mecánicas totalizadoras y homogeneizantes, por otro en interpe-
lar la enseñanza de Gobineau sobre la “fábula de las tres razas”
inmersa en el pensamiento racista con anhelos de blanquea-
miento. Esta perspectiva relativizadora (como introducción a la
reflexión antropológica, tal como lo indicó el título de su libro en
1983) ha conferido un principio sólido para reflexionar sobre el
arte brasileño generado en un momento particular como la dé-
cada del '20, donde estos aspectos vinculados al *ethos* cultural
fueron revisitados.

Otros conceptos también colaboran en el abordaje de la
propuesta antropofágica donde se enmarcan algunas obras de
Tarsila. Me refiero a la antropofagia y al canibalismo. Ambos
conceptos están entrelazados por ser referencias a una situación
en la cual un individuo da muerte a otro e ingiere carne (humana
o animal), sea para satisfacer necesidades físicas o simbólicas,
pero fundamentalmente difieren en que la antropofagia remite a
la ingesta, absorción y asimilación de la víctima humana en cues-
tión, mientras que el canibalismo se enfoca en el acto destructivo
o vengativo entre seres de una misma especie, connotando un
proceso que puede tener causas de orden psicógeno, materialista
o cultural. La palabra antropofagia significa literalmente “hom-
bre que come hombre”. El canibalismo abarcaría aspectos más
complejos, en ocasiones de sangrientas ofrendas rituales. Si bien
hasta el siglo XV el término ‘antropófago’ se aplicaba a los suje-
tos prehistóricos salvajes, en el siglo XVI esta acepción sufre un
viraje:

La antropofagia llegó a asociarse con el canibalismo, según So-
fía Reding Blase (1992), a través del proceso, en palabras de
Todorov (1998), libre interpretativo que Colón llevó a cabo al
referirse al Señor de los Señores o emperador de China, conoci-
do, en la Europa de la época por los relatos de Marco Polo, como
Gran Kan. Este elocuente ejemplo se potenció con la interesa-
da adaptación del término nativo cariba (Silva Echeto, Browne
Sartori, 2007: 109).

En un libro ya de colección, *Antropofagia ritual americana*, Jorge Blanco Villalta (1948) consignó que la antropofagia como objeto de investigación se encuentra en el límite entre los estudios científicos y la interpretación psicológica. En sí, las comunidades antropófagas no fueron las más salvajes, tal como describieron los relatos españoles, sino que poseían un grado superior de elaboración conceptual respecto a sus vecinos, cosechaban frutos y realizaban utensilios a través de la alfarería. Los Tupís guaraníes que practicaban la antropofagia superaban en adelantos materiales a los indígenas de la Pampa o del Chaco. Los haidas, tsimshianes y cuaquíutles de la costa oeste canadiense hacían tallas en madera y danzaban. Tanto los niamniam en África, los maoríes de Nueva Zelanda o los nativos de las islas Fidji, manifestaron un grado de superioridad en comparación con los poblados aledaños. Ciertos pueblos de corte guerrero, iniciaban la práctica antropofágica influenciados por la venganza materializada en la devoración del enemigo, absorbiendo su fluido vital para reafirmar y dar energías a sus vidas. En este aspecto, la antropofagia “por su esencia espiritual, estuvo siempre unida a la religiosidad de esos primitivos agricultores, indisolublemente” (Blanco Villalta, 1948: 9). A partir de estas observaciones resultaría erróneo encadenar a los caníbales solamente con formas inferiores de alimentación cuando en definitiva su sentido fue religioso, adoptando el sacrificio para saciar el apetito de los dioses. Cuando los europeos arribaron a América comenzaron a formatear no sólo la geografía sino también la vida social. En su diario de 1492, Fray Bartolomé de las Casas, dominico y obispo de Chiapas en México, manifestó el temor que los indios antropófagos despertaban en los demás nativos, hecho también registrado por Colón. Américo Vespucio describió a los antropófagos en el año 1504 como hombres de piel rojiza, melena leonina y larga, comedores de carne humana, feroces y crueles. En el tercer viaje más hacia el sur, Vespucio mencionó el encuentro con caníbales cuyas mujeres golpeaban a los viajeros, los trozaban y colocaban sobre el fuego para ingerirlos. Bernal Díaz del Castillo se refirió a la sociedad mexicana prehispánica como extraña y horrorosa dese el plano sacrificial. Una de las prácticas que más lo sorprendieron según su relato, fue el desollamiento de hombres estando todavía vivos, a los que les

abrían el pecho para extraerles el corazón, quitándole luego la piel con la que se vestían: La cabeza y el corazón estaban destinados a los sacerdotes oficiantes. Por su parte Fray Bernardino de Sahagún escribió la *Historia de las cosas de Nueva España*, un registro etnográfico de la Conquista en doce libros donde analizó el culto a las divinidades, los ritos, la astrología, la retórica, la filosofía natural de los pueblos mexicanos, sus animales, plantas, árboles. En el capítulo XXXII del segundo libro, llamado “De las Fiestas y sacrificios que se hacían en las calendas del décimotercero, que se decía Tepeilhuitl” narraba la muerte de tres mujeres y un hombre para honrar a los Dioses de los Montes. En el sacrificio abrían sus pechos, quitándoles el corazón que era ofrecido a Tlaloc. Les cortaban las cabezas, regresaban los cuerpos a los sitios de donde provenían, y allí “hacíanlos pedazos y comíanlos” (1948:32).

Respecto a América del Sur, Blanco Villalta especificó las costumbres de los Tupiguaraníes de la cuenca del Amazonas, cuyas familias se habían asentado en los bosques del río Tapajoz y se expandieron hacia la zona de playa. Se caracterizaron por una temible identidad caníbal no sólo con los humanos sino con animales como los yaguetés, y en sus banquetes participaban niños y mujeres. Las víctimas eran resguardadas en las malocas o casas comunitarias, hasta el día en que se efectivizaba el sacrificio. Luego se mataba a los prisioneros, cuya carne y líquido en que se había hervido eran repartidos entre los presentes. Cuando ingresaron al Chaco, siguieron su recorrido hasta llegar al Alto Perú donde se instalaron bajo el nombre de chiriguano. Garcilaso de la Vega en el Libro VII, Capítulo XVII de los Comentarios Reales nombraba las costumbres de la “nación chiriguaya” y citaba el hábito de comer carne humana no sólo de sus prisioneros sino también de sus congéneres.

En el texto de André Thevet que forma parte de *La Antropofagia ritual de los Tupinambás*, sección del manuscrito existente en la Biblioteca Nacional de París, figuran los nativos brasileños. Como registro de los viajes a América del Sur, en la parte dedicada a la antropofagia, Thevet comentó su incursión a Mariampin a orillas del Parahyba del Norte donde conversó con hombres que

serían sacrificados. Muchas veces a las víctimas se les cortaban los cabellos, sus huesos eran machacados y el producto era colocado en un recipiente. A algunos se les permitía vivir unos años y hasta tener niños con mujeres del grupo, los cuales serían ejecutados a la par de sus padres. En 1557, Hans Staden publicó su libro *Vera Historia de Juan Staden* donde detallaba los hábitos de ciertos grupos nativos. Durante 1550 una nave en la que viajaba Staden llegó a América y fue destruida por el mar en la isla de San Vicente, Caribe. En tierra, el alemán cayó prisionero de los Tupinambás durante nueve meses pero logró ser salvado por franceses. En el capítulo XXIX titulado “Con qué ceremonias matan a sus enemigos y los comen. Con qué los matan y cómo se manejan con ellos” describía cómo los Tupinambás colocaban el fuego delante del prisionero, y acercándose una mujer con el palo *ibira pema* lo cubrían de cenizas, entregando el palo a quien va a pegarle detrás de la cabeza. El cuerpo era colocado en el fuego para asarlo: “Después, cuando la piel le ha sido raspada, lo ase un hombre, le corta las piernas por arriba de las rodillas y los brazos del cuerpo” (1948: 62) decía Staden. La carne y las entrañas se repartían e ingerían (1948: 62).

Posteriormente a la compilación de Blanco Villalta, surgieron autores que indagaron específicamente sobre los relatos caníbales y sus coordenadas simbólicas. Peggy Reeves Sanday (1987) sostenía que el canibalismo se inserta en una manera específica de comprender el mundo y que puede leerse como un tejido que penetra la vida social, religiosa y cultura de algunos grupos étnicos. Entendido como un mundo de signos y símbolos, valores morales, sociales y conceptos sobre la existencia, el canibalismo es generalmente rechazado por su asociación por la perversión y la tortura. En pos de adentrarse en la complejidad interna, Reeves Sanday lo enunció como un fenómeno que no es unitario sino que se modifica según el contexto cultural, existiendo diferentes enfoques en relación a la práctica caníbal y sus objetivos. Una hipótesis psicógena lo explicaría en términos de satisfacción de ciertas necesidades psicosexuales, tal como lo planteó en 1974 Eli Sagan. Una hipótesis materialista sostendría un modelo utilitario y adaptativo donde la gente se adaptaría al hambre y a la

insuficiencia de proteínas comiéndose entre sí, según lo aseveraron Michael Harner y Marvin Harris en 1977. Finalmente, un modelo hipotético deductivo explicaría la práctica caníbal como parte de una lógica cultural más amplia en relación a la vida, la muerte y la reproducción, en versión de Marshall Sahlins, 1976, 1983. La autora ha adherido a esta última versión, definiendo al canibalismo a modo de trama simbólica que regula la existencia en varios aspectos, en íntima relación con la pertenencia cultural y social. Muchos ritos están movilizados por la transmisión de sustancias psicobiológicas de las víctimas muertas a los seres vivos que comen su carne -hecho vinculado a la antropofagia- o a los dioses -ofrenda y canibalismo sacrificial-. Considerando las variables, existen zonas donde según estudios de casos, se practicaba o practica el canibalismo. La mayor parte de ritos caníbales se ejecutaron en Norteamérica y el Pacífico Insular. En segundo lugar, aparece África. Luego América del Sur y Central y por último, escasos ejemplos en la costa Mediterránea europea. Hay una modalidad de exocanibalismo, es decir el canibalismo realizado sobre enemigos, esclavos o víctimas, y otra de endocanibalismo, donde la ejecución ocurre entre los mismos parientes. Así el canibalismo opera como un entretejido de símbolos, de actos ceremoniales o de ritos que exteriorizan la construcción del orden social, actúa como factor reproductor de la conciencia en la estrategia de dominación y hegemonía sobre la víctima sometida y no es exclusivo de las sociedades de tipo tribal acuciadas por la insuficiencia alimenticia pues sus móviles exceden dicha condición. Como sistema cultural, posee una dimensión ritual que “facilita el flujo de sustancias y poder generadores de vida, expresa la unidad social y programa las reacciones psicológicas” (Reeves Sanday, 1987: 56), indicando cómo esas fuerzas deben ser controladas y dominadas por los seres humanos en la continuación de la vida social y biológica. En el caso de los rituales aztecas los dioses debían ser alimentados con sangre humana para garantizar el bienestar socio-cosmológico³⁹. Desde una perspectiva diferente Alberto

39 En las Fidji las víctimas nutrían y reproducían la jefatura. Los Iroqueses de Norteamérica efectuaban torturas en sus ritos a fin de regenerar la energía gastada de los habitantes de su tribu en la guerra. En los aztecas, la cosmogonía reunía el bien y el mal en la madre originaria. La figura del ser andrógino poseía un rol protagónico en los ritos caníbales. En el caso de los Bimin Kuskumin de Papúa Nueva Guinea existe el gran rito Pandamus en el cual la fertilidad estaría regulada por la

Cardín (1994) ha discutido la idea del canibalismo como “sistema cultural”, polemizando con la aceptación acrítica de las narraciones que circularon hasta nuestros días sobre las prácticas caníbales y antropófagas. Cardín sostuvo que la visión deformada de estas costumbres se debió al distanciamiento del inicial contexto cultural y las tergiversaciones de las traducciones posteriores a la conquista española. Si Sanday Reeves señaló la presencia de una cadena de significados subyacentes en el canibalismo practicado por determinados grupos indígenas, este autor ha objetado que las racionalizaciones sobre la práctica caníbal funcionaron como operadores ideológicos, formulando un ejercicio dialéctico con argumentos y tesis que colaboren con la variedad de interpretaciones y debates sobre la temática. Uno de sus puntos de partida es el “canibalismo etológico” (Cardín, 1994: 44), producido entre especies vivas animales con móviles disímiles: trastornos que afecten al animal, modificaciones del medio que hagan peligrar la especie, alteraciones del medio que irriten la conducta, incremento demográfico, canibalismo por error o agresividad en la cópula. A diferencia de estos casos, el “canibalismo humano” es heterogéneo y complejo. Incluso las “metáforas caníbales” que surgieron en los modos de hablar (formas de clasificar o con la función apelativa o insultante del lenguaje) en general hacen referencia al sexo y a las relaciones de dominación. Cardín también abordó al canibalismo como categoría transpuesta al otro diferente a modo de delación o acusación⁴⁰.

En relación a las resonancias simbólicas del tropo caníbal, Jean François Chougnnet (1998) consideraría a la figura de Michel

teoría sobre las sustancias naturales. Sus antepasados hermafroditas se habían reproducido por una fisión corporal, eran hermanos que copulaban entre sí con una especie de pene-clitoris. La idea monista de los inicios era el símbolo de la gran madre urubórica que contenía los opuestos, representada por una serpiente circular que al fracturarse dejaría ver al ego y a la identidad. Los Bimin Kuskumin se inclinaban por no reprimir dichos instintos y de proyectarlos en el rito caníbal, entonces el canibalismo era un mal natural básico que precisaba ser regulado y convertido en normas sociales.

40 Aquí Cardín cita el ejemplo de la antropóloga Margaret Mead cuando en su encuentro con la tribu de los arapesh, cerca de Indonesia, Océano Pacífico, le advirtieron que en la siguiente ruta del río Sepik los hombres comían hombres: los otros eran caníbales. El francés A. P. Elkin visitó tribus australianas, quiénes le avisaron que cada nueva población sería más cruel y caníbal. Los vecinos proyectaban en los demás su rivalidad, advirtiéndose según Lévi-Strauss, un sentimiento etnocéntrico respecto a los poblados lindantes o el terror hacia lo extraño como en el Japón de posguerra donde se temía que los americanos fuesen antropófagos con los niños.

de Montaigne como iniciadora de un tipo de narrativa sobre el canibalismo que abrió un triple sentido: el real, el simbólico y el imaginario. En el plano real, Montaigne detalló la expedición de Villegagnon, quien arribó a Rio de Janeiro en 1555 previamente a la llegada de los portugueses colonizadores. En el terreno simbólico, el filósofo se preguntaba si los Tupinambás tenían religión dado que la antropofagia como práctica simbólica y ritual implicaba el ejercicio de la venganza hacia el enemigo, la devoración que aseguraba la transmutación de la carne muerta en carne viva. En el plano imaginario, señaló la predilección de los sujetos caníbales por la valentía del prisionero, quien debía mostrar su virilidad en el momento preliminar. Su destino trágico era asumido con coraje, y así, más apreciado por cuanto dichas virtudes serían apropiadas en el acto de deglución. Para Montaigne el acto caníbal no se debía a motivos de orden alimenticio sino a la necesidad de venganza respecto al enemigo y comparó estas acciones con los horrores y las torturas efectuadas en Europa en nombre de la religión. Entonces equiparó el canibalismo social de los europeos con las acciones de los indígenas brasileños, subrayando la barbarie ejercida por la civilización occidental:

Creo que es más bárbaro comerse a un hombre vivo que comérselo muerto; desgarrar por medio de suplicios y tormentos un cuerpo todavía lleno de vida, asarlo lentamente, y echarlo luego a los perros o a los cerdos; esto, no sólo lo hemos leído, sino que lo hemos visto recientemente, y no es que se tratara de antiguos enemigos, sino de vecinos y conciudadanos, con la garante circunstancia de que para la comisión de tal horror sirvieron de pretexto la piedad y la religión. Esto es más bárbaro que asar el cuerpo de un hombre y comérselo después de muerto (Montaigne, 1969: 19).

Carlos Jáuregui (2008) sostuvo que el canibalismo ha sido el tropo cultural adjudicado a América desde su colonización en el marco en los discursos sobre alteridad/identidad visibles en los debates posteriores a la modernidad. Ahí se reformularon las relaciones entre centro y periferia, entendiéndose como centro a la cultura occidental hegemónica. Brasil fue una referente crucial por la activación de la antropofagia como mo-

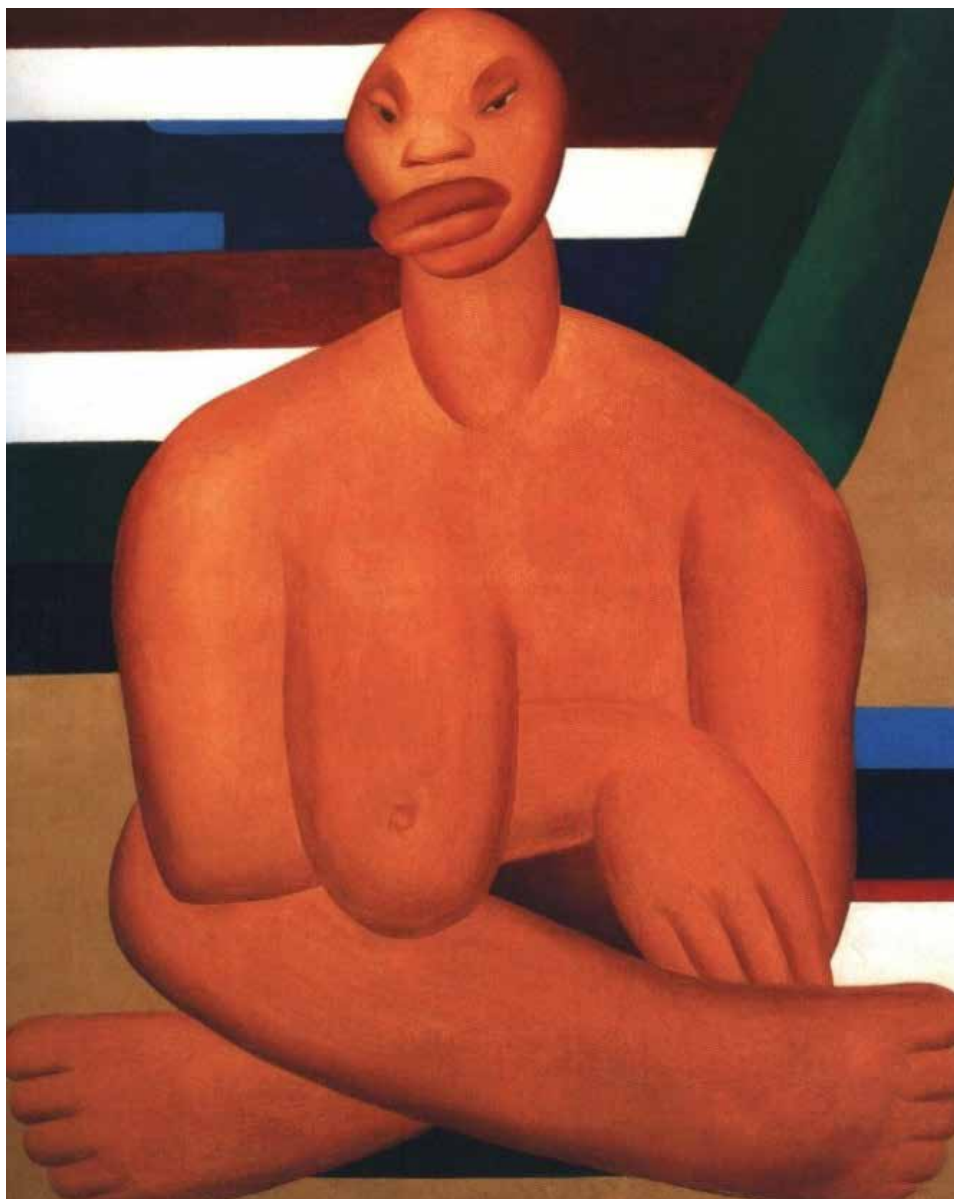
vimiento cultural que irrumpió en 1928. La reivindicación del canibal salvaje por parte de Oswald de Andrade trajo aparejado un análisis desde lo ideológico que cobraría actualidad en el escenario posmoderno, donde proliferaron las lecturas sobre identidades, mestizajes e hibridizaciones. Desde tiempos tempranos la mención en diarios de viaje europeos de la “isla Canibal” en la zona caribeña estaba asociada a la existencia de hombres caníbales. Más tarde la referencia al canibalismo se extendió a la región que correspondería a Brasil, como emblema de lo diferente y del espacio-otro. Amenazante y sinónimo de la barbarie, los rituales mexicanos de sacrificios humanos para favorecer a sus deidades suscitaron rechazo. Por último, y en relación directa con el modernismo brasileño de los años 20, Viviana Gelado ha detallado el primitivismo antropofágico ligado a la antropofagia cultural, centrado en la “refuncionalización vanguardista de una matriz ritual indígena” (Gelado, 2008: 161). Esta pretensión de ratificar lo primitivo movilizó el campo intelectual brasileño y se tornó visible con la aparición de la revista *Klaxon* (1922), el *Manifesto Pau Brasil* (1924) y el *Manifesto Antropofágico* (1928). La ruptura literaria vanguardista se concretó a partir de la “...apropiación paródica de la tradición cultural y literaria, a través de los textos de Oswald de Andrade y Mário de Andrade” (2008: 162). En los manifiestos oswaldianos se abrió el espacio a una singularidad nativa, heterogénea y múltiple que involucraba al indígena, a los elementos propios de la cultura popular de Brasil y sus localismos. Este primitivismo contrastó con el alegato erudito del iluminismo, congeniando con la tecnología emergente que daría origen al hombre natural tecnizado. Las libertades de enunciación legitimaron el plagio como herramienta y posible menú para los intelectuales en Brasil. Las apropiaciones serían sometidas a un mecanismo destructivo para confluir en un producto constructivo anclado en la descomposición y recomposición de los lenguajes en el plano cultural.

4. CRÓNICAS VISUALES

A partir del cuerpo de conceptos estipulados, desplegaré una serie de interpretaciones sobre *A Negra* (1923), *Abaporú* (1928), *Antropofagia* (1929) y los *Dibujos antropofágicos* (1929).

En *A Negra* (Fig. 22) se observan dos dimensiones explícitas en el plano visual: la actualización plástica a través de un lenguaje artístico moderno proveniente del escenario parisino y la confirmación de un abordaje figurativo sobre la negritud, revelando una postura ética y estética. La búsqueda sintética se exteriorizó en los volúmenes netos y en las circularidades que acompañaron el cuerpo pintado de la protagonista principal en su totalidad, enmarcándose en un fondo abstracto que deviene en un paisaje geometrizable. Tarsila emplazó una interferencia desde el recurso estético revirtiendo la representación tradicional, el estereotipo femenino fue reelaborado en esta imagen voluptuosa que increparía la casi totalidad del espacio gráfico⁴¹.

41 Anteriormente, la alegoría republicana del siglo XIX se identificaba con la virgen-madre, emblema de la humanidad y origen de todos sus hijos sin la participación masculina. Ahora el esquema se reconstruyó en trazos firmes y apariencia compacta, donde la ingestión y maceración del imaginario femenino antes establecido, potencializó la figura.



.....
Fig. 22. Tarsila do Amaral
A Negra, óleo sobre tela

1923

Cortesía de Tarsila do Amaral

La negritud, aquí exaltada, habría despertado polémicas en el ambiente intelectual conservador de Brasil en la etapa decimonónica. Anteriormente el francés Benedicto Morel vinculaba el clima del trópico con la moral de sus habitantes afrobrasileños, aduciendo un deterioro de la civilidad, y hasta comienzos del XX, bajo la presidencia de Rodríguez Alves, todavía se aspiraba al blanqueamiento racial. Los cuerpos femeninos brasileños se describían como objetos de deseo pero también de rechazo en relación a la idiosincrasia católica. La mirada europea era, en esta dirección, masculina, de control, frente a una feminización indefensa. Desde una perspectiva de confrontación, *A Negra* transgredió los modos de representación instituidos, valorizando la etnia africana como aporte fundamental para la sociedad brasileña, con un protagonismo actual y concreto en la constitución poblacional.

Más allá del matiz peyorativo perpetrado en ciertos momentos históricos, el término “negro” no se ha definido adecuadamente como un aspecto medular de un universo cultural en el marco del éxodo africano. Aunque esta experiencia hizo de la negritud una “identidad proteica” y una “presencia social preactiva” (Powell, 1998: 12) solo algunos intelectuales de peso, entre ellos Franz Fanon, insistieron en su herencia en el terreno moderno y posmoderno. En el caso de intelectuales centroamericanos, “... la negritud en Césaire y Fanon representaba más que nada una construcción histórico-cultural cuya naturaleza arrojaba luz al carácter contingente, dislocado y mestizo (...) de la identidad negra...” (Mellino, 2008: 59). La herencia afro-brasileña fue un punto de reflexión en las manifestaciones artísticas de Brasil, tanto en la etapa de experimentación vanguardista de los años 20 como en las décadas de los 60 y 70, donde determinados aspectos de ese acervo cultural irrumpieron en el ámbito cotidiano. En el mismo legado africano se desplegaría un imaginario ligado a un primitivismo refuncionalizado como componente étnico, connotando un escenario previo al proyecto colonial civilizatorio, distanciado cultural y geográficamente aunque resurgido en la modernidad del siglo XX. Lo primitivo en *A Negra* aparecía no sólo en la figura misma sino en ese “dejar ver” un mundo que la trascendía y acompañaba más allá de la misma superficie pictórica, en las formas

abreviadas, resumidas y geométricas. Estos rasgos primitivistas provenían de determinados ingredientes culturales que, mestizados con el tiempo, afloraron en un proyecto nacional. A diferencia de *African Woman with Child* (Fig. 7) de Albert Eckhout, plasmada desde una óptica holandesa, minuciosa, detallista y a la vez distanciada, y de la litografía *Negra tatuada vendiendo cajú* (Fig. 9) de Jean Baptiste-Debret a fines del siglo XIX que exhibía la nostalgia y melancolía de un grupo social marginal, *A Negra* exponía su condición desafiando la mirada del espectador. La cabeza pequeña que asomaba desde una superficie corporal impactante sería un recurso elaborado por la pintora que resurgirá en obras posteriores, una re-formación expresiva de cuño primitivista que dinamitaba el perfil clásico. Tarsila había tomado como referente la fotografía de una empleada doméstica que asistía a la familia Amaral. La pose de la mujer con su brazo en ángulo y su mirada sosegada reaparecía en la pintura. Cabe recordar que en aquel momento había surgido un periodismo alternativo a la prensa oficial que defendía y valoraba la negritud, promoviendo asociaciones cívicas en pro de nuevas políticas culturales. Aun así, en 1922 la *Gazeta de Notícias* alertó sobre un caso de discriminación pública cuando un grupo de músicos negros llamados *Oito Batutas* se presentaron en una avenida carioca a tocar ritmos brasileiros. Más tarde en 1924 se fundaría el diario *Clarim d'Alvorada*, con la posterior creación del grupo político *Frente Negra Brasileira* de São Paulo, el cual generó actividades de reclamos y demandas sobre los derechos del individuo afrobrasileño de 1931 a 1938, siguiendo más tarde bajo el nombre de *União Negra Brasileira* (Ferreira de Almeida, 2005).

El racismo como ideología sostuvo un pensamiento direccionado desde Europa. En el “triángulo de las tres razas” delineado por Gobineau y luego señalado por Roberto Da Matta, el negro ocupaba uno de los ángulos inferiores. En ese aspecto la pintura de Tarsila reinstaló el problema de la negritud, sustentando un esquema que enfrentaría la concepción colonialista. La construcción occidental sobre la sociedad americana estableció la condición periférica de ciertos grupos poblacionales, nativos indios o esclavos africanos. La reivindicación étnica el

campo pictórico proyectaría una visualidad positiva, coincidiendo con un planteo seminal de la antropología brasileña que es el compromiso político y social en el plano humano, posibilitando otra manera de leer el mundo comunitario independientemente de pensamientos doctrinarios funcionales al plano hegemónico⁴².

Por otro lado, la desnudez de *A Negra* recuerda la distinción respecto a *nakedness* y a *nudity* según John Berger (2001). El primer término remite al estar sin ropa, en cambio el segundo, al desnudo en tanto formalidad artística. Tarsila desestructuró la belleza tradicional del desnudo femenino como convención artística. Las curvaturas marcadas oscilaban entre la sensualidad y la delimitación pétrea de su cuerpo, con una intensa exaltación del volumen. El gesto de sus labios carnosos acentúa el tono brasileño en una formulación vanguardista. La imagen articulaba el ser negro/negra con las bases del ideario regional aproximándose a la problemática nacional⁴³. Así, desde una retórica vanguardista se proyectaba la tensión hacia la novedad estética junto al recupero de una zona del pasado actualizada en la inserción de un programa artístico moderno. De este modo Tarsila, trabajando en París, percibió la complejidad de la construcción social configurando una síntesis icónica en esta impactante figura. *A Negra* resumía de este modo una confrontación ética y estética respecto a los prejuicios racialistas de décadas anteriores.

Cinco años después Tarsila pintó *Abaporú* (Fig. 23), un punto de inflexión fundamental en su recorrido pictórico, una sinopsis formal incuestionable que reactivaría el tropo antropófago. Tras la imagen inaugural plasmada por la artista, Oswald de Andrade añadirá su nominación textual, esto es, llevaría al terreno de la escritura aquello que la pintora brasileña anticipaba en el plano visual. Tras un viaje a París, en 1926 Tarsila y Oswald

42 La estructura racista del colonialismo dejó marcas en la mentalidad de la etnia negra en América. No sólo extrajo o usurpó bienes sino que reorganizó economías y estructuras sociales. Indujo a una organización económica y política que denigró o ridiculizó las prácticas locales, inculcando al negro el deseo de ser blanco e incitando a una especie de neurosis en la negación de las propias raíces identitarias. En el escenario brasileño, esta pintura traspone la ambigüedad que suponía otrora el ser negro y reafirma su posición.

43 En una sociedad de importantes niveles de mixtura étnica, Brasil asistía a una serie de interacciones conflictivas, frente a lo cual en el campo del arte se intenta definir qué era el ser brasileño.

arribaron a São Paulo. He citado que en el *Diário da Noite* se editaron las crónicas de *Hans Staden entre os Selvagens do Brasil*. La temática del canibalismo comenzaba a diseminarse por la actividad literaria modernista y la retórica del salvaje recobraría su lugar anterior a la instrucción judeo-cristiana occidental, rehabilitado en el plano social y político. *Abaporú* marcó el inicio de la etapa antropofágica de la artista, recuperando aspectos ya planteados en *A Negra*. El lazo con el *hábitat* se instituía desde ciertas analogías antropomórficas y vegetales que colocaban en un mismo soporte la ecuación hombre/naturaleza. La figura principal se erigía en un cuerpo que aglutinaba extremidades y cabeza en un todo orgánico, repitiendo la desintegración del canon clásico para ser rearmado en una sola entidad. La pintora incorporó esa silueta al Manifiesto oswaldiano, en el cual el otro-antropófago configuraba la alteridad étnica vinculada al indígena Tupí⁴⁴.

44 El intercambio entre conocimiento etnográfico y literatura se sintetizó en la mención de Oswald sobre el antropólogo Lévy-Bruhl, aludiendo a la “Ley de los antropófagos” o “Ley de participación” entre los nativos. La Revista de Antropofagia provocó una leve confusión de tipografía haciendo hincapié en la ambigüedad antropofagia/antropología. Oswald tenía acceso a textos de antropología, un hecho visible en sus diálogos de oratoria en relación a Montaigne y los relatos pre-antropológicos de Staden, circunstancias que rodean la circulación y recepción de *Abaporú*.



.....
Fig. 23. Tarsila do Amaral
Abaporú, óleo sobre tela

1928

Cortesía de Tarsila do Amaral

La artista ha asociado la aparición de esa solitaria y casi monstruosa silueta a las historias que de niña le fueron contadas, donde en los relatos irrumpía ese ser gigantesco, presa de la tierra o parte de ella. Un abordaje del tropicalismo austero, despojado (aunque con dimensiones ampulosas tal como el cactus y el sol) quebraba el metarrelato canónico sobre las tierras brasileñas. Así, la búsqueda estética respondía al interrogante por el ser nacional, una preocupación característica de los movimientos plásticos latinoamericanos de los años 20, frente a la cual Tarsila proyectaría esta simbiosis de protagonista antropófago y resolución visual modernista. La recuperación de ese espacio mítico y seminal inducía a un momento previo a la implantación de códigos sociales o antropológicos occidentales. Rojas Mix (2006) se ha interrogado por qué esta mujer desmesurada es el emblema del Manifiesto antropofágico oswaldiano, y por lo tanto, qué lugar ocupaba en el imaginario latinoamericano. Esa misma desmesura recreaba la idea de deglución crítica, conceptual y visual. Tarsila reunió aspectos estéticos de vanguardia procesados en esta morfología peculiar en conjunción con el ideario antropófago de los Tupiguaraníes. La supuesta anomalía corpórea connotaría un acento primitivista, se escurría del dibujo académico del clasicismo enfatizando la sinopsis constructiva. De este modo, dejaba abierta la brecha de la diferencia y anunciaría el movimiento antropofágico, vital para la modernidad brasileña. Dentro del campo artístico de fines de la década del 20, *Abaporú* constituyó una zona de "...lucha de todas las experiencias ópticas, de los espacios inventados y de las figuraciones" (Einstein en Didi-Huberman, 2006: 232), una imagen-combate que registró conflictos formales y discursivos. Uno de los interrogantes que puede generar la obra es la posible correspondencia entre el nombre y el motivo representado en la tela.

Gonzalo Aguilar (2010) destacó que si bien la palabra *abaporú* provenía del diccionario del padre Montoya que tenía el padre de Tarsila, curiosamente la pintura no era descriptiva, no se veía a un hombre comiendo a otro hombre. Y tampoco la figura posee boca, ni rostro. Llama poderosamente la atención del dedo gordo del pie. Entonces ¿Cómo leer esta inflexión, por qué

Oswald y Raúl Boop se inspiraron en la obra para inaugurar un movimiento de vanguardia? *Abaporú* sería un retrato anti-humanista, un cuerpo en el límite con la esfera de lo animal, en la confusión mimética con lo natural para convertirse en otra cosa donde el hombre se despojaría de su humanidad para construir algo nuevo. Tarsila quebró el supremacía otorgada a la cabeza en la tradición pictórica occidental: “*Abaporú* compone un nuevo cuerpo no sin antes borrarlo y desnudarlo” (Aguilar, 2010: 37) en un movimiento inverso donde la mirada no se dirigía del rostro al cuerpo sino del cuerpo a la cabeza. Asimismo, en esta pintura sobresalían diferencias significativas con las representaciones nativas de Albert Eckhout y Debret. *Tapuya Women (Mujer Tapuya)* (Fig. 6) de 1641, pintada por Eckhout, portaba un conjunto de hojas en el pubis, una cesta que contenía un miembro inferior mutilado y sosteniendo una mano también fraccionada, lo que insinuaba el acto caníbal o asesinato de la víctima. Su afán por la minuciosidad respondía a los designios del régimen escópico de la pintura holandesa del siglo XVII, inclinado por la descripción y la superficie visual: “El arte holandés, en cambio, dirige su ojo atento a la superficie fragmentada, detallada y ricamente articulada de un mundo que se contenta con describir antes que explicar” (Jay, 2003: 232). Los debates en relación a las características positivas o negativas de los nativos y su otredad ya afloraron en el siglo XVIII, alimentados por las descripciones que tanto viajeros como misioneros religiosos efectuaron en aquel momento. En contrapunto Tarsila sentaría indicios de un/una nativo/nativa en consonancia con su entorno: si existía algún residuo de acción antropófaga ya había sido incorporado, no se exhibían muestras de fragmentos humanos tal cual lo recalcaría Eckhout. En este sentido, esta pintura funcionaría como elemento de la descolonización en el lenguaje visual. La fisonomía del indígena fue reinterpretada en un cuerpo fusionado y compenetrado con el paisaje deslizándose del prototipo arbitrario de los repertorios visuales anteriores.

El enraizamiento vanguardista en América Latina llevó a los artistas a bucear en las fuentes no sólo culturales, que incluían las producciones simbólicas de los mismos indígenas antes

y luego de la etapa colonial, sino naturales. Tanto los paisajes del interior del país, la zona de la Amazonía y su ciclópea vegetación o los morros de las favelas periféricas fueron reelaborados como signos plásticos, componentes diferenciales apreciados desde este otro que era 'el mismo'. La plataforma de experimentación visual permitió promover nuevos enunciados de modo paralelo al recupero del acervo sociohistórico específico. *Abaporú* concedía un espacio vívido al entorno natural que se amalgamaba con el personaje en primer plano en una seña de renovación estética respecto a otras obras plásticas del campo. En la penetrante relación con el ámbito natural, se involucraban las percepciones cotidianas y las imágenes que se desprendían de la espesura reflexiva, imbricando la preocupación nacional como el cosmopolitismo en el terreno visual. La exaltación de lo popular en sus colores *caipiras* avanza se movilizaba desde la periferia hacia lo central, confrontando la institución arte desde las márgenes. En *Abaporú* la inflexión vanguardista se cimentó de manera relacional, la obra puede ser incluida en una proposición de renovación respecto a otros actores del campo cultural por entonces. En ese sentido, 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.

En *Antropofagia* de 1929 (Fig. 24) se evidenciaría el corolario plástico de un proceso de modulación estética iniciado con *A Negra* y *Abaporú*, cuyos personajes protagónicos compartían aquí un mismo escenario. *Antropofagia* aludía al mecanismo de absorber y asimilar las virtudes del enemigo, una práctica aberrante para los europeos. El canibalismo fue considerado por Reeves Sanday como un sistema cultural que superaría las nociones de vida o muerte, donde el canibalismo ritual contenía estructuras ontológicas equivalentes a un modo particular de estar-en-el mundo. Tarsila apeló a la palabra antropofagia resignificando el acto caníbal, acentuando el procesamiento y la absorción simbó-

lica o real como factor de resistencia a la hegemonía europea. De hecho, ella y Oswald tuvieron acceso a las traducciones sobre las historias de Staden, íntimamente relacionadas con los grabados del siglo XVI de Théodore de Bry. En esas descripciones gráficas se reiteraban las escenas de Tupís tomando entre varios a prisioneros y desmembrándolos para ser colocados en una olla hirviendo, ejecutando víctimas con una actitud de voracidad, asando trozos de cuerpos humanos ingeridos por ellos mismos. Dichas representaciones han promovido una constructo parcial, despótico, funcional al proyecto civilizatorio y por lo tanto rebatible, que a su modo, la *Antropofagia* de Tarsila interpela. En esta dimensión, Débora Root (1998) señaló la banalización y simplificación sobre el canibalismo, al describir cómo la cultura occidental colonial reificó los objetos rituales Kwakiutl quitándolos de contexto y concibiendo sus prácticas caníbales como monstruosas. Así, el indígena fue descrito a modo de caníbal perverso cuando muchas veces los rituales suponían una antropofagia alegórica y no real. Tanto la apropiación descontextualizante que describía Root, como la visión virulenta sobre el nativo se desestructuraban en la propuesta antropofágica de Tarsila, desde *Abaporú* hasta los *Dibujos Antropofágicos*.

En *Antropofagia* la selva recreaba una versión del tropicalismo como espacio de fortaleza o sinergia en una atmósfera local, reconstruyendo una visualidad vigorosa que confrontaría la invención habitual sobre el escenario americano. Los ecos tridimensionales o esféricos de los cuerpos humanos en los volúmenes vegetales entablaban un juego de perfiles donde la desnudez física integraba el medio ambiente. El paisaje brasileño fue representado inicialmente de un modo aséptico, de hecho Frans Post en el siglo XVII tradujo climas reales de voluptuosidad y exuberancia en tranquilos escenarios lejanos y distantes quizás como ficciones destemporalizadas. Esos espacios visuales aplanaron la sustantividad de la geografía americana. La obra de Tarsila traspasó la representación de la alteridad desde el ideario occidental en el cual se homologaba la geografía paradisíaca de los trópicos con la sexualidad desenfrenada, y propuso nuevos íconos distintivos de la identidad nacional. Fue la culminación de una fase

pictórica que abría interrogantes sobre el carácter genuino de la cultura brasileña concibiendo el ejercicio antropofágico como instrumento de anti-jerarquía, como promotor de una valoración étnica y poética indisociable de la conciencia de Oswald y de las interpretaciones figurativas de Tarsila.



.....

Fig. 24.

Tarsila do Amaral

Antropofagia, óleo sobre tela

1929

Cortesía de Tarsila do Amaral

Fue tras la circulación de noticias sobre la existencia de grupos antropófagos en la zona del Amazonas, que en 1928 se produjo un giro semántico focalizado en la canibalización de la

.....

cultura, activándose el mecanismo que revertía la ecuación colonizador/colonizado. Cuando el discurso colonizador intentó aplacar las diferencias y neutralizar las alteridades en pos de una tarea de blanqueamiento, no sólo político sino eminentemente físico y racial, la antropofagia cultural fue la contra-respuesta a las tácticas hegemónicas. *Antropofagia* disolvía las nociones de tiempo y espacio occidentales, recordando el tiempo inicial del Matriarcado de Pindorama, anticipado por las premisas del antropólogo Bachofen, la Tierra de Palmeras, el territorio no colonizado. La dominancia del pensamiento racista se articuló con la colonialidad del saber. La dudosa “ideología científica de lo popular” cuestionada por Da Matta instaló por largo tiempo las nociones de raza y racismo. En tanto la antropología brasileña proponía una visión amplia y plural en lo que respecta a la etnicidad y la interculturalidad, el concepto de antropofagia reforzaba los cuestionamientos acerca de la relación América/Europa. En la ecuación local/universal, *Antropofagia* asumía un tinte cosmopolita que, en clave de vanguardia reafirmaba un posicionamiento frente al colonizador⁴⁵. Desde otro ángulo, *Antropofagia* 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.

Los *Dibujos antropofágicos* también de 1929 fueron el resultado de las búsquedas de Tarsila en sus viajes por el interior de Brasil, registrando escenas, páramos, sitios insospechados. El cuaderno de apuntes la acompañaba tal como en al antropólogo en su investigación de campo, con el objetivo de inscribir sus visiones sobre otros horizontes, diferentes a la urbanidad paulista. *Paisaje antropofágico* (Fig. 18) y *Paisaje antropofágico IV* (Fig.

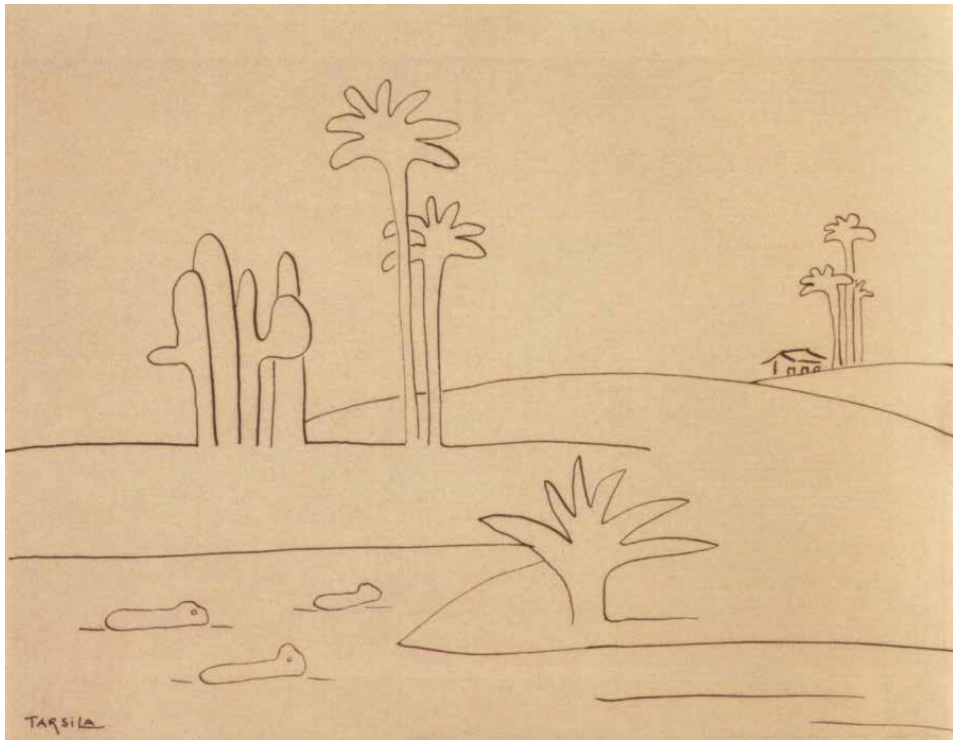
45 El modernismo cultural de los años 20 en Brasil recurrió al pasado nativo, restituyendo las virtudes del indígena. Instaló un cambio en el orden conceptual y en el abordaje plástico creando una imagen peculiar enmarcada en el contexto brasileiro, manejando un abanico herramental que incorpora recursos de la vanguardia y dejaría entrever la confluencia de los procesos de modernización y el paisaje local.

25), ambos de 1929, comparten numerosos detalles con las anteriores formulaciones visuales, agregando un *plus* de síntesis en la economía de medios. Si Post incorporó en sus cuadros del siglo XVII un metalenguaje que obedecía a los códigos de la pintura holandesa, Tarsila elaboró en el siglo XX un imaginario decididamente antropófago que concentró con simples trazos la condición vital del panorama brasileño. Este abordaje visual se distanciaba de la visión holandesa. En *Brazilian Landscape with Dancing Natives and a Chapel* (Fig. 3) el escenario era domesticado, travestido de una falsa e inexistente alegría expresada por esclavos negros sonrientes que cantaban o danzaban, cuando en rigor de verdad participaban en las labores más duras y forzadas. Tarsila suprimió la anécdota y desestructuró el paisaje local. Los *Dibujos antropofágicos* sintetizaron la brasilidad, desmontando el repertorio europeizante de Frans Post y vinculándose a un espacio inserto en las preocupaciones estéticas vanguardistas a partir del enraizamiento. Son apuntes gráficos de rapidez gestual que recuerdan el trabajo etnográfico del antropólogo, signos que reemplazaron a la palabra escrita, portando el registro del contexto local y la especificidad topográfica⁴⁶.

En el primer *Paisaje antropofágico*, un conjunto de cilindros reemplazaban a la vegetación originaria en una operatoria sucinta sobre el ambiente, árboles-troncos que mutarían en torres concebidas desde la misma naturaleza. Se complementaron con la incorporación de un animal terrestre y tres acuáticos. La reducción a la pureza formal los convertía en puros signos visuales que podrían descifrarse de variadas maneras. Una libertad expresiva que nuevamente planteaba una ruptura con el imaginario colonial reafirmando atributos propios de la realidad brasileña, quebrando el canon formal arraigado desde las visiones de Post o en las escenografías ambientales escrupulosamente plasmadas alrededor de los indígenas o africanos en las telas de Albert Eckhout. Algo similar ocurrió en *Paisaje antropofágico IV*. Aquí se sumaban las grafías de cinco palmeras, un cactus identificado

46 Tarsila en 1924 se trasladó a Rio de Janeiro y a Minas Gerais con sus amigos escritores e intelectuales y tomó apuntes rápidos de los diferentes panoramas de la periferia, asombrosos por el fuerte cromatismo de la exterioridad de las viviendas.

en *Antropofagia* del mismo año, una pequeña mata de arbustos y una lejana casucha, tal como Oswald nominó a las viviendas lugareñas en el *Manifesto Pau Brasil*. Las figuras que se movilizaban en el agua se reiteran. Un panorama lacónico. Climas de levedad que conllevarían a la aparición expectante o sorpresiva, a la inmensidad desértica. Líneas ascéticas, ligereza en la composición. El reconocimiento de un pasado se vislumbraba en la contribución primitivista a partir del despojo, en la exclusión de lo adicional. Se abrían otros horizontes, bosquejados con curvas y semicírculos, cómplices de la plenitud de la tierra brasileña, sin colonias, sin conquistadores, zona previa a la prédica evangelizadora. Austeridad muda que solo admitía unos pequeños seres vivos en áreas extendidas con profundidad y distancia. Pureza y claridad tonal en un tratamiento gráfico de tinte antropológico, en tanto relevo paisajístico y tentativa de registro. Cada diseño en solitario simulaba una especie de magma lineal sobre fondos color arena. Los *Dibujos antropofágicos* revelaban una alta carga sintética, quebrando los lineamientos básicos de la organización heredada del modelo europeo clásico. Lejos de priorizar un punto de vista, se abría el panorama a diversos enfoques y zonas donde se posa la mirada del espectador.



.....
Fig. 26. Tarsila do Amaral
Paisaje antropofágico IV, grafito sobre papel
1929

Cortesía de Tarsila do Amaral

Finalmente, las pinturas como *A Negra*, *Abaporú* o *Antropofagia* sumadas a los *Dibujos antropofágicos* cerraron un ciclo de producciones con epicentro en la antropofagia como subversión cultural frente al dominador. En *A Negra* y *Antropofagia* subyace una direccionalidad que anulaba las diferencias, tendiente a un estado superador de las dualidades, mítico, sin divisiones, de unidad y atemporalidad. La injerencia de los conceptos de canibalismo y antropofagia connotaron la ruptura de la primacía de las corrientes dominantes.

Aplicando la estrategia comparativa que estableció Da Matta en sus reflexiones antropológicas, es posible cotejar la representación femenina decimonónica y la obra de Tarsila, quien ha rebatido dos estereotipos:

1. El de la fémina negra como ser erótico ligado al tropicalismo y a la sexualidad desenfrenada, plasmando *A Negra* desde parámetros ligados a la presencia real en la sociedad brasileña, superando el cerco racialista propio de un pasado colonial que, junto al tráfico esclavo como sostén de las plantaciones azucareras, colaboraron con la denostación de la subjetividad negra;
2. El de una figuratividad impuesta que respondía al canon neoclásico, introduciendo variantes sustanciales en la sinopsis volumétrica que, más allá de tomar préstamos de la vanguardia europea, restauró una cadena de significaciones en relación a la cotidianeidad local⁴⁷.

47 En otro comparativo, Tarsila comenzó un derrotero diferente de Anita Malfatti o de Lasar Segall. Con Anita compartieron estudios y luego integraron junto a Mário, Oswald y Menotti el Grupo de los 5 en 1922. Sin embargo, mientras Malfatti se volcó hacia una imagen de cromatismo expresivo, sumido en grafismos de fuerte intensidad linear, Tarsila exploraría los tonos caipiras del paisaje rural y de las “casuchas de azafrán” verbalizados en el Manifiesto Pau Brasil, profundizando una dimensión contextual que desembocaría en su fase antropofágica de 1928-1929. En relación a Lasar Segall, el pintor lituano conservó sus composiciones de angulosidades y colores de tinte expresionista que con su prolongada estancia en Brasil van adoptando otra temperatura, evidente en *Niño con lagartijas* de 1924. En cambio Tarsila suavizó los contornos y agudezas, insistiendo con rosados y azules cerúleos, engrosando y afinando volúmenes para dar sitio al hombre plantado en el suelo brasileño que se hace uno-mismo con la tierra que lo sostiene.

5. EPÍLOGO. ANTROPOFAGIA Y DESVÍO EN LA PARALAJE

Slavoj Žižek (2006) definió la brecha de paralaje como un desplazamiento de la perspectiva entre dos puntos para los cuáles no hay confluencia. El autor, cuyo recorrido recibió influencias del pensamiento lacaniano, partía de dos ejemplos en los cuales los componentes expresaban polaridades. En el primero, recordaba la utilización perturbadora de formas artísticas en las paredes de las celdas coloreadas de tortura, ideadas por el anarquista Alphonse Laurencic para los prisioneros militares colaboradores de Franco. En el segundo, mencionó la noticia difundida sobre la muerte de Benjamín, quien en realidad no se habría suicidado sino que habría sido víctima de asesinato por agentes stalinistas poco tiempo después de terminar sus *Tesis de filosofía de la historia*. En ambos casos se presentaban unidades opuestas (arte/tortura; teoría filosófica/asesinato) que no alcanzarían a conectarse en tanto hay un cortocircuito imposible de niveles. Lo que podrían compartir es una brecha de paralaje, la confrontación de perspectivas entre las que no existe un campo neutral.

El alejamiento entre ambas zonas es un movimiento dialéctico. La lucha de opuestos como base del materialismo dialéctico ha sido para el autor neutralizada o minimizada. Por eso, ha procurado aplicar un cambio en la concepción manifestando la tensión interna que subyacía, la brecha que se abría denominada paralaje. Se pueden detectar varias formas de paralaje aplicadas a disciplinas que se desplegaron desde la física cuántica a la filosofía. Este autor la tradujo como “...el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión” (Žižek, 2006: 25). En la variante filosófica

se efectuaría un ajuste donde la diferencia no sería sólo subjetiva, dado que el objeto se encuentra allí-fuera, observado desde dos posiciones diferentes. Sujeto y objeto se hallarían mediados, por lo que “un desplazamiento ‘epistemológico’ en el punto de vista del sujeto refleja siempre un desplazamiento ‘ontológico’ en el objeto mismo”⁴⁸ (2006: 25-26). Otro atributo de la brecha de paralaje es la diferencia mínima como un espacio-otro que consolidaría una pura diferencia. La diferencia mantenida por esa brecha sería vista como desvío, también asumido como una tensión. Las entidades enfrentadas pueden compararse a los lados de una cinta de Moëbius, espacio curvo vuelto en sí. Žižek invocó el caso de la pintura suprematista de Kasimir Malevich cuyo contenido sustancial no irrumpía en la sección visible, sino en la brecha que separaba el marco de la pintura-objeto del marco in-visible, organizado sólo por la percepción individual.

Cuando Tarsila procesó el concepto de antropofagia en pinturas como *Abaporú* de 1928 o *Antropofagia* de 1929, incorporó las torsiones imbricadas en la misma palabra, la cual adscribía una serie de connotaciones históricas que provenían de una visión negativa del antropófago como salvaje, pero a su vez la reivindicación política como homólogo del nativo aniquilado por la colonización. El talante condenatorio de la conquista europea fue desplazado por una faceta cultural originaria rescatada y resignificada. 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 localizó 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

48 Lacan resume la idea en la ecuación “Por cierto, la pintura está en mi ojo, pero yo también estoy en la pintura” (2006: 26), palabras que grafican el objeto-cause de deseo, un punto ciego que involucra.

tropo caníbal. Pero el desvío que incorporó en esa exploración del antropófago no fue gratuito, tenía una motivación y una razón precisa.

La variante que incitó a esta perspectiva se encuentra en la dilucidación del canibalismo y la antropofagia como aspectos de la vida psíquica, a partir de ciertos postulados freudianos enunciados hábilmente por Oswald en su programa literario, e incorporados por Tarsila en sus lineamientos visuales. La construcción crítica oswaldiana atacó los cimientos “éticos y epistemológicos del patriarcado”, revelando una actitud cáustica y sardónica sobre los estamentos basales de la civilización occidental. Ese plano filosófico, sociológico y antropológico, se nutrió de las especulaciones teóricas “...de Bachofen, Nietzsche, Marx y Freud” (Subirats, 2003: 75), por tanto, en su bagaje conceptual se reconocía la incidencia de estos autores⁴⁹, especialmente la argumentación freudiana.

En 1913 Sigmund Freud escribió *Totem y Tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos*, donde destacó aspectos fundamentales del psiquismo primitivo, reuniendo los hallazgos de investigadores como Darwin, Atkinson, Frazer o Robertson Smith. Encontró como un elemento determinante (y antiquísimo, que perdura aún) la prohibición del incesto, esto es, del vínculo sexual con mujeres del mismo clan o tótem. El tótem se identificaba con la tribu pero también con un antepasado o animal totémico. Ligado a ello surgió el concepto de tabú, palabra polinesia que remitía a una idea de reserva o censura. Se presentaría como prohibiciones impuestas desde un exterior, y cuando se la reprimía podía sobrevivir como fijación psíquica.

Los dos tabúes o prohibiciones más destacadas que el neurólogo señaló eran matar y comer al animal totémico, y evitar las relaciones sexuales con individuos del mismo clan. A partir de

49 Johan Bachofen fue un antropólogo suizo que elabora una tesis sobre el matriarcado y el rol de la mujer como sustento y fuente de la sociedad, de ahí el conocido *Matriarcado de Pindorama* que menciona Oswald en su Manifiesto. Bachofen es nombrado en *Tótem y Tabú*, al describir el “derecho matriarcal”, existente hasta el día en que se lo reemplaza por el patriarcado.

las consideraciones de Charles Darwin sobre los monos superiores, se infería que el hombre ha vivido en hordas primitivas en las cuales el sujeto masculino mayor impedía la promiscuidad sexual por celos. Los más jóvenes serían eliminados para asegurar la hegemonía del macho más antiguo, lo que generaría la insatisfacción y hostilidad hacia esa autoridad. Freud substituyó en el marco del totemismo, al antepasado o animal totémico por la figura del padre, entonces el asesinato de ese tótem (seguido por la violación del tabú en relación al incesto) coincidía con los crímenes edípicos: matar al padre y acaparar a la madre. Esta escena se superpuso en parte con la acepción de Robertson Smith sobre la comida totémica. El animal totémico sacrificado, o sea el padre, era comido en forma grupal y colectiva. Lo que empezaba como un duelo por la muerte (transgresión del tabú), pasaba a ser un festejo, el banquete totémico, donde los hermanos se unían para asesinar al padre e ingerir su cuerpo, hecho compatible con el canibalismo y la antropofagia:

Tratándose de salvajes caníbales, era natural que devorasen el cadáver. Además, el violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo se identificaban con él y se apropiaban de su fuerza (Freud, 2006: 1838).

El banquete totémico entonces, estimulaba la liberación de los instintos y permitía la absorción del tótem, que de ese modo se perpetuaba en cada uno de los que lo asimilaban. Pero aparecía otro conflicto, la disolución de la horda primitiva, ya que los hijos competirían por el sitio paterno y no podrían vivir juntos. Esto era subsanado por el amor materno que retenía al grupo y evitaba el destierro⁵⁰. Así se mantenía la organización social. Por estas circunstancias se instituyó la comida totémica como fiesta conmemorativa donde se levantaban las restricciones y censuras, legitimando y reproduciendo el parricidio en el sacrificio del animal totémico, “siempre que el beneficio adquirido a consecuencia de tal crimen (...) amenaza con desaparecer y desvanecerse bajo la influencia de nuevas transformaciones de la vida” (2006:

50 De esta manera se iniciaría el “derecho matriarcal” señalado por Johan Bachofen, al destacar el papel de la madre en la cohesión social. Bachofen fue un antropólogo suizo que elabora una tesis sobre el matriarcado y el rol de la mujer como sustento de la sociedad, de ahí el conocido *Matriarcado de Pindorama* que menciona Oswald en su Manifiesto.

1840). El padre asesinado era luego venerado en forma de tótem como ley y prohibición, ingerido una vez al año en el banquete totémico. Y ese mismo padre resumía una figura ideal que tomaba cuerpo en un doble aspecto: el primordial y arcaico, y el muerto e idealizado. Este proceso fue advertido por Freud en “el mito de la horda primitiva” como origen de la civilización, y suministró datos sustanciales acerca de algunos umbrales fundantes del psiquismo, invocados posteriormente en la escritura de Oswald (Lucero, 2013).

En resumen, la contribución de Freud sobre el canibalismo fundado en el banquete totémico hizo inteligible el desvío en la paralaje de la interpretación tarsiliana. 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 terreno de la cultura. Si bien antropofagia y canibalismo son conceptos que remitiéndose al hecho de comer carne humana el primero subraya la asimilación del otro, y el segundo la venganza y destrucción, ambos configuraron zonas esenciales de la visión brasileña. Su recupero se enlazaba con la vida indígena anterior a la llegada del europeo, donde no existía sospecha alguna de los malestares que traerían aparejados los nuevos hábitos culturales occidentales. El nativo antropófago enfrentado a las costumbres que impuso el proyecto civilizatorio fue nuevamente evaluado desde la óptica vanguardista. El enfoque de Tarsila ejerció un movimiento rotario, una transformación que instaló una fisura perturbadora del discurso hegemónico en las producciones de este período (1928-1929). Quizás la estética de la pintora pudo ser leída como “mundo sin conflictos, una sociología de la conciliación” (Herkenhoff, 1998: 340), pero dejando un intersticio donde se filtraba una sutil dislocación. De esta manera y en el contexto de la paralaje, su mirada se alejaba del relato dominante sobre el Tupí, desplazando el ángulo de visión sobre el antropófago y la propia historia brasileña. La exégesis de fondo que Oswald consumió respecto a Freud consideraba al canibalismo como una zona inexplorada y oriunda de la psiquis humana, que en el interior de las premisas del modernismo brasileño asumió significados proteicos. Constituyó un argumento que colaboraría para recalcar el doble corrimiento materializado por la artista brasileña: no sólo movilizandolos aportes del psicoanálisis, donde la metáfora caníbal (condenado en las cen-

turias anteriores) era un modo de perpetuar el origen, el tótem, sino también ejercitando una pequeña variante en la estrategia de apropiación, es decir, a diferencia de los hijos que devoraban a su padre para ser como él, Brasil digería un poco del colonizador para ser diferente. Este esquema sistematiza el desplazamiento provisto por Tarsila, en una versión reformulada de la paralaje de Žižek donde se subraya la ruptura efectuada por el *corpus* de sus obras plásticas.

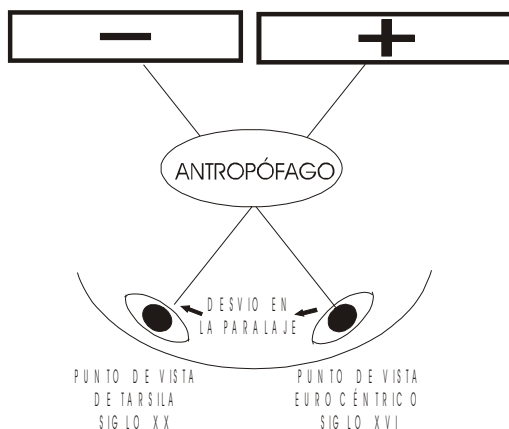


Fig. 26. Visión de paralaje. Adaptación.

La imagen del caníbal sirvió en América
para hacer del indio un ser cruel y bárbaro (...)
Históricamente, la xenofobia se ha expresado
presentando al otro como monstruo
o bajo formas semihumanas.
A menudo esta imagen ha sido
un argumento de legitimación
para la agresión o la conquista.
Los estereotipos hablan de alteridad,
pero la otredad no existe sino desde el yo.
Así, articulan una parte oscura del yo o del nosotros
que proyectan sobre el otro.
Por ello la imagen de América Latina
que compone Europa o fraguan los Estados Unidos
representa una inversión de la visión
que dichas potencias hegemónicas
tienen de sí mismas (...)

(Rojas Mix, 2006: 496)

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ADES, Dawn. 1999. "Os artistas viajantes, a paisagem e representações do Brasil". En Martins, Carlos (curador). *O Brasil redescuberto, Catálogo de exposição*, Setembro/Novembro de 1999, Paço Imperial, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, pp. 14-21.
- AGUILAR, Gonzalo. 2008. "Modernismo"; "Vanguardias". En Altamirano, Carlos (director). *Términos críticos de Sociología de la cultura*. Paidós, Buenos Aires, pp. 180-186, pp. 231-235.
- AGUILAR, Gonzalo. 2010. "Abaporu de Tarsila de Amaral: saberes del pie". En Aguilar, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la Antropofagia de Oswald de Andrade)*. Editora Grumo, Buenos Aires, pp. 35-48.
- AMODIO, Emmanuel. 1993. *Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista americana*. Editorial Abya Yala, Quito.
- AMARAL, Aracy. 1975. "Antropofagia: No País de la Cobra Grande". En Amaral, Aracy. *Tarsila – Sua obra e seu tempo*, Vol. I. Arte, Editora Perspectiva S.A., Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, pp. 247-307.
- AMARAL, Aracy. 1979. "As ideais no contexto da Semana", pp. 197-233. En Amaral, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22. Subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. Editora Perspectiva, Debates-Arte, São Paulo.

- AMARAL, Aracy. 1999. "Abaporú: la eclosión de la Antropofagia". En Amaral, Aracy. *Tarsila do Amaral*, Banco Velox, Buenos Aires, pp. 9-42.
- AMARAL, Aracy. 2006. "A sabedoria do compromisso com o lugar: Tarsila, Volpi, Oiticica, Meireles e Benjamin". En Amaral, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005), Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. Editora 34, São Paulo, pp. 291-304.
- AMARAL, Aracy. 2008. "Tarsila: anotações e viagens". En AAVV. *Tarsila viajante viajera*, Catálogo de Exposición, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil, 19 de janeiro a 16 março de 2008 / MALBA, Fundación Constantini, 27 de marzo al 2 de junio de 2008, pp. 15-19.
- BARDI, Piero M. 1978. *O Modernismo no Brasil*. Sudameris, Banco Francês e Italiano para América do Sul S/A, São Paulo.
- BLANCO VILLALTA, Jorge. 1948. *Antropofagia ritual Americana*. Colección Buen Aire, Emecé Editores, S.A, Buenos Aires.
- BELLUZO, Ana María. 1998. "Trans-posições". En AAVV. *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo*, Fundação Bienal / Banco Santos, São Paulo, pp. 68-75.
- BERGER, John. 2001. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona.
- BOAVENTURA, María Eugenia. 1985. "Apresentação". En *A Vanguarda Antropofágica*, Ensayos 114, São Paulo, <<http://www.unicamp.br/~boaventu/page10a.htm>>
- BORSA CATTANI, Icleia María. 2001. "Places of Modernism in Brazil". En Sullivan, Edward (Edited by). *Brazil Body & Soul*, Catálogo de Exposición, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 11, 2001- January 27, 2002

- / Guggenheim Museum Bilbao, March 23- September 29, 2002, pp. 380-387.
- BOSI, Alfredo. 1991. "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". En Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Editorial Cátedra, Madrid, pp. 13-24.
- BUONO, Amy J. 2007. "Jean-Baptiste Debret's Return of the Negro Hunters, the Brazilian Roça and the Interstices of Empire". En Curiel, Gustavo (edición a cargo). *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Orientes-Occidentales, El Arte y la Mirada del Otro*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México DF, pp. 69-99.
- BÜRGER, Peter. 1987. *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona.
- CARDÍN, Alberto. 1994. *Dialéctica y Canibalismo*. Editorial Anagrama S.A., Colección Argumentos, Barcelona.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. 2004. "El movimiento de los conceptos en la Antropología". En Grimson, Alejandro, et al. (comp.). *La antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*. Associação Brasileira de Antropologia, Prometeo Libros, Buenos Aires, pp. 35-52.
- CHOUGNET, Jean-François. 1998. "Tupi or not tupi, that is the question"; "Albert Eckhout e séculos XVI-XVIII". En AAVV. *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal / Banco Santos, São Paulo, Brasil, pp. 86-93.
- CORRÊA, Mariza. 1993. "Breve esbozo de la antropología brasileña reciente (1960-1980)". En *Alteridades*, Antropología, UAM, Iztapalapa, México, pp. 13-16.

- CALINESCU, Matei. 1991. *Las cinco caras de la Modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Editorial Tecnos, Madrid.
- DA MATTA, Roberto. 1981. *Universo do Carnaval: imagens e reflexões*. Edições Pinakothèque, Rio de Janeiro.
- DA MATTA, Roberto. 1983. "A antropología no quadro das Ciências", "Trabalho de campo". En Da Matta, Roberto. *Relativizando: Uma Introdução à Antropología Social*. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., Petrópolis, Brasil, pp. 17-85, pp. 143-240.
- DE BAERE, Bart y JAUKKURI, Maaretta. 1998. "A-Antropofagia". En AAVV. *Sección Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, Catálogo XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal / Banco Santos, São Paulo, Brasil, pp. 272-281.
- DE CAMPOS, Haroldo. 2000. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Siglo Veintiuno Editores, México.
- DE SOUZA NEVES, Margarita, ROLIM CAPELATO, María Helena. 2004. "Retratos del Brasil: ideas, sociedad y política". En Terán, Oscar (coord.). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A., Buenos Aires, pp. 99-208.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2006. "La imagen-combate. Inactualidad, experiencia crítica, modernidad". En Didi-Huberman, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, pp. 225-303.
- EAGLETON, Terry. 2001. *La idea de Cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Editorial Paidós Ibérica, Barcelona.
- ESQUIVEL, Miguel Ángel. 2000. "Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-

- 1930". En Híjar, Alberto. *Arte y utopía en América Latina*. Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, México DF, pp. 133-153.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. 2004. "Caliban ante la Antropofagia". En Fernández Retamar, Roberto. *Todo Caliban, Ensayo cubano*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, pp. 141-151.
- FERREIRA DE ALMEIDA, María Cândida. 2005. "Só a antropofagia nos une". En Matto, Daniel (comp). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Antología. Colección Grupos de Trabajo. CLACSO Libros, Buenos Aires, pp. 83-106.
- FIGARI, Carlos Eduardo. 2009. "Trópico y subordinación". En Figari, Carlos Eduardo. *Eróticas de la disidencia en América latina. Brasil, siglos XVII al XX*. Ediciones CICCUS, CLACSO Coediciones, Buenos Aires, pp. 23-38.
- FREUD, Sigmund. 2001. "LXXIV. Tótem y Tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos. 1912-3". En Freud, Sigmund. *Obras completas. Tomo 5 (1909-1913). Ensayos del XLVI al LXXXIV*. Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 1745-1850.
- FRIEDMAN MALTZ, Bina, et al. 1993. *Antropofagia e Tropicalismo*. Coleção Síntese Universitária. Editora da Universidade, Universidades Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- FURTADO, Celso. 2003. *Economía colonial en Brasil en los siglos XVI y XVII. Elementos de historia económica aplicados al análisis de problemas económicos y sociales*. Universidad de la Ciudad de México, México DF.
- GIUNTA, Andrea. 2006. "Tradición y supervivencias". En Olivares, Rosa (ed.). *Artistas Latinoamericanos 100 Latin American Artist*. Exit Publicaciones, Olivares y Asociados SL, Madrid, pp. 25-27.

- GELADO, Viviana. 2008. "El primitivismo antropofágico del modernismo brasileño como forma de valorización de lo popular". En Gelado, Viviana. *Poéticas de la Transgresión. Vanguardia y Cultura Popular en los Años Veinte en América Latina*. Editorial Corregidor, Buenos Aires. pp. 161-236.
- GÓMEZ AMELIA, Dionisia. 2006. "La globalización del Orbis Terrarum. Imaginario cartográfico". En AAVV. *Imago Americae, Revista de Estudios del Imaginario, Año I, N° 1*, Prometeo Libros, Buenos Aires, pp. 21-32.
- GRUZINSKI, Sergue. 2006. *La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. 2006. *Historia Contemporánea de América Latina*. Alianza Editorial S.A., Buenos Aires, Madrid, 7° edición.
- HERKENHOFF, Paulo. 1998. "Introdução geral", "A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas". En AAVV. *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal / Banco Santos, São Paulo, Brasil, pp. 22-34, pp. 336-345.
- JÁUREGUI, Carlos. 2008. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid.
- JAY, Martin. 2003. "9 Regímenes escópicos de la modernidad". En Jay, Martin. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Ediciones Paidós SAICF, Buenos Aires, pp. 221-251.
- LAERA, Alejandra y AGUILAR, Gonzalo (Selección, cronología y postfacio). 2001. *Oswald de Andrade. Escritos antropófagos*. Ediciones Corregidor, Vereda Brasil, Buenos Aires.

- LUCERO, María Elena. 2009. "El Arte Latinoamericano como patrimonio cultural: sentidos y desplazamientos". En Campos Alicia y Rocchietti, Ana María (comp). *Coloquio Binacional Argentino Peruano. Perspectiva Latinoamericana*. CIP-ISPJVG. DOCUPRINT S.A. Buenos Aires, pp. 316-334.
- LUCERO, María Elena. 2013. "Visualidades de la alteridad cultural. Demonización del nativo brasileño, réplicas en la contemporaneidad". En Velázquez, Erik. *Estética del mal: Conceptos y representaciones. XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 465-480.
- MANZONI, Celina. 2008. *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*. Papeles Latinoamericanos, Editorial Corregidor, Buenos Aires.
- MELLINO, Miguel. 2008. *La Crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Paidós, Buenos Aires.
- MONTAIGNE, Michel de. 1969. "De los Caníbales". En Montaigne, Michel de. *Ensayos selectos*. Centro Editor de América Latina S.A, Buenos Aires, pp. 12-24.
- MURILO DE CARVALHO, José. 1997. *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*. Colección Intersecciones, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- NUNES, Benedito. 2004. "Anthropophagic Utopia Barbarian Metaphysics". En Ramírez, Mari Carmen y Olea, Héctor. *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*. Yale University Press, New Haven and London, The Museum of Fine Arts, Houston, pp. 57-61.
- ORTIZ, Renato. 1997. *Otro Territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Colección Intersecciones, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

- PALERMO, Zulma. 2009. "El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial". En Palermo, Zulma (comp). *Arte y Estética en la encrucijada descolonial*. Ediciones del Signo, Buenos Aires, pp. 15-26.
- PARKER BRIENEN, Rebecca. 2001. "Albert Eckhout and Frans Post: Two Dutch Artists in Colonial Brazil". En Sullivan, Edward (Edited by). *Brazil Body & Soul*, Catálogo de Exposición, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 11, 2001- January 27, 2002/Guggenheim Museum Bilbao, March 23-September 29, 2002, pp. 62-74.
- PEIXOTO, Fernanda. 1999. "Diálogo 'interessantíssimo': Roger Bastide e o modernismo". En *SciELO Brasil, Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 14, nº 40, São Paulo, <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091999000200008&lng=en&nrm=iso>
- PÉREZ ORAMAS, Luis. 1998. "Paisagem e fundação: Frans Post e a invenção da paisagem americana". En AAVV. *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal / Banco Santos, São Paulo, Brasil, pp. 102-106.
- PHAF-RHEINBERGER, Ineke. 2003. "La utopía moderna en el Brasil del siglo XVII: los pinceles descriptivos y el diccionario visual de Frans Post". En *Estudios Avanzados Interactivos*, Año 2, Nº 4, pp. 1-25, <http://web.usach.cl/revistaidea/html/revista%204/pdf/I_Phaf.pdf>
- POWELL, Richard J. 1998. *Arte y cultura negros en el siglo XX*. Thames and Hudson, Ediciones Destino S.A., Barcelona.
- REEVES SANDAY, Peggy. 1987. *El Canibalismo como sistema cultural*. Cambridge University Press/ Editorial Lerna, S.A, Barcelona.

- RIBEIRO, Darcy. 1995. *Utopía Salvaje. Nostalgias de una inocencia perdida. Una fábula*. Ediciones del Sol SRL, Buenos Aires.
- ROCCHIETTI, Ana María. 2007. *El último hombre. Perspectiva antropológica sobre la Amazonía Peruana*. Universidad Nacional de Amazonía Peruana, Universidad Nacional de Rosario.
- RODRÍGUEZ, Antonio Carlos. 2008. “Algumas lições sobre desenho”. En Eluff, Lygia. *Tarsila do Amaral*. Coleção Cadernos de Desenho. Editora UNICAMP, São Paulo, Brasil, pp. 14-9.
- ROËLS JR, Reynaldo. 1999. “Lo moderno y el modernismo: 30 años de arte brasileño”. En AAVV. *Panorama del Arte del Brasil en el Siglo XX. Colección Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ*. Catálogo de Exposición, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, pp. 42-75.
- ROJAS MIX, Miguel. 2006. *El Imaginario. Civilización y Cultura del siglo XXI*. Prometeo Libros, Buenos Aires.
- ROMERO, José Luis. 2007. “Latinoamérica en la expansión europea”. En Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Colección Historia y Cultura, Siglo XXI Editores Argentina S.A., Buenos Aires, pp. 21-44.
- ROOT, Deborah. 1998. “Devorando o caníbal: um conto de precaução da apropriação cultural”. En AAVV. *Sección Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. Catálogo XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal / Banco Santos, São Paulo, Brasil, pp. 180-184.
- ROSSETTI BATISTA, Marta, SOARES DE LIMA, Yone. 1984. *Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas*. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.
- SARTOR, Mario. 2006. “Pintura de paisaje e identidad nacional en América Latina”. En *Imago Americae, Revista de Estu-*

dios del Imaginario, Año I, N° 1, Primer semestre 2006, Prometeo Libros, Buenos Aires, pp. 33-46.

SCHWARTZ, Jorge. 1991. "Brasilidad". En Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Editorial Cátedra, Madrid, pp. 571-581.

SCHWARTZ, Jorge. 2002. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del Veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

SILVA ECHETO, Víctor, BROWNE SARTORI, Rodrigo. 2007. "Antropofagia cultural/iconofagia: planteamientos desde la resistencia". En Silva Echeto, Víctor, Browne Sartori, Rodrigo. *Antropofagias. Las indisciplinas de la comunicación*. Editorial Biblioteca Nueva, España, pp. 101-114.

SETUBAL, María Alice. 2005. "A visão hegemónica da mídia: transmurações do caipira". En Setubal, Maria Alice. *Vivências caipiras. Pluralidade cultural e diferentes temporalidades na aterra paulista*. Coleção Terra Paulista. CENPEC, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, pp. 65-83.

SUBIRATS, Eduardo. 2003. "I. Vueltas a la memoria". En Subirats, Eduardo. *Memoria y exilio. Revisiones de las culturas hispánicas*. Editorial Losada, S.A., Madrid, pp. 21-77.

TAVARES CAVALCANTI, Ana María. 2007. "Los artistas brasileños del siglo XIX. Su relación con Europa y el sentimiento de exilio en la propia patria". En Curiel, Gustavo (ed). *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Orientales-Occidentales, El Arte y la Mirada del Otro*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México DF, pp. 59-68.

TEXEIRA DE BARROS, Regina. 2008. "Tarsila viajante". En AAVV: *Tarsila viajante viajera*, Catálogo de Exposición, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil, 19 de janeiro a 16 março de 2008 / MALBA, Fundación Constantini, 27 de marzo al 2 de junio de 2008, pp. 21-35.

- TODOROV, Tzvetan. 2007. *Nosotros y los Otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Siglo Veintiuno Editores, México.
- TUFANO, Douglas. 2000. *Jean Baptiste Debret. Mestres das Artes no Brasil*, Editora Moderna Ltda., São Paulo.
- VON DER WALDE, Erna. 1998. "Realismo mágico y Poscolonialismo: construcciones del Otro desde la Otridad". En Castro-Gómez, Santiago; Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México, Miguel Ángel Porrúa,
- <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/walde.htm>>
- WEISZ, Gabriel. 2007. *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*. Fondo de Cultura Económica, México DF.
- ZEA, Leopoldo. 1976. *El pensamiento latinoamericano*. Editorial Ariel, Barcelona.
- ZILIO, Carlos. 1997. "O Estilo Modernista na obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari". En Zilio Carlos. *A Querela do Brasil. A Questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945*. Dumará Distribuidora de Publicações Ltda., Rio de Janeiro, pp. 77-118.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2006. "I. La paralaje estelar: las trampas de la diferencia ontológica". En Žižek, Slavoj. *Visión de paralaje*. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., Buenos Aires, pp. 23-185.

Esta obra se terminó de imprimir
en la Editorial Búhos Editores Ltda.
de la ciudad de Tunja, con una edición
de 300 ejemplares en el mes
de mayo de 2015