

MODERNIDAD Y COLONIALIDAD EN EL MODERNISMO BRASILEÑO: TARSILA DO AMARAL Y EMILIANO DI CAVALCANTI

Paulo Henrique Duarte Feitoza

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:
<http://hdl.handle.net/10803/672250>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**MODERNIDAD Y COLONIALIDAD
EN EL MODERNISMO BRASILEÑO:
TARSILA DO AMARAL Y
EMILIANO DI CAVALCANTI**



TESIS DOCTORAL

**MODERNIDAD Y COLONIALIDAD
EN EL MODERNISMO BRASILEÑO:
TARSILA DO AMARAL Y
EMILIANO DI CAVALCANTI**

Paulo Henrique Duarte Feitoza
2017

Programa de Doctorado en Ciencias Humanas y de la Cultura
Dirigida por: Dra. M. Lluïsa Faxedas Brujats

Memoria presentada para optar al título de doctor por la
Universidad de Girona

«Existe é homem humano»

JOÃO GUIMARÃES ROSA

«He estado siempre en el borde, observando,
deslizándome hacia la salida; detesto pertenecer»

DORIS LESSING

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

FIG. 1. Tarsila do Amaral, <i>A Negra</i> , 1923	199
FIG. 2. Tarsila do Amaral, <i>Figura (Pasaporte)</i> , 1922	200
FIG. 3. Tarsila do Amaral, <i>Rio de Janeiro</i> , 1923.....	200
FIG. 4. Tarsila do Amaral, <i>A feira II</i> , 1925.....	201
FIG. 5. Fernand Léger, <i>Femme alongée</i> , 1922	201
FIG. 6. Fernand Léger, <i>Le grand déjeuner</i> , 1921	202
FIG. 7. Fernand Léger, <i>Femme avec un livre</i> , 1923	202
FIG. 8. Modesto Brocos, <i>A Redenção de Cam</i> , 1895.	203
FIG. 9. Autor desconocido, <i>Mãe-preta de Tarsila</i>	204
FIG. 10. J. B. Debret, <i>Negresses marchandes</i> , 1834-1839.....	204
FIG. 11. J. B. Debret, <i>Une dame brésilienne dans son intérieur</i> , 1834-1839	205
FIG. 12. J. B. Debret, <i>Le diner</i> , 1834-1839	205
FIG. 13. Antônio Ferrigno, <i>Mulata quitandeira</i> , s.f.	206
FIG. 14. J. B. Debret, <i>Negra tatuada vendendo cajus</i> , 1827	206
FIG. 15. Autor desconocido, <i>Prostitutas de la Maison en Rue du Londres, 2, París</i> , c. 1900.	207
FIG. 16. Autor desconocido, <i>Olga y Stella con su ama seca</i> , c. 1890.....	208
FIG. 17. Jorge Henrique Papf, <i>Babá jugando com niño en Petrópolis</i> , c. 1899	208
FIG. 18. Eugène Delacroix, <i>Aspasia</i> , 1824.....	209
FIG. 19. Eugène Delacroix, <i>Aspasia</i> , 1824.....	209
FIG. 20. Eugène Delacroix, <i>Aspasia la morisca o Alina la mulata</i> , 1824.....	209
FIG. 21. Eugène Delacroix, <i>Mujeres de Argel</i> , 1834.	210
FIG. 22. Jean-Léon Gérôme, <i>Le marché aux esclaves</i> , 1871.....	210
FIG. 23. Marie-Guillemine Benoist, <i>Portrait d'une négresse</i> , 1800.....	211
FIG. 24. Paul Gauguin, <i>Mujeres de Tahití</i> , 1891	212
FIG. 25. Paul Gauguin, <i>Parau api (¿Qué hay de nuevo)</i> , 1892.....	212
FIG. 26. Paul Gauguin, <i>Mujeres de Tahití (detalle)</i> , 1891.....	213
FIG. 27. Paul Gauguin, <i>Parau api (¿Qué hay de nuevo) (detalle)</i> , 1892	213
FIG. 28. Tarsila do Amaral, <i>A Negra (detalle)</i> , 1923.....	213
FIG. 29. Autor no identificado, <i>L'accordéon</i> , s.f.....	214
FIG. 30. Autor no identificado, <i>Groupe de Tahitiennes</i> , s.f.....	214
FIG. 31. Autor no identificado, <i>Femme tahitienne assise</i> , s.f.	215
FIG. 32. Autor no identificado, <i>Femme tahitienne</i> , s.f.....	215
FIG. 33. Autor no identificado, <i>Femmes tahitiennes</i> , s.f.....	215
FIG. 34. Paul Gauguin, <i>Idole à la coquille</i> , 1892-3	216
FIG. 35. Paul Gauguin, <i>Idole à la perle</i> , 1892	216
FIG. 36. Constantin Brancusi, <i>La négresse blanche</i> , 1923	217
FIG. 37. Constantin Brancusi, <i>Prometheus</i> , 1911	217
FIG. 38. Tarsila do Amaral, <i>Vendedor de frutas</i> , 1925	218
FIG. 39. Constantin Brancusi, <i>Adam et Eve</i> , 1921.....	218

FIG. 40. Tarsila do Amaral, <i>Abaporu</i> , 1928.....	219
FIG. 41. Constantin Brancusi, <i>Princesse X</i> , 1915-6.....	219
FIG. 42. Autor desconocido, Iemanjá (Yemanjá), s. XIX.....	220
FIG. 43. Tarsila do Amaral, <i>Morro da favela</i> , 1924.....	221
FIG. 44. Tarsila do Amaral, <i>O mamoeiro</i> , 1925.....	221
FIG. 45. Tarsila do Amaral, <i>Carnaval em Madureira</i> , 1924.....	222
FIG. 46. Tarsila do Amaral, <i>Palmeiras</i> , 1925.....	222
FIG. 47. Tarsila do Amaral, <i>O pescador</i> , 1925.....	223
FIG. 48. Tarsila do Amaral, <i>São Paulo</i> , 1924.....	223
FIG. 49. Tarsila do Amaral, <i>São Paulo (Gazo)</i> , 1924.....	224
FIG. 50. Tarsila do Amaral, <i>A gare</i> , 1925.....	224
FIG. 51. Tarsila do Amaral, <i>Estrada de Ferro Central do Brasil (E.F.C.B.)</i> , 1924.....	225
FIG. 52. Tarsila do Amaral, <i>A Cuca</i> , 1925.....	225
FIG. 53. Tarsila do Amaral, <i>Anjos</i> , 1924.....	226
FIG. 54. Tarsila do Amaral, <i>Adoração (Nègre adorant)</i> , 1925.....	226
FIG. 55. Tarsila do Amaral, <i>Religião brasileira I</i> , 1927.....	227
FIG. 56. Tarsila do Amaral, <i>Religião brasileira II</i> , 1928.....	227
FIG. 57. Lucílio de Albuquerque, <i>Mãe-preta</i> , 1912.....	228
FIG. 58. Pedro Peres, <i>Fascinação</i> , 1902.....	228
FIG. 59. Frida Kahlo, <i>Mi nana y yo</i> , 1937.....	229
FIG. 60. Autor no identificado. <i>Francisco de Assis Barbosa y Mário de Andrade</i> , 1944.....	229
FIG. 61. Autor no identificado, Portada Revista <i>Diretrizes</i> , 1944.....	230
FIG. 62. Tarsila do Amaral, <i>Antropofagia</i> , 1929.....	231
FIG. 63. Autor no identificado, <i>Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade</i> , 1927.....	231
FIG. 64. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Samba</i> , 1925.....	353
FIG. 65. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Músicos</i> , 1923.....	354
FIG. 66. Autor no identificado. «Les Batutes» y <i>Duque</i> , 1922.....	354
FIG. 67. J. B. Debret, <i>Vendeur d'herbe de ruda</i> , 1834-1839.....	355
FIG. 68. J. B. Debret, <i>Vendeur d'herbe de ruda</i> (texto), 1834-1839.....	355
FIG. 69. Sandro Botticelli, <i>Nacimiento de Venus</i> , 1484.....	356
FIG. 70. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Samba</i> , 1925 (Detalle esquina superior izquierda).....	356
FIG. 71. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Samba</i> , 1925 (Detalle esquina superior derecha).....	356
FIG. 72. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Samba</i> , 1925 (Detalle esquina inferior derecha).....	357
FIG. 73. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Samba</i> , 1925 (Detalle esquina inferior izquierda).....	357
FIG. 74. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Carta ilustrada para Mário de Andrade</i> , 01/11/30.....	357
FIG. 75. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Fantoches da meia-noite</i> , 02/1922.....	358
FIG. 76. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Portada del programa de la Semana de Arte Moderno</i> , 1922.....	359
FIG. 77. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Catálogo de la exposición de la Semana de Arte Moderno</i> , 1922.....	359
FIG. 78. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Modelo no atelier</i> , 1925.....	359
FIG. 79. Pablo Picasso, <i>Tres músicos</i> , 1921.....	360
FIG. 80. Pablo Picasso, <i>Trois femmes à la fontaine</i> , 1921.....	360
FIG. 81. Pablo Picasso, <i>Desnudo sentado</i> , invierno 1922-23.....	361

FIG. 82. Pablo Picasso, <i>Grand nu à la draperie</i> , 1923	361
FIG. 83. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Samba</i> (detalle), 1925	361
FIG. 84. Sandro Botticelli, <i>Nacimiento de Venus</i> (detalle), 1484	361
FIG. 85. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Nascimento de Vênus</i> , 1940	362
FIG. 86. Autor no identificado. <i>Participantes del Ier Congreso de Escritores y Artsitas Negros</i> , 1956	362
FIG. 87. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Seresta</i> , 1924.....	363
FIG. 88. Paul Gauguin, <i>Jeune fille à l'éventail</i> , 1902	363
FIG. 89. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Mulatas</i> , 1927	364
FIG. 90. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Mangue</i> , 1929	365
FIG. 91. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Rua da prostituição</i> , s.f.	366
FIG. 92. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Rua das mulheres</i> , s.f.	366
FIG. 93. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Mulher e paisagem</i> , 1931	367
FIG. 94. Emiliano Di Cavalcanti, <i>A Mulher e o caminhão</i> , 1932.....	367
FIG 95. João Batista Lacerda, <i>The metis, or half-breeds, of Brazil</i> , 1911	368
FIG 96. Emiliano Di Cavalcanti, <i>Sin título</i> , 1955.....	368
FIG. 97. Alberto Durero, <i>Melancolia I</i> , 1514	369
FIG. 98. Flumen Junius, <i>Sin título</i> , s. f.....	369
FIG. 99. Rodolpho Lindemann, <i>L. Creoula – Bahia</i> [Cartão postal], s.f.....	370
FIG. 100. Rodolpho Lindemann, <i>Creoula da Bahia</i> [Cartão postal], s. f.....	370

Esta tesis doctoral se ha realizado con la ayuda de una beca de investigación predoctoral de la Universidad de Girona (BR2012/11) y se inscribe en el marco del proyecto «Imágenes y contraimágenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas (IMCOFOTO)» (HAR2014-55271-P) que desarrolla el grupo de investigación «Teories de l'art contemporani» (SGR-361). Por otro lado, también se ha gozado de una beca de movilidad para Jóvenes Profesores e Investigadores, dentro del «Programa de Becas Iberoamérica - Santander Universidades España», en su convocatoria de 2013 con la que se realizó una estada de tres meses en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP).

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Lluïsa Faxedas, la meva directora, per la paciència, la inestimable ajuda i la veritable professionalitat. Pel seu generós compromís, els suggeriments i els consells donats a cada lectura d'aquestes pàgines; per la seva amistat.

Als meus companys de Departament i en particular els de l'àrea d'Art contemporani: Dr. Xavier Antich, Dra. M. Josep Balsach, Dra. Dolors Vidal, Dra. Maria Recasens, Dr. Àngel Quintana i Dra. Imma Merino. A la Dra. Carme Pardo, per l'ajuda amb les qüestions musicals. Al Dr. Julià Maroto, per la senzillesa i preocupació gairebé diària amb els avenços de la tesi. A la Dra. Cristina Ribot, pel suport moral mutu, consells i recomanacions compartides. A Anna Bayó, Ariadna Lorenzo, Isa Fontbona i Roger Ferrer, per l'amistat «tesinaire».

A la Chantal i a l'Ester, per la seva inesgotable generositat.

Al personal de la biblioteca de la Universitat de Girona per l'amabilitat i eficiència. També pels somriures compartits en veure títols de llibres cada cop més estranys.

Al Dr. Alfons Martinell i a la Dra. Gemma Carbó, pels consells, entusiasme i empena encomanats; per la seva generositat. També a Clara Martinell, Taína López, Carme Pascual i el personal de la Càtedra UNESCO de Polítiques Culturals i Cooperació; allà, d'alguna manera, van començar moltes coses.

A en Pere Parramon, pels cafès, consells i converses sempre tan estimulants; per la seva humanitat i amistat.

À Dra. Sônia Salzstein, que me recebeu amavelmente na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; pelos conselhos e ajuda. À Dra. Ana Hoffmann, pelos encontros casuais, almoços e sorvetes com impagáveis conselhos. À Dra. Alecsandra Matias, pelo entusiasmo e generosidade. À colônia latino-americana que conheci em São Paulo, em especial ao Jaime, pela amizade.

Als meus amics i amigues, d'aquí i d'allà, d'allà i d'aquí, per la paciència en haver patit «la tesi»; en especial a Rita Andreu, Andreu Molins, Miquel Àngel Contreras, Jordi Nadal, Míriam Pascual, Nando Marques, Alberto Pineda, Olga Taravilla, Núria Puig, Azahara Cerezo, Pedro Perún, Marta Solano, Santi Gómez, Isabel Godoy i Josep Padilla.

A l'Anna Perera, pels somriures compartits i l'ajuda en la maquetació d'aquestes pàgines. A la Gemma Reixach, per les converses sempre profitoses i pel

disseny de la portada. A l'Ariadna Gabarda, per l'amistat, pel suport i tot allò viscut aquests anys. A Uxua Yanci, por haber estado siempre ahí.

À Paula da Costa Souza e à Bárbara Duarte Lira, por tantos momentos intensos compartilhados e vividos durante os últimos anos.

Als meus pocs però generosos alumnes que m'han ensenyat tantes i tantes coses.

À minha família, mas em especial à minha mãe, Eliane, à minha avó, Amélia, e à minha irmã, Anna Paula; sem elas, sem seus conselhos e suas lutas jamais teria chegado tão longe.

ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	7
RESÚMENES	15
CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN	17
1.1. Presentación, motivaciones y justificación	17
1.2. Metodología y objetivos	21
1.3. Estado de la cuestión	27
1.4. Organización y estructura del trabajo	31
1.5. Aclaraciones previas.....	33
CAPÍTULO II MODERNIDAD, COLONIALIDAD Y NACIÓN	35
2.1. Introducción	35
2.2. El concepto de modernidad.....	39
2.2.1. La modernidad como concepto estético: el caso del modernismo brasileño.....	40
2.2.2. La modernidad como etapa de la historia occidental: la colonialidad .	46
2.3. El «entre-lugar» de la cultura y el espacio fronterizo.....	59
2.4. La cuestión nacional. Nación, identidad nacional y cultura.	65
2.4.1. La cuestión nacional en Brasil.....	69
2.5. Cultura popular e identidad nacional	79
2.6. Conclusión.....	87
CAPÍTULO III EL PROYECTO NACIONAL MODERNISTA.....	91
3.1. El siglo XX en Brasil.....	91
3.2. El movimiento paulista.....	95
3.3. El proyecto modernista en Brasil	101
3.4. Figuración y <i>ordre</i> . São Paulo-París, 1923	117
3.5. Conclusión.....	125

CAPÍTULO IV A NEGRA. TARSILA DO AMARAL	127
4.1. ¿Por qué <i>A Negra</i> ?.....	127
4.2. La modernidad en Tarsila.....	131
4.3. La colonialidad en Tarsila: ¿pero, qué negra es esa?.....	141
4.3.1. Una <i>Negra</i>	144
4.3.2. El sur en el norte, el sur en el sur	162
4.3.3. Algunos apuntes problemáticos	174
4.3.4. « ¡Todos son responsables! ».....	187
4.4. Conclusión.....	195
4.5. Imágenes	199
CAPÍTULO V SAMBA. EMILIANO DI CAVALCANTI.....	232
5.1. <i>Samba</i>	232
5.2. Modernidad(es) lírica(s) de un perfecto carioca	241
5.2.1. París	248
5.2.2. Una poética lírica	256
5.3. Colonialidad(es)	263
5.3.1. Entrelíneas del proyecto moderno ilustrado: Kant y Hegel	265
5.3.2. Colonialidade(s): raza y género	270
5.3.3. Colonialidad(es): cultura y racismo.....	287
5.3.4. Algunos apuntes problemáticos	293
5.3.5. « Desde que o samba é samba ».....	319
5.4. Conclusión.....	349
5.5. Imágenes	353
CAPÍTULO VI CONCLUSIONES.....	371
CAPÍTULO VI CONCLUSÕES	385
BIBLIOGRAFÍA	397

RESÚMENES

Castellano

El presente estudio pretende pensar la producción artística de los pintores Tarsila do Amaral (1886-1973) y Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) desde los conceptos de modernidad, colonialidad y nación. El modernismo brasileño de 1922 fue un movimiento cultural heterogéneo que intentó articular una propuesta de cultura «nacional» a partir de la incorporación de las culturas subalternas del país, sobre todo negra e indígena. A través de una metodología interdisciplinaria que integra las teorías feminista, marxista y poscolonial, pensaremos los conflictos, complejidades y desajustes históricos que estos artistas revelan cuando pretenden representar los sujetos subalternos. Entendemos la colonialidad como parte constitutiva de la modernidad y queremos pensar como los artistas «situados» en la periferia, y como «mediadores» simbólicos que fueron, establecen diálogo entre lo popular y lo nacional evidenciando los conflictos entre género, clases sociales y grupos étnicos.

Català

El present estudi pretén pensar la producció artística dels pintors Tarsila do Amaral (1886-1973) i Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) des dels conceptes de modernitat, colonialitat i nació. El modernisme brasiler de 1922 fou un moviment cultural heterogeni que intentà articular una proposta de cultura «nacional» a partir de la incorporació de les cultures subalternes del país, sobretot negra i indígena. A través d'una metodologia interdisciplinària que integra les teories feminista, marxista i postcolonial, pensarem els conflictes, complexitats i desajustos històrics que aquests artistes revelen quan pretenen representar els subjectes subalterns. Entenem la colonialitat com a part constitutiva de la modernitat i volem pensar com els artistes «situats» a la perifèria, i com a «mediadors» simbòlics que foren, estableixen diàleg entre allò popular i allò nacional evidenciant els conflictes entre gènere, classes socials i grups ètnics.

Português

O presente estudo pretende pensar a produção artística dos pintores Tarsila do Amaral (1886-1973) e Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) desde os conceitos de modernidade, colonialidade e nação. O modernismo brasileiro de 1922 foi um movimento cultural heterogêneo que tentou articular uma proposta de cultura «nacional» a partir da incorporação das culturas subalternas do país, sobretudo negra e indígena. Através de uma metodologia interdisciplinária que integra as teorias feminista, marxista e pós-colonial, pensaremos os conflitos, complexidades e desajustes históricos que estes artistas revelam quando pretendem representar os sujeitos subalternos. Entendemos a colonialidade como parte constitutiva da modernidade e queremos pensar como os artistas «situados» na periferia da modernidade, e como «mediadores» simbólicos que foram, estabelecem diálogo entre o popular e o nacional evidenciando os conflitos entre gênero, classes sociais e grupos étnicos.

English

The present study tries to analyze the artistic production of the painters Tarsila do Amaral (1886-1973) and Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) through the concepts of modernity, coloniality and nation. The Brazilian modernism of 1922 was a heterogeneous cultural movement that tried to articulate a proposal of «national» culture from the incorporation of the subaltern cultures of the country, mainly black and indigenous. Through an interdisciplinary methodology that integrates the feminist, Marxist and postcolonial theories, we will think about the conflicts, complexities and historical misalignments that these artists reveal when they try to represent the subaltern subjects. We understand coloniality as a constituent part of modernity. For this reason, we want to analyze how artists create a dialogue between the popular and the national to highlight the conflicts between gender, social classes and ethnic groups.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación, motivaciones y justificación

Los estímulos que animan la realización del presente trabajo parten de dos motivos principales; el primero es de carácter puramente académico relacionado con la observación atenta sobre los recientes acontecimientos vinculados a la imagen en general, al arte producido en Brasil y a la atención internacional que éste ha tenido en los últimos años; el segundo motivo es de carácter personal y político, relacionado con mi condición identitaria de brasileño migrante instalado en Cataluña desde julio de 1999. Tres años después de que yo dejara Brasil, Lula da Silva, un obrero metalúrgico y sindicalista, ganó las elecciones iniciando lo que Leonardo Boff llamó una «revolución democrática y pacífica». Posteriormente, en 2010, por primera vez en la historia de Brasil, una mujer, Dilma Rousseff, fue elegida democráticamente para dirigir el poder ejecutivo. Estos hechos históricos significaron, para muchos de nosotros, que muchas cosas estaban cambiando en la sociedad brasileña. Cuando inicié esta investigación, en el año 2012, la Presidenta democráticamente electa se encontraba en el ecuador de su primer mandato presidencial, y poco o nada podíamos prever su ajustada reelección en 2014 y el desenlace de su *impeachment* consolidado el 31 de agosto de 2016.

La década que va del 2003 hasta el 2013, es decir, las dos legislaturas de Lula da Silva y la primera de Dilma Rousseff, vio la consolidación de Brasil en la escena internacional, la salida de millones de brasileños de la miseria extrema incluyéndolos en el sistema y la apertura de más de dieciocho universidades públicas federales por toda la geografía brasileña. No exentos de crítica, hicieron por la clase trabajadora lo que otros gobiernos no habían hecho anteriormente. Coincidiendo con este período de estabilidad política y económica, es en este espacio-tiempo que el arte contemporáneo brasileño irrumpió con una fuerza insólita e inédita en las más

diversas salas, galerías y museos del mundo. Esta irrupción se debe, en primer lugar, al impulso político dado a las artes brasileñas desde el Ministerio de Cultura, y, en segundo lugar, a una revisión museística global de las narrativas del arte en la que el interés por el arte brasileño y latinoamericano juega un papel fundamental. Tan sólo en España se pueden identificar, en los últimos años, diversas exposiciones sobre artistas brasileños, algunas de gran envergadura como *Tarsila do Amaral* (Fundación Juan March, 2009), *Cildo Meireles* (MACBA, 2009), *Anna Maria Maiolino* (Fundació Antoni Tàpies, 2010) o *Lygia Pape. Espacio Imantado* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011). En 2008 *ARCO FERIA Internacional de Arte Contemporáneo* de Madrid tuvo a Brasil como país invitado, y, en 2011, el festival internacional de artes *Europalia* de Bruselas también le dedicaba una macro-muestra multidisciplinar a las artes del gigante sudamericano¹. Estas exposiciones, que responden a una aceptación consensuada de la actual crítica internacional, deben ir acompañadas simultáneamente de una revisión y análisis de los estudios históricos, teóricos y estéticos del arte brasileño. Le corresponde a la Universidad este papel, que debe responder a las urgencias culturales de nuestra sociedad justificando, así, la pertinencia de este estudio.

En este sentido nos encontramos ante un momento interesante para volver al movimiento modernista brasileño de los años 1920, pero, en esta ocasión, desde una

¹ Aquí es imprescindible destacar el papel de algunas instituciones españolas que, en algunos casos, funcionaron como auténtica puerta de entrada de algunos artistas brasileños para el resto de Europa y el mundo. Instituciones estatales y privadas, bajo la inteligente, atenta y meticulosa mirada de sus directores supieron apostar por unos artistas que, hasta el momento, no habían tenido la suerte de ser expuestos. El caso de la exposición *Tarsila do Amaral* (2009) en la Fundación Juan March, primera monográfica sobre la artista en España y Europa, muestra una declaración de intenciones de las instituciones españolas, muy acertadas, por cierto, sobre todo a sabiendas, ahora, de que el MoMA de Nueva York prepara una monográfica sobre la artista para el invierno de 2017. También la exposición *Anna Maria Maiolino* (2010) en la Fundació Antoni Tàpies, no nos cabe duda, fue una puerta de entrada para su participación en la dOCUMENTA (13) del año 2012. Por otro lado, el proyecto *Modernidad Invertida* que Manuel Borja-Villel, primer director elegido vía concurso público en 2008, propuso para el Museo Reina Sofía en 2010, supuso una revisión y cambio radical de los relatos. No nos extraña que sea de la mano de Borja-Villel que ocurra estas exposiciones y miradas puesto que fue en su gestión en la Fundació Antoni Tàpies (1900-1998) que trajo a Hélio Oiticica (1992) y Lygia Clark (1997). Actualmente estamos trabajando en un artículo para analizar la importancia de las instituciones españolas en la internacionalización de las artes brasileñas.

perspectiva nueva. Durante los años 1970 una serie de investigadores llevaron a cabo diversos estudios sobre la fase «heroica», 1922-1930, del movimiento modernista brasileño. Estos estudios son muy importantes para la comprensión de dicho movimiento cultural que tenía por base dotar al país de un arte propiamente «brasileño», independiente de Europa, a partir del nacionalismo. Sin embargo, nos interesa interrogar las obras del movimiento desde una perspectiva multidisciplinar, y, sobre todo, desde los estudios poscoloniales, para especular sobre ciertas problemáticas intrínsecas del creador que se encuentra «situado» en la periferia de la modernidad². Es interesante tomar algunos ejemplos como confluencia de ideas y prácticas de pensamiento desde la frontera. Es necesario mostrar y especular sobre cómo el arte puede ser un lugar de encuentro, de pensamiento y reflexión para estos intelectuales que crean desde la frontera, desde el «entre-lugar» propuesto por Silviano Santiago en *O entre-lugar do discurso latinoamericano* (1971).

Como dijimos, existe un interés creciente de la comunidad académica y artística internacionales por exhibir y pensar el arte brasileño y latinoamericano durante estos últimos años, así como también una voluntad de reflexionar sobre las relaciones interculturales en un mundo cada vez más complejo, globalizado y poliédrico que, de alguna manera, justifican la pertinencia de nuestro estudio. Sin embargo, existe otro motivo de carácter personal que es indisoluble de la concepción teórica y política de este trabajo, no sólo en referencia a la elección del tema, sino en la posición teórica y política poscolonial elegida desde la cual pensar el hecho artístico; mi condición personal de migrante. Instalado en Cataluña desde julio de 1999, me licencié en Historia del Arte en la promoción 2005-2010. Durante los cinco años de licenciatura, notando una ausencia casi absoluta de asignaturas que nos ayudasen a pensar las narrativas «otras» del arte, es decir, las no-euroamericanas,

² Tanto los estudios más recientes como las propias narrativas curatoriales sugieren una perspectiva crítica respecto de la modernidad occidental en la que, según Andrea Giunta (2015, 261), debemos pararnos a observar situaciones específicas «en las que las obras se conciben como transformación de *una* cultura y no de *la* cultura».

opté por introducir temas brasileños y latinoamericanos en todos los trabajos universitarios que me fueran posibles. Así, de forma personal y autodidacta, empecé a tomar contacto y conciencia de, en primer lugar, las «otras» historias del arte, de las «otras» narrativas, de los estudios culturales y poscoloniales, y, en segundo lugar, de la historia del arte brasileño y latinoamericano, del modernismo brasileño y de algunos de sus artistas más representativos. De alguna manera, adquiriría conocimientos de un mundo que me interesaba e inquietaba profundamente. Las asignaturas del área de arte contemporáneo, por su flexibilidad y amplitud de miras, se convirtieron, evidentemente, en el lugar perfecto para estos «encuentros». El cursar un Máster en Comunicación y Estudios Culturales (2010-2012) supuso otro paso fundamental en esa formación con un interés personal por estas cuestiones que convergieron en el actual trabajo. Por último, la condición de migrante no es una condición menor, siendo, quizás, la fundamental. Por un lado, ser migrante, y, además, durante tanto tiempo, hace que tu identidad «nacional» se diluya, se emborrona casi por completo. Visitar tu país natal en ciertos períodos de tiempo te revela lo extranjero que eres en él, y, por extensión, extranjero en ti mismo³. Por otro lado, por más integrado que estés en la cultura del país que te acoge, jamás serás completamente de ella. Acabas, de alguna manera, situado permanentemente en un «entre-lugar», en una eterna frontera, siendo de todas partes, y, al mismo tiempo, de ninguna. Empecé este trabajo con una voluntad académica que era también movida, no lo voy a negar ahora, por una voluntad personal de establecer un contacto con mi identidad cultural natal. Pasados estos cuatro años, me siento mucho menos brasileño que antes: no obstante, me siento mucho más humano. Decía Doris Lessing que detestaba pertenecer. Yo, sin embargo, me he dado cuenta de que sí me gusta pertenecer; pertenecer a este «entre-lugar», dicho de otra manera, a mi eterna frontera.

³ Cfr. KRISTEVA, Julia. (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Esplugues de Llobregat : Plaza & Janes.

1.2. Metodología y objetivos

Este trabajo se llevó a cabo en tres grandes fases; la primera fue la realización de un «estado de la cuestión» para poder mapear y cartografiar la bibliografía existente sobre el tema. En este proceso se incluyó una estancia de tres meses en la Universidad de São Paulo para una mejor y mayor consulta bibliográfica, así como también la realización de entrevistas con profesionales e intelectuales del ámbito académico. Una segunda fase fue el análisis y la lectura hermenéutica del material bibliográfico y documental recogido, y, por último, una confrontación de todo ese material y análisis con algunas obras de arte para, finalmente, elaborar nuestro texto. Las historiografías marxista, poscolonial y feminista resultaron ser, de alguna manera, instrumentos a través de los cuales mirar, observar y analizar algunas obras elegidas de forma premeditada y consciente.

Nuestro trabajo parte del convencimiento de que el arte es constructor de realidades. De que la imagen y sus narrativas visuales suponen un *locus* de pensamiento que está al mismo nivel que la literatura, la filosofía o el lenguaje⁴. El objetivo principal de nuestro estudio es mostrar como el arte, en este sentido, es un lugar de encuentro para el «pensamiento fronterizo». Aspiramos a mostrar y comprender cómo los artistas «situados» en la periferia de la modernidad negocian espacios fronterizos, y conjugan las contradicciones de la modernidad para finalmente conceptualizar, visualmente, historias fronterizas de resistencias. Las

⁴ La propia sociología del arte propuesta por Pierre Francastel identifica el artista como un hombre de su tiempo y su obra de arte como un punto de encuentro de muchos lenguajes. Para Francastel (1990, 15) el objeto de arte es un «punto de convergencia donde encontramos el testimonio de un número más o menos grande, pero que puede llegar a ser considerable, de puntos de vista sobre el hombre y sobre el mundo». Por otro lado la irrupción de los Estudios Visuales nos hace analizar la imagen de forma distinta y compleja. El *picture turn* (giro pictorial) propuesto por W. J. T. Mitchell, a través de la filosofía de Richard Rorty, nos ubica en una nueva era en que no sólo situamos la imagen en el mismo nivel que el lenguaje o la filosofía, sino que la imagen o la visualidad resultan, ahora, *locus* imprescindible de pensamiento y reflexión. Cfr. FRANCASTEL, Pierre. (1990). *Sociología del arte*. Madrid; Buenos Aires: Alianza Editorial; Emecé Editores; MITCHELL, W. J. Thomas. (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal; MOXEY, Keith. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona/Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

propuestas literarias, poéticas, filosóficas y artísticas desarrolladas por los modernistas brasileños respondieron a la tan anhelada superación de la situación de dependencia cultural, teniendo su máxima expresión en la antropofagia. El modernismo brasileño tenía como uno de sus mayores objetivos la inclusión de aquellos sujetos subalternos en tanto que temas de sus obras literarias, poéticas y pictóricas. Nos preguntamos hasta qué punto los modernistas fueron capaces de participar en las luchas históricas de la realidad negra o indígena. ¿Hasta qué punto el movimiento modernista fue capaz de establecer un diálogo inclusivo más allá de la pura metáfora teórica? Es por eso que queremos analizar las contradicciones de la modernidad/colonialidad en dos autores claves de la visualidad modernista brasileña. Queremos pensar como dos artistas claves del modernismo brasileño participaron (o no) de las disputas históricas de su tiempo, como ciudadanos y artistas del presente que fueron y participaron en la formulación de pensamientos mediante el medio que les concernían, es decir, el arte, la pintura, la imagen, en fin, la visualidad. A partir del pensamiento poscolonial y descolonial, que no revisaremos sino que nos servirá de herramienta conceptual para pensar la visualidad brasileña y latinoamericana, queremos hacer evidente algunas contradicciones implícitas de la modernidad brasileña y su propia colonialidad.

Para lograr estos objetivos, nos haremos valer de dos casos de estudio principales: Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti, cuya elección justificaremos en su debido apartado. A partir de estos dos artistas y de sus obras debida y justificadamente elegidas articularemos nuestro discurso. Para llevar a cabo este trabajo nos apoyaremos metodológicamente, de forma multidisciplinar, en los estudios de la «nueva» historia del arte, de la sociología del arte, los estudios poscoloniales, marxistas, feministas, así como también en algunos estudios antropológicos. Éstos nos servirán de herramienta, de instrumento conceptual, para acercarnos mediante una mirada poliédrica a los dos artistas que analizaremos seguidamente.

Los años 1960-70 marcaron radicalmente nuestra sociedad. Los diferentes movimientos por los derechos civiles, de la comunidad LGBTIQ, feministas, negros, y movimientos anticolonialistas africanos, nos legaron una sociedad convulsa y activa que, harta de opresión, reivindicaron derechos y libertades. Estos movimientos que afectaron nuestras relaciones en tanto que sociedad, también afectaron al mundo académico, y, como no podía ser de otra manera, los estudios de la historia del arte. Estos estudios, hasta entonces fosilizados y centrados en la historia de los artistas, de las civilizaciones o de las obras de arte en sus evoluciones iconográficas e iconológicas, se vieron radicalmente afectados. La generación de historiadores y críticos de arte de los años 60 y 70 empezaron, pues, a preocuparse por cuestiones que, de alguna manera, marcaban la agenda política y social del momento. Es así que, en un conjunto heterogéneo y muy poco cohesionado de preocupaciones académicas, aparece lo que hoy conocemos como la nueva historia del arte. Las agendas feminista, marxista y poscolonial marcaron, de alguna manera, los caminos y las preguntas a realizar a una historia del arte que se encontraba estancada habiéndose constituido básicamente y sobre todo de forma ideológica.

Linda Nochlin publicó en 1971 en la revista *Arts News* su famoso artículo «Why have there no been great women artists?», que cuestionaba la ausencia escandalosa de artistas mujeres en la “Historia del Arte” así como también su presencia en las diversas instituciones museísticas. A partir de este momento, una serie de historiadoras como Griselda Pollock, Lucy Lippard, Whitney Chadwick y un largo etcétera desarrollaron diferentes líneas de investigación, dentro del feminismo, que interrogaban y cuestionaban la historia canónica del arte. Pensar la historia del arte hoy, en el 2016, sin la aportación de esta generación resultaría impensable, y es por este motivo que para nuestro estudio, la aportación historiográfica del feminismo en la historia del arte resulta imprescindible para arrojar luz sobre algunas cuestiones que levantaremos en los capítulos siguientes.

En 1973 Nicos Hadjinicolaou desafió la historia del arte hegemónica, es decir, la tradición formalista. Contestando la historia del arte como «historia de los artistas», como «parte de la historia de las civilizaciones» y como «historia de las obras de arte», Hadjinicolaou se aproximó a la producción de imágenes vinculándola inexorablemente a la ideología de clase afirmando que la misma historia del arte había construido una narrativa ideológica elitista. A partir de este momento, toda una generación de historiadores y críticos del arte empiezan a fijarse en los aspectos políticos y económicos que condicionan no sólo el objeto artístico sino, y muy especialmente, el rol del sujeto-artista en su sociedad local-particular. Posteriormente, historiadores como Timothy J. Clark o Thomas Crow aportaron visiones realmente particulares desde el marxismo. En todo caso, esta visión y esta elección a la hora de cuestionar las obras de arte son el resultado de una opción y posición política evidente que intenta ir mucho más allá de las tradicionales cuestiones iconográficas e iconológicas.

Otra corriente historiográfica que nos resulta imprescindible tener en cuenta es aquella iniciada por los estudios culturales y los estudios poscoloniales. A partir de los años 70 los estudios poscoloniales sugieren una deconstrucción de los discursos hegemónicos occidentales centrándose, o, mejor dicho, dialogando, con aquellas culturas que fueron subalternizadas por los discursos hegemónicos de occidente. La historiografía poscolonial se erige, en última instancia, como una insurgencia contra la historiografía tradicional, haciendo emerger narrativas y cuestiones que habían sido ignoradas de forma inconsciente o, por qué negarlo, también de forma deliberada. En 1978 Edward Said a partir de su estudio *Orientalismo* propuso un cambio radical de perspectiva trazando la construcción imaginaria de Oriente realizada por parte de Occidente. Desde entonces resulta un estudio imprescindible para pensar la construcción de la alteridad. A la obra de Said le hemos de sumar muchas otras voces, como las de Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Aimé Césaire, Frantz Fanon, entre otros, y los hoy imprescindibles decoloniales latinoamericanos

como Enrique Dussel, Walter Dignolo, Nelson Maldonado-Torres, etc. La historiografía poscolonial latinoamericana introdujo nociones que nos resultan imprescindibles para nuestra discusión como el concepto de colonialidad, y la idea de un «pensamiento fronterizo», de un «entre-lugar» en el que actúa, crece, germina y enuncia el intelectual «situado» en la periferia.

Estos tres marcos historiográficos, feminismo, marxismo y poscolonialismo conforman la arquitectura de una «nueva» historia del arte. Se trata de un marco teórico complejo, heterogéneo y no del todo definido y estructurado que nos ayudará a interrogar las imágenes de un modernismo brasileño que surge situado en la periferia del capitalismo, en la periferia de la modernidad central, y, por lo tanto, en una modernidad otra, con sus problemas, sus contradicciones y, por supuesto, con sus colonialidades propias. Es por este motivo que no nos interesa, en este estudio, interrogar las imágenes sólo desde una posición formalista, iconográfica e iconológica, sino hacerlo desde una posición política e ideológica múltiple. Pensar la imagen y la producción artística de forma poliédrica con sus variados significantes y significados.

Asimismo, no podemos olvidar la aportación de la sociología del arte, sobre todo aquella desarrollada por Pierre Francastel (1970, 1990) en la que nos propuso pensar el arte y el artista como objeto-sujeto del presente. Para Francastel el arte no es sólo placer estético, sino una producción social en una estrecha relación con su ambiente político, religioso y científico. Francastel nos llama a confrontar la obra con su tiempo y su contexto de creación. El autor niega que el arte sea un reflejo de las ideas sociales. Para él los artistas mediante el arte, y, en este caso, el lenguaje figurativo, no sólo expresan los valores de una época sino que también ayudan a crearlos. El arte figurativo (re)presenta lo «normativo» o la «alteridad» produciendo «canon» o «disidencia» cuyos resultados son siempre la «construcción» de realidad desde el imaginario simbólico.

Las imágenes no son inocentes, ni mucho menos inofensivas. Están, continuamente, creando realidades, sea desde el canon o desde las alteridades disidentes. Es en este espacio y considerándolas como lugar de pensamiento que tomamos una postura política e ideológica a la hora de interrogarlas. Se trata de imágenes que, creemos, están impregnadas de pensamiento, de historias y narrativas visuales contradictorias; de resistencia y de violencia que, en última instancia, merecen ser contadas.

1.3. Estado de la cuestión

Una vez enunciado los objetivos de este trabajo, creemos oportuno presentar el estado actual de las investigaciones sobre este tema y que constituyen un punto de partida ineludible. En cualquier caso, cabe destacar que no existe ningún estudio que se ocupe de forma directa y específica del tema que se aborda en este trabajo; es decir, no existe ningún trabajo que trate de pensar el modernismo brasileño desde la cuestión modernidad/colonialidad.

Los grandes estudios y revisiones sobre el modernismo y la Semana de Arte Moderno brasileños se llevaron a cabo, en su gran mayoría, en los años setenta y ochenta, llegando a canonizar el período, en cierta manera, como un ciclo dorado de la cultura brasileña⁵. Lo fue, en tanto que revisión y destrucción de las estéticas predominantes junto a una proclamación de la libertad en la investigación estética. Como sugiere Aracy Amaral (1998), en América Latina dos países representaron polos opuestos que llegaron, inclusive, a influenciar a los centros euroamericanos, París y Estados Unidos. El primero fue México, de carácter fuertemente nacionalista y americanista con su temática asociada a la Revolución de 1910, con Diego Rivera (1886-1957), David Siqueiros (1896-1974) y José Clemente Orozco (1883-1949) como puntos culminantes. El segundo fue Argentina, que poco a poco adquiere un carácter cosmopolita e internacionalista gracias a los largos viajes de los grandes representantes de su arte, como por ejemplo Emilio Pettoruti (1892-1971) y Xul

⁵ Sólo por destacar unos cuantos trabajos que, cabe decir, han padecido continuas y diversas revisiones en las últimas décadas. Después del ya canónico estudio de Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro* (1958), la historiadora Aracy Amaral llevó a cabo una serie de estudios sobre el modernismo de tal importancia que hoy es imposible estudiarlo sin citarlos, como, por ejemplo, *Artes Plásticas na Semana de 22* (1970), *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas* (1970) o la importante biografía de Tarsila do Amaral, *Tarsila. Sua obra e seu tempo* (1975). Entre otros estudios importantes se encuentra la recopilación de documentos *Brasil 1º Tempo Modernista. 1917-29. Documentação* (1972), organizado por Marta Rossetti Batista, Tele Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima. De Maria Eugênia Boaventura destacamos *Movimento Brasileiro: contribuição ao Estudo do Modernismo* (1978). En la década de los ochenta podemos destacar el trabajo de Carlos Zilio *A Querrela do Brasil. A Questão da identidade da arte brasileira* (1982), la biografía de Anita Malfatti realizada por Marta Rossetti Batista *Anita Malfatti no tempo e no espaço* (1986), *A Vanguarda Antropofágica* (1985) de Maria Eugênia Boaventura y los estudios de Annateresa Fabris *Futurismo: Uma Poética da Modernidade* (1987), *Portinari, Pintor Social* (1990) y *O Futurismo Paulista* (1994).

Solar (1887-1963). El modernismo brasileño se encuentra en una interesante intermediación entre estos dos polos. De manera inteligente, vehicula el nacionalismo y el internacionalismo; es más, llega al internacionalismo a partir del nacionalismo. Estas dos características viven en tensión en todo el continente latinoamericano. Por un lado, la consciencia analítica de mirar el entorno, único, de identificarlo y plasmarlo plásticamente; por otro lado, la investigación continua para una renovación y construcción de un lenguaje estético formal nuevo. Como afirma Aracy Amaral, estas dos tendencias, que viven siempre en tensión,

variam de acordo com a 'carga' das pressões político-sociais e econômicas em que vivem nossos países, culturalmente periféricos, uma vez que economicamente dependentes⁶. (AMARAL, 1998, 23)

La cuestión estilística, plástica y formal del modernismo ha sido el tema central de las investigaciones realizadas en la década de los setenta y ochenta llegando a cristalizar un relato que incidía en las conquistas estéticas del modernismo. En este trabajo no incidiremos tanto en esas cuestiones sino que nos interesa pensar la complejidad a la que están sujetos los artistas cuando tratan de (des)codificar la «cultura popular» y los sujetos subalternos en un proyecto de visualidad que aspira ser «nacional». Para esto nos haremos valer sobre todo del pensamiento poscolonial y descolonial latinoamericano cuya importancia ha sido tal en las últimas décadas que supone una forma nueva de cuestionar nuestra visualidad. En este trabajo no haremos una revisión de dicho pensamiento, sino que nos servirá de herramienta para pensar las imágenes de estos artistas.

La bibliografía existente sobre los dos pintores que centran nuestros casos de estudio es desigual. En lo referente a Tarsila do Amaral la bibliografía existente es amplia, habiendo diversos estudios centrados en su biografía y en su obra plástica; desde los estudios ya mencionados realizados por la historiadora Aracy Amaral hasta

⁶ “varían de acuerdo con la ‘carga’ de las presiones político-sociales y económicas en que viven nuestros países, culturalmente periféricos, una vez que económicamente dependientes.”

una amplia cantidad de autores y artículos que se han dedicado a pensar la obra de la autora. Cabe destacar la publicación *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral* (2008), una excelente recopilación de la amplia producción escrita de la artista organizada por Laura Taddei Brandini; esta obra nos ayuda a tener un mejor conocimiento del pensamiento de la artista más allá de su propia visualidad plástica. Tarsila do Amaral goza actualmente de una inmensa fortuna crítica lo que hace que aumente el interés de la academia por su trabajo. En 2008 la Pinacoteca do Estado de São Paulo y Base7 Projetos Culturais editaron el catálogo razonado⁷ de la artista suponiendo una fuente riquísima para conocer en profundidad su obra. Actualmente, el Art Institute of Chicago y el MoMA de Nueva York están trabajando conjuntamente en una muestra de la artista para octubre de 2017 y febrero de 2018 respectivamente lo que acaba de consolidar el interés internacional sobre la pintora justificando, así, la pertinencia de nuestro estudio. Aunque es cierto que la bibliografía es amplia, creemos que todavía responden a una visión formalista del arte por lo que nuestro estudio pretende aportar una visión más social del período y pensar las cuestiones políticas, ideológicas y (pos)coloniales en un contexto tan complejo como Brasil. De todas formas, es importante señalar el texto *As duas e a única Tarsila* (2005) de Paulo Herkenhoff en el que ya señalaba cuestiones políticas e ideológicas que nos interesa intensamente.

Por otro lado, en lo referente al pintor Emiliano Di Cavalcanti la situación es diferente y desigual. Aunque su fortuna crítica en Brasil ha sido importante no se ha llevado a cabo un catálogo razonado de su obra. Esto nos imposibilita saber con precisión no sólo la evolución artística del pintor sino las implicaciones políticas e ideológicas sobre el tema que abordaremos en este estudio. Sin embargo, han sido muchas las exposiciones que se han realizado sobre el pintor aportándonos textos de catálogos interesantes que poco a poco van contribuyendo con nuevos datos para conocer mejor la obra del pintor. Por otro lado, es interesante destacar que a

⁷ Consultable en <http://www.base7.com.br/tarsila>

diferencia de Tarsila do Amaral y otros artistas modernistas, Emiliano Di Cavalcanti nos dejó dos autobiografías, *Viagem da minha vida* (1955) y *Reminiscências líricas de um perfeito carioca* (1964), con importantes reflexiones sobre su vida y obra. En sintonía con nuestro tema de interés, es interesante destacar el trabajo *As mulatas de Di Cavalcanti: Representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira* (2007) de Marina Barbosa de Almeida en el que establece una interesante vinculación entre el arte y la literatura en la construcción de estereotipos raciales. También el trabajo *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira* (2008) del investigador Marcos César de Senna Hill que estudia la formación de la sociedad y cultura brasileñas a partir del mestizaje de razas. Ambos trabajos son un síntoma de un interés académico cada vez más creciente sobre las relaciones entre la cultura y las cuestiones de clase, raza y género.

La modernidad conlleva una cara oculta que es la colonialidad; cuando suponemos modernidades múltiples también debemos considerar las colonialidades múltiples. Nos interesa, y aquí es donde creemos radica la novedad de nuestro estudio, pensar las complejidades de nuestros artistas cuando quieren (re)significar y (re)codificar la «cultura popular» y los sujetos subalternos en sus obras. Como veremos más adelante, el pintor modernista se convierte en un «mediador» simbólico entre la «cultura popular» y lo «nacional». ¿Qué implicaciones políticas e ideológicas operan en este proceso? Es sobre estas cuestiones que queremos pensar.

1.4. Organización y estructura del trabajo

A continuación presentamos un resumen de las diferentes partes del trabajo. Después de la presente introducción, el capítulo I, que consiste en una breve exposición de las motivaciones, objetivos, metodología y organización del trabajo, el capítulo II trata de analizar y exponer los principales conceptos de modernidad, colonialidad y nación para poder situarnos, posteriormente, en la cultura local brasileña a la que dedicaremos nuestro trabajo. Creemos imprescindible una primera aproximación y una acotación conceptual a dichos términos debido a su presencia persistente en nuestro trabajo y a sus complejidades epistemológicas. El capítulo III incide en los rasgos principales del proyecto cultural modernista para poder comprender por qué buena parte de la temática sobre la cual trabajan los artistas brasileños de la época es el «pueblo», sus gentes y la cultura brasileños. Aquí incidiremos en los acontecimientos históricos principales de la modernidad en Brasil, el movimiento cultural gestado en São Paulo por su importancia a nivel nacional, y la inalienable importancia del lenguaje figurativo para el proyecto (nacional) modernista. Los siguientes dos capítulos están dedicados a los dos casos de estudios: el capítulo IV a Tarsila do Amaral, y, el capítulo V, a Emiliano Di Cavalcanti. En ambos capítulos centrales se partirá de una obra en particular desde la cual se articulará el discurso teniendo en cuenta, siempre que necesario, otras imágenes que nos ayuden a contextualizarlas y explicarlas. Asimismo, en ambos análisis nos interesa pensar tanto la modernidad como la colonialidad en la creación de estos artistas y cómo negocian, dialogan y tratan de elaborar un pensamiento de fronteras realmente original no sólo en contexto local sino internacional. Insistimos en que no se trata de artistas periféricos sino «situados» en la periferia de la modernidad capitalista, y, en este caso, dialogan con su realidad local pero ya insinuando lo que Serge Gruzinski llamó «historia de una mundialización». Cada capítulo centrado en los análisis de casos, el IV y el V, acaba con un apartado en el que se encuentran las imágenes citadas y numeradas en el cuerpo del texto. En el

capítulo VI exponemos las conclusiones; las presentamos, también, en portugués como requisito para la mención de doctorado internacional. Por último, el trabajo acaba con un listado de la bibliografía consultada y utilizada.

1.5. Aclaraciones previas

La mayor parte de la bibliografía consultada, utilizada y citada en el presente trabajo se encuentra en portugués, como es lógico, por la temática que estamos tratando. Al constatar una posible dificultad para la total comprensión del trabajo, hemos optado por incluir una traducción al castellano de las citas, realizada por el propio autor, en las notas a pie de página. Para que el resultado del trabajo resultara homogéneo, se optó, finalmente, por incluir la traducción de todas las citas que no fueran en castellano. La elección del castellano como lengua vehicular se da, en primer lugar, por ser una lengua oficial de la Universidad de Girona, y, por otro, por ser la lengua compartida en toda América Latina, permitiendo, así, llegar a un público potencial muy concreto.

CAPÍTULO II

MODERNIDAD, COLONIALIDAD Y NACIÓN

2.1. Introducción

Esta investigación se pregunta por el papel de la obra de arte como testimonio histórico de una época. A partir de esta premisa, y con la ayuda de los conceptos de modernidad, colonialidad y nación, nos preguntamos por la irrupción y el protagonismo de sectores tradicionalmente subalternos del pueblo brasileño en la pintura producida por los artistas Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti. Así mismo, nos centraremos un periodo muy concreto, 1922-1930, la fase *heroica* del movimiento cultural llamado modernismo.

El «modernismo» fue el movimiento cultural más fructífero que tuvo Brasil durante la primera mitad del siglo XX en el sentido de encarnar un replanteamiento epistémico de su realidad sociocultural y apostar por la actualización de lo que Mário de Andrade llamó la «inteligencia nacional»⁸. Ambiguo y contradictorio, se debe aclarar que el término «modernismo», variante del de modernidad, es a la vez deudor de la terminología anglosajona, y, se debe destacar, en el contexto del arte, cultura y literatura brasileños, equivale al de «vanguardias». Esbozar marcos históricos es realmente complejo e impreciso, pero como historiadores periodizar nos facilita, en todo caso, delimitar nuestros estudios. Es por eso que cabe destacar que el modernismo vivió su fase principal y fructífera entre 1922-1930, es decir, entre la celebración de la Semana de Arte Moderno y el Crack del 29.

En 1912, el escritor y poeta Oswald de Andrade (1890-1954), una de las figuras centrales del modernismo, vuelve de su primer viaje a Europa con noticias del

⁸ Los aspectos principales del movimiento modernista, Mário de Andrade los esbozó en su conferencia titulada «O movimento modernista». Más adelante, en el capítulo tres, trataremos más detenidamente estas cuestiones. Cfr. ANDRADE, M. (1974). 'O movimento modernista' in ANDRADE, M. (1974). *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, pp. 231-255.

impacto causado por los manifiestos futuristas. Un año después, en 1913, el pintor lituano radicado en Brasil Lasar Segall (1891-1957) expone telas de fuerte tono expresionista en São Paulo y Campinas siendo ignoradas en aquel momento por la crítica local. En 1914 es el turno de la pintora Anita Malfatti (1889-1964); con 24 años y después de tres años de estudio en Alemania vuelve a São Paulo donde realizará su primera exposición individual con 33 obras pero que sin embargo tampoco tendrá una importante agitación cultural entre los intelectuales paulistanos⁹. En enero de 1915, Oswald de Andrade publica en la revista *O Pirralho* el artículo *Em prol de uma pintura nacional* en la que muestra una preocupación por un arte brasileño propiamente nacional.

Sin embargo, ninguno de estos años es tan significativo como 1917; la pintora Anita Malfatti, que había estado estudiando en 1915 en la *Independent School of Art* de Nueva York regresa a São Paulo e inaugura el 12 de diciembre de 1917 su segunda exposición individual que, esta vez sí, provoca los acontecimientos decisivos para desencadenar la Semana de Arte Moderno en 1922. Apenas tres días después de la inauguración, el escritor Monteiro Lobato (1882-1948) publica en el diario *O Estado de São Paulo* una férrea crítica a la pintura de Malfatti que provocará una polémica momentánea que la historiografía considera el punto de partida del arte moderno en São Paulo. El “caso Malfatti” hace con que Oswald de Andrade se aproxime de otra figura central y clave del modernismo, el escritor y poeta Mário de Andrade (1893-1945) originando una amistad clave entre ambos para el desarrollo del movimiento modernista. A los personajes ya mencionados, cabe añadir también otras figuras como el periodista y poeta Guilherme de Almeida (1890-1969), el escritor y poeta Paulo Menotti del Picchia (1892-1988), el pintor Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), entre otros que, juntos, idearon la Semana de Arte Moderno, el primer festival-exposición de carácter de vanguardia realizado en Brasil.

⁹ Cfr. BATISTA, Marta Rossetti. (2006). *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Ed. 34

El festival se llevó a cabo en el Teatro Municipal de la ciudad de São Paulo y consistió en tres días (13, 15 y 17 de febrero) en los que se expuso obra pictórica, escultórica, poesía, conciertos de música, etc., que entonces se consideraban transgresores y modernos en el contexto paulista y brasileño y a los que volveremos a tratar más detenidamente en el capítulo III.

Si es común aceptar, por la historiografía dominante, la Semana del 1922 como el punto de partida del modernismo, más difícil es definir cuándo éste finaliza, si es que realmente se ha acabado. El período 1922-1930 fue denominado por uno de los teóricos más importantes del movimiento, Mário de Andrade, como *fase heroica*; podríamos ampliarlo hasta 1945, incluyendo a la segunda generación modernista; o, siendo muy generosos, hasta nuestros días, si tenemos en cuenta la epifanía epistémica que supuso el movimiento y los fundamentos de libertad estética que enraizó en territorio nacional. Aquí no se valorará ninguna de estas opciones, pero nuestro trabajo sí se centrará en el primer momento, 1922-1930. Justificamos nuestra elección por tres motivos principales: en primer lugar, por centrar las discusiones estéticas que toman pleno vuelo con la Semana de Arte Moderno del 1922 y que se verán profundamente afectadas por el Crack económico de 1929 y la Revolución brasileña de 1930, que acaba con la llamada primera República¹⁰; en segundo lugar, porque es durante este período que se vivirá una plena libertad estética en que los artistas desarrollaran poéticas individuales realmente interesantes; y en tercer y último lugar, porque es durante este período que las grandes estructuras

¹⁰ Analizando la vinculación entre literatura y política, el crítico literario Wilson Martins propone un esquema en el que los momentos más altos de la estética literaria se desarrollan en el período 1922-1928, mientras que la vinculación política empieza en 1926, pero es a partir de 1930 que ésta empieza a aumentar. Lo mismo podríamos aplicar a las artes plásticas. No es descabellada esta visión puesto que 1929-1930 por factores internacionales y nacionales (Crack del 29 y Revolución de 1930), son radicalmente políticos. Cfr. MARTINS, Wilson. (1969). *A literatura brasileira: O modernismo (1916-1945)*. 3ª ed. São Paulo: Editora Cultrix; Sobre las relaciones entre arte y preocupación social en el arte brasileño en el período posterior a 1930 consultar: Amaral, Aracy. (2003). *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel.

sociales de la nación brasileña se verán profundamente afectadas por cambios sociales y económicos que modificarán todas las esferas de la sociedad.

El movimiento cultural que representó el modernismo es, en la práctica, indisociable de los conceptos de modernidad y nación que a la vez son sumamente problemáticos. Éstos han estado sometidos a un uso extendido dentro y fuera de la academia, haciendo que se popularizasen y se enredasen despojándolos de su importante capital como herramienta de análisis teórico-artístico. La bibliografía existente sobre ambos conceptos tiende a una complejidad, metamorfosis y multiplicidad de significados de una magnitud inabarcable. Por este motivo, antes de iniciar nuestra reflexión, es oportuno realizar una limitación de estos conceptos. En ningún caso se pretende elaborar aquí un abordaje exhaustivo o definitivo; el objetivo es más modesto: se pretende comprenderlos como piedras angulares de nuestro análisis y restringirlos a una significación óptima para nuestro trabajo. En cualquier caso, pretendemos abordar y definir qué entendemos por modernidad y nación en el contexto de nuestro análisis. No queremos realizar una revisión de estos conceptos sino utilizarlos como herramienta para abordar unos artistas y obras realizadas en casi una década de explosión estética y nacional.

2.2. El concepto de modernidad

El concepto de «modernidad», hoy incorporado al lenguaje cotidiano y común en diferentes estudios, es profundamente complejo. Por lo general tiende a significar contemporáneo, actual, etc. La modernidad también tiende a designar un futuro deseado, una meta de llegada, un estado al que se aspira. No obstante, el término es sumamente problemático con un largo desarrollo histórico estando, todavía hoy, bajo discusión académica desde diversas perspectivas teóricas que, con frecuencia, son contradictorias entre sí.

En ningún caso se pretende realizar aquí un análisis exhaustivo del término. Como se ha apuntado, intentaremos hacer una aproximación histórico-filosófica, un resumen, un acotamiento que se ajuste a nuestros intereses para el siguiente estudio. La modernidad, en cualquier caso, debe entenderse como un proceso que afecta a todas las áreas del entendimiento humano, desde la literatura, la filosofía, el arte, la sociología, la política y al propio ser humano como sujeto.

Fenómeno singular, sociológico y estético, ha sido examinado desde enfoques diferenciados y multidisciplinarios. De la multiplicidad de análisis existentes cabe destacar la obra de Matei Calinescu *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (2003) donde realiza un recorrido histórico del término desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. En este trabajo Calinescu despliega una serie de argumentos con tal de explicar la vocación paradójica constitutiva de la modernidad marcada por una intensa vocación de ruptura y crisis. De su obra cabría destacar, en todo caso, la identificación y análisis de dos modernidades distintas que viven en implacable conflicto. Por un lado, la modernidad como una etapa en la historia de la civilización occidental, «producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de los arrolladores cambios económicos y sociales ocasionados por el capitalismo» (2003, 55), y, por

otro, la modernidad como concepto estético. La primera fue originada por la burguesía mediante un sistema instalado en el ideal de progreso, de culto a la razón y de las grandes posibilidades de la ciencia y la tecnología a favor del hombre; la segunda, la que originaría las vanguardias, o en el caso brasileño el modernismo, se caracterizó por una postura completamente radical y opuesta a la otra, es decir, mediante actitudes antiburguesas. Sin embargo, ambas son constitutivas entre sí. Siguiendo a Calinescu, queremos cartografiar lo que significaron ambas modernidades en el contexto brasileño, sobre todo en el período de más importancia creativa de nuestros artistas, 1922-1930.

2.2.1. La modernidad como concepto estético: el caso del modernismo brasileño.

Empezaremos por la modernidad como concepto estético. Se hace necesario emprender un esfuerzo crítico para comprender los discursos sobre la modernidad estética como un conjunto de construcciones teóricas y sociales. Con la certeza de que es imposible articular una idea inequívoca de modernidad y partiendo de la base de que la modernidad en Brasil difiere sustancialmente de aquella denominada como central, nos proponemos analizar algunos discursos, hoy casi canónicos, que nos permitan vehicular la obra de arte dentro del discurso estético moderno¹¹. Uno de estos discursos, que aún hoy gozan de inmensa fuerza en el mundo académico

¹¹ El concepto de «Modernidad periférica» se entiende como aquellas experiencias que tienen un trato peculiar e híbrido en sus realidades socioculturales a diferencia de las experiencias centrales, es decir, los países de Europa occidental. Uno de los autores interesantes sobre estas disrupciones es Marshall Berman que trabajó en 1982 la experiencia modernista frustrada de Rusia. En los casos latinoamericanos, son imprescindibles los estudios de Néstor García Canclini, y, sobre todo, Beatriz Sarlo que intenta articular una teoría para la modernidad periférica latinoamericana, basándose en el caso de Buenos Aires. *Cfr.* BERMAN, Marshall. (2013). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI; SARLO, Beatriz. (2003). *Modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión; CANCLINI, Néstor García. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

anglosajón, es el del crítico Clement Greenberg (1909-1994) que identifica lo moderno como

[...] la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que empezó con Kant [...] [el] primer moderno verdadero. La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia. (GREENBERG, 2006, 111)

En la teoría de Greenberg encontramos una idea de la pintura moderna identificada con la búsqueda y la positividad de la superficie plana, de la forma del soporte y de las propiedades de los pigmentos. Greenberg privilegia lo óptico en detrimento de todas aquellas cualidades que él identifica como escultóricas. Así es, para poder privilegiar lo óptico, no tanto por excluir lo representacional, que la pintura se ha vuelto abstracta, afirma. Es en esta voluntad de privilegiar lo óptico que el contenido se disuelve en la forma de la obra haciendo que el arte utilice «el arte para llamar la atención sobre el arte» (GREENBERG, 2006, 111).

El discurso del arte moderno instaurado por Greenberg surge de la voluntad de elaborar una teoría para explicar la modernidad artística desde Édouard Manet a Jackson Pollock, es decir, la pintura euroamericana del siglo XX. Los límites de esta lectura son evidentes cuando intentamos abarcar el heterogéneo conjunto de pinturas que comprenden lo que hoy conocemos como arte moderno. La autoreferencialidad intrínseca de las concepciones de Greenberg nos demuestra que sus teorías parten del interior del arte y para el arte pero a nosotros se nos hace evidente que no es posible olvidar las relaciones del arte con la sociedad, sobre todo cuando hablamos de una sociedad tan compleja como la brasileña.

El discurso estético de Greenberg aplicado a la realidad sociocultural brasileña se nos presenta limitado. Y es que indagando en la modernidad estética y elaborando un discurso desde el interior del arte, llegamos rápidamente a la

conclusión de que el arte brasileño sólo fue propiamente moderno a partir de 1950 con los proyectos constructivos en sus corrientes concretas y neoconcretas. En la propia historiografía brasileña existen defensores de estas tesis, como por ejemplo Ronaldo Brito, que lo expone en *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1999) afirmando que el arte brasileño adquirió una praxis y una teoría realmente modernas a partir de la vanguardia constructiva en la década de 1950. Si nos atenemos «exclusivamente» a las cuestiones formales, podríamos estar de acuerdo con la tesis de Brito que acaba alegando que pintores como Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti o Cândido Portinari, entre otros modernistas, fueron artistas postcubistas y no modernos. Sin embargo, creemos que mediante estas afirmaciones el crítico deja de lado algunas consideraciones de carácter histórico-culturales para centrarse específicamente en las categorías formales sin contemplar toda la complejidad del movimiento modernista, sobre todo aquella sociocultural de una modernidad, como la nuestra, situada en la «periferia». Por lo tanto, creemos que se debe analizar las obras de estos artistas dentro de un contexto más dilatado, local y nacional, con sus respectivas historias particulares ya que si las circunscribimos a la historia local de la pintura europea concluiríamos, a nuestro juicio, equivocadamente, que se trata de una pintura periférica y con un «atraso» respecto a los avances de la historia local europea.

Llegados a este punto cabe añadir a nuestro debate la aportación de Annateresa Fabris expuesta en *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro* (2010). Si la autoreferencialidad de Greenberg es una de las características del arte moderno, otra condición estética que acabaría por originar la vanguardia es la contestación a la *institución arte* tal como defendió Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (2000, 62). Cuando la vanguardia contesta la *institución arte* como modelo de producción y distribución, ésta se convierte en autocrítica de la estructura social del arte. A partir de Bürger, pues, Fabris defiende que la Semana de Arte Moderno de 1922 y las artes

plásticas desarrolladas a partir de ésta, contestan la *institución arte* mediante algunos postulados adquiridos por la inspiración. Según Fabris,

[...] a arte moderna produzida no Brasil, pelo menos no caso das artes plásticas, é moderna numa acepção peculiar e local, mas não se pensada no âmbito das propostas europeias. [O interessante é que] os modernistas consigam estruturar uma ação de vanguarda, vazada no exemplo futurista, do qual se aceita a plataforma ativista, mas não a proposta estético-artística, radical demais para o grupo de São Paulo.¹² (FABRIS, 2010, 20)

Es importante tener en cuenta esta variedad de lecturas y situaciones del modernismo brasileño que se presentan siempre como un conjunto de paradojas. Si la pintura del modernismo brasileño no puede ser considerada *formalmente* moderna en el contexto (local) europeo, sí lo fue en tanto que levantamiento, revuelta y contestación a la *institución arte* entonces vigente. De alguna manera, el grupo de São Paulo se unió para contestar las instituciones artísticas consolidadas y los modos de producción de arte que, sobre todo en la forma programática y temática, añaden toda una serie de nuevos actores, artísticos y temáticos, que participan de forma activa. Añade Fabris,

Se as obras apresentadas na Semana de Arte Moderna não são formalmente modernas, denotando o anseio de uma modernidade em vias de elaboração, elas, no entanto, são percebidas como elemento de distúrbio pelo público e pela crítica pela maneira como são divulgadas. É nessa apresentação inusual e não nas obras em si que deve ser buscado o traço vanguardista da Semana de Arte Moderna, evento multidisciplinar, bastante próximo do espírito daqueles “comícios artísticos” que haviam sido as noites futuristas. O Teatro Municipal de São Paulo, lugar de encontro da elite social, transforma-se no palco de um evento agressivo e contestador, que coloca em xeque muitas das crenças artísticas compartilhadas pelos

¹² “[...] el arte moderno producido en Brasil, por lo menos en el caso de las artes plásticas, es moderno en una acepción peculiar y local, pero no si pensado en el ámbito de las propuestas europeas. [Lo interesante es que] los modernistas consiguen estructurar una acción de vanguardia, basada en el ejemplo futurista, del cual se acepta la plataforma activista, pero no la propuesta estético-artística, demasiado radical para el grupo de São Paulo.”

espectadores, apegados a uma visão naturalista e acadêmica dos fenômenos artísticos.¹³ (FABRIS, 2010, 22)

El modernismo brasileño, en tanto que estética, como afirmó el propio Mário de Andrade en *O movimento modernista* (1974), tuvo dos fases concretas, una de destrucción y una siguiente de construcción. Éstas afirmaciones coinciden con las posturas de Antoine Compagnon en *Las cinco paradojas de la modernidad* (1990), donde certifica que la vanguardia está constituida por dos factores contradictorios: la destrucción y la construcción, la negación y la afirmación, el nihilismo y el futurismo (1990, 36). Por otro lado, Compagnon también nos dice que existieron dos vanguardias, «una quiere utilizar el arte para cambiar el mundo, y la otra quiere cambiar el arte juzgando que el mundo los seguirá» (1990, 39). En el caso brasileño esta tesis adquiere una importancia cristalizadora, y es que podríamos afirmar que ambas se unen en el grupo modernista brasileño; los intelectuales querían, por un lado, cambiar el *statu quo* del arte nacional, renovar la estética académica como hemos visto enfrentando y contestando la *institución arte*, y, por el otro, introducir aquellas culturas y sujetos hasta entonces subalternos como tema, como actores activos, para así poder «cambiar el mundo», políticamente, responder a una inclusión social que, como intentaremos demostrar, conlleva a la vez problemas y contradicciones.

Teniendo en cuenta estas cuestiones y volviendo a la visión formalista de Clement Greenberg y Ronaldo Brito, en un artículo de este último en el que reevaluaba el modernismo en el 60º aniversario de la Semana de Arte Moderno, A

¹³ “Si las obras presentadas en la Semana de Arte Moderno no son formalmente modernas, denotando el anhelo de una modernidad en vías de elaboración, ellas, sin embargo, son percibidas como elemento de disturbio por el público y por la crítica por la manera en como son divulgadas. Es en esta presentación inusual y no en las obras en sí que debe ser buscado el trazo vanguardista de la Semana de Arte Moderno, evento multidisciplinar, bastante próximo del espíritu de aquellos “comicios artísticos” que habían sido las noches futuristas. El Teatro Municipal de São Paulo, lugar de encuentro de la élite social, se transforma en palco de un evento agresivo y contestador, que coloca en jaque muchas de las creencias artísticas compartidas por los espectadores, apegados a una visión naturalista y académica de los fenómenos artísticos.”

Semana de 22. O trauma do moderno (1983), además de concebir la Semana como un marco en el que los intelectuales denunciaban la voluntad de ser modernos, por lo tanto, una modernidad todavía no concluida, el autor acaba por señalar a la cuestión nacional, es decir, un concepto de carácter social, político y cultural, como el rostro distintivo de la vanguardia brasileña

Procurávamos acertar o compasso com uma história que, propositalmente, nos deixava para trás. Apesar de todo o escândalo e toda a crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. Um sentido às vezes negativo, escabroso até, mas afinal um sentido. Nós, ao contrário, não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos um sentido com a nossa vanguarda – a afirmação da identidade nacional, a *brasilidade*. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas europeias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso *Ser moderno*¹⁴. (BRITO, 1983, 15)

Como se puede observar, cada vez nos alejamos más de la concepción y la autoreferencialidad moderna de Greenberg para poder pensar las obras del modernismo brasileño. Notamos que debemos acercarnos a aquello que, según Brito, limitó y restringió la modernidad artística brasileña, es decir, a la cuestión de la *brasilidad*, la nación, que según el autor,

Muito mais um “clima” do que um conceito, quase uma sobredeterminação fantasmática, ela praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia desde Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto. Para reencontrar, abraçar ou mesmo projetar o Brasil, era necessário, indispensável, dar-lhe um rosto, uma feição. Ora, seria impossível descer às camadas mais profundas da visualidade, investigar suas articulações mais

¹⁴ “Buscábamos arreglar el compás con una historia que, premeditadamente, nos dejaba para atrás. A pesar de todo el escándalo y toda la crisis, las vanguardias tenían sentido en Europa. Un sentido a veces negativo, escabroso inclusive, pero al final un sentido. Nosotros, al contrario, no teníamos sentido: nuestra razón de ser era Europa. Por eso buscábamos un sentido con nuestra vanguardia – la afirmación de la identidad nacional, la *brasilidad*. Paradójica modernidad: la de proyectar para el futuro lo que se intentaba rescatar del pasado. Mientras las vanguardias europeas se empeñaban en disolver identidades y derribar los iconos de la tradición, la vanguardia brasileña se esforzaba para asumir las condiciones locales, caracterizarlas, positivarlas, en fin. Este era nuestro *Ser moderno*; Analizaremos más adelante la cuestión de la modernidad relacionada con la de *brasilidad*.”

abstratas, amarrado ao compromisso com uma dada figuração.¹⁵ (BRITO, 1983, 17)

Brito apunta a la cuestión nacional como clave de la limitación de la modernidad plástica brasileña, pero también sugiere otro elemento como razón objetiva de la modesta modernidad brasileña: el desarrollo tecnológico y científico que hace que el artista proyecte una problemática sin antes haberla vivido. Es a partir de aquí que el análisis de la cuestión nacional, que discutiremos más adelante, se nos presenta ineludible a la hora de cuestionar la representación plástica de la modernidad brasileña.

2.2.2. La modernidad como etapa de la historia occidental: la colonialidad

La divergencia central entre poscoloniales anglosajones y decoloniales latinoamericanos es el comienzo de la modernidad. Los primeros (Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Partha Chatterjee, etc.) la sitúan junto al desarrollo de la Ilustración y los segundos (Walter Dussel, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel, etc.) consideran como punto de partida 1492 y el “Descubrimiento” de América, alegando, inclusive, trazos de colonialidad en los primeros en tanto que desprecio a las aportaciones de España y Portugal a la Historia de Europa. En cualquier caso, la modernidad como etapa histórica de la sociedad europea hace referencia al proceso socio-histórico complejo en el que se manejará la construcción de instituciones estatales para el control de la sociedad. El

¹⁵ “Mucho más un “clima” que un concepto, casi una sobredeterminación fantasmagórica, ella prácticamente imponía a nuestros artistas aquello que la modernidad europea desde Manet repudiaba – la primacía del tema, la sujeción de la pintura al asunto. Para reencontrar, abrazar o proyectar Brasil, era necesario, indispensable, darle un rostro, una fisionomía. Entonces, sería imposible bajar a las camadas más profundas de la visualidad, investigar sus articulaciones más abstractas, amarrado al compromiso con una dada figuración.”

“Descubrimiento” de América como empresa colonial, la revolución industrial y la Revolución Francesa, serán parámetros claves en el proceso histórico de esa modernidad. La industrialización de la producción llevaría al aumento de la productividad y de la economía exacerbando el capitalismo y llevando estas sociedades a un status de actualización permanente. La modernidad promovió transformaciones en la organización de las naciones. Por un lado se secularizaron para dar paso al republicanismo, fruto de la revolución francesa y de la Ilustración. Por otro lado, la producción capitalista hizo que las naciones-Estado se organizaran en urbes con tal de promover el «progreso» económico y tecnológico. Éstas son, indudablemente, las características principales del proyecto moderno como etapa histórica. Además, cabe destacar, responden a una condición completamente universalizadora, que tiende a la expansión sin fin de su modelo.

Sobre la modernidad como etapa histórica nos interesa particularmente el estudio de Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad* (1999), que identifica dos instituciones como sostén europeo de la modernidad: la nación-Estado y la producción capitalista sistemática, y que termina su argumentación preguntándose: «¿Es la modernidad un proyecto occidental?» a la que responde con un categórico «sí» (GIDDENS, 1999, 163), lo que hace imprescindible analizar las relaciones entre el Brasil colonial y su metrópoli europea.

El 22 de abril de 1500, en el marco de la expansión marítima portuguesa, la flota comandada por el portugués Pedro Álvares Cabral atracó por primera vez en el territorio que hoy se conoce como Brasil¹⁶. En este momento se inicia el período del Brasil colonia (1500-1822). En la estructura de la sociedad colonial se instauró rápidamente un principio de exclusión basado en la pureza de sangre. Negros, indígenas, mestizos y cristianos-nuevos eran considerados impuros y no podían

¹⁶ Para una visión amplia de la historia de Brasil: Cfr. FAUSTO, Boris. (2012). *História do Brasil*. São Paulo: Edusp; FAUSTO, Boris. (2010). *História concisa do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp.

ocupar cargos, recibir títulos de nobleza. En 1773 se aprueba la Carta-ley que acaba con la distinción entre cristianos antiguos y nuevos aunque evidentemente el perjuicio racial no se acaba. Se instauro la esclavitud como «institución nacional». Según el historiador Boris Fausto, la esclavitud

[...] penetrou toda a sociedade, condicionando seu modo de agir e de pensar. O desejo de ser dono de escravos, o esforço para obtê-los ia da classe dominante ao modesto artesão das cidades. Houve senhores de engenho e proprietários de minas com centenas de escravos, pequenos lavradores com dois ou três, lares domésticos com apenas um escravo. O preconceito contra o negro ultrapassou o fim da escravidão e chegou modificado a nossos dias. Até pelo menos a introdução em massa de trabalhadores europeus no centro-sul do Brasil, o trabalho manual foi socialmente desprezado como “coisa de negro”.¹⁷ (FAUSTO, 2010, 33)

La Independencia de Brasil (7 de septiembre de 1822), a diferencia de otros países de su entorno americano, no vino por una revolución de la clase criolla contra la metrópoli sino de un proceso que, si bien trajo cambios importantes, no es menos cierto que mantuvo estructuras del período colonial. En 1808, huyendo del ejército de Napoleón, la familia real portuguesa se trasladó de Lisboa a Rio de Janeiro, protagonizando un suceso insólito en la historia local de Europa, en el que una colonia se transforma en sede de una monarquía europea. En un momento dado la política externa de Portugal se decidía desde su colonia más importante. Lo cierto es que un amplio aparato burocrático se trasladó hacia Brasil: ministros, jueces, ejército, nobles, miembros del alto clero, consejeros, etc., que traían consigo el archivo del gobierno, bibliotecas que conformarían la base de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, etc. Este hecho invierte el eje norte-sur y cambia completamente la fisionomía de la capital Rio de Janeiro actualizando rápidamente la vida de la

¹⁷ “[...] penetró toda la sociedad, afectando su forma de actuar y de pensar. El deseo de poseer esclavos, el esfuerzo para conseguirlos iba de la clase dominante a un modesto artesano de las ciudades. Había señores de ingenio y propietarios de minas con cientos de esclavos, pequeños agricultores con dos o tres, hogares domésticos con sólo uno. El prejuicio contra el negro fue más allá del final de la esclavitud y llegó modificado a nuestros días. Por lo menos hasta la introducción de la masa de los trabajadores europeos en el centro-sur de Brasil, el trabajo manual fue despreciado socialmente como “cosa de negro”.

ciudad. A partir de este momento, durante los trece años en que la corona permaneció en Rio de Janeiro (1808-1822) el país sufrió unas transformaciones políticas, económicas y culturales de carácter transcendental que culminarían con la declaración de independencia en 1822. Las consecuencias socioeconómicas de este proceso fueron favorables al país. Los puertos brasileños se abrieron al comercio exterior aumentando el flujo de comerciantes y viajeros, y es precisamente a partir de este momento en que se empieza a consolidar un modo de vida burgués europeo entre las clases altas brasileñas. Este proceso fortalece la voluntad de reflejar el modo de vida de las clases altas europeas intentando, al mismo tiempo, emular las grandes urbes de Europa. Durante el cambio del siglo XIX al XX, se produce un momento muy particular en el que se empieza a consolidar la constitución de una *intelligentsia* en Brasil. Esto se llevará a cabo bajo el afianzamiento y el poder de las grandes oligarquías económicas y políticas que aparecen y se destruyen rápidamente. Estas oligarquías, que se ven blancas y europeas, centraran el poder y la riqueza en la capital federal, Rio de Janeiro, y mostraran un profundo deseo de «modernizarse» y «civilizarse» que llevaran a cabo con un Estado policial que aplasta minorías culturales, y, mediante programas urbanísticos de carácter eugenésico, de forma centrífuga expulsan a todos aquellos sujetos «indeseables» a las periferias de la ciudad. Según Boris Fausto (2010, 75) no hay números fiables sobre la población de Brasil en el final del período colonial puesto que las estadísticas de la Corona excluían menores de 7 años, los indígenas y muchas veces los esclavos. Sin embargo, se calcula que 1819, Brasil tenía una población de 3,6 millones de habitantes concentrado en las provincias de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahía y Pernambuco. En términos raciales, los blancos representaban menos del 30% de la población total.

Proclamada la independencia de Brasil el 7 de septiembre de 1822 por D. Pedro I (1798-1834) el joven país, a diferencia de todos los demás países americanos de su entorno constituidos en repúblicas, inicia su período monárquico (1822-1889) dividido en dos reinados; el de D. Pedro I, entre 1822 y 1831, y el de D. Pedro II

(1825-1891), entre 1831 y 1889. La producción de café fue la gran novedad para la economía brasileña durante la primera mitad del siglo XIX. Durante este proceso aparecen los grandes terratenientes que ocupan tierras inexploradas y pasan a poseer extensas áreas para la producción de café que, con el avance del siglo XIX supondrá el producto más importante para la economía brasileña. Según apunta Boris Fausto (2010, 103), entre 1821-1830 el café correspondía el 18% del valor de las exportaciones brasileñas mientras que entre 1881-1890 este valor pasa a ser el 61%. Esta alta producción de café está intensamente relacionada con la esclavitud. Brasil, en los años siguientes a su independencia, aumentó exponencialmente el tráfico de esclavos; según datos oficiales, la media anual de ingreso de esclavos entre 1811-1820 fue de 32.700 mientras que en el período 1821-1830 fue de 43.100 (FAUSTO, 2010, 104-105). La mano de obra esclava sólo aumentaba; en 1835, en Rio de Janeiro los esclavos representaban más de un 40% de toda la población. Por presiones de Inglaterra, en 1831 se promulgó una ley que buscaba poner fin al tráfico transatlántico de esclavos. Sin embargo, la ley no tuvo ningún control gubernamental siendo sólo un maquillaje de las élites caficultoras para subsanar las presiones de Inglaterra y los abolicionistas. Se tuvo que esperar hasta el 4 de septiembre de 1850, durante el segundo reinado, para que se aprobara la *Ley Eusébio de Queirós* que prohibió definitivamente la entrada de esclavos proveniente del tráfico transatlántico. Los propietarios de esclavos en Brasil eran dependientes del tráfico transatlántico mostrando un nulo interés en su reproducción por lo que con la aprobación de la ley, la esclavitud no sólo perdía legitimidad sino que suponía un punto y aparte político e ideológico hacia la esclavitud. El primer censo realizado en Brasil en 1872, según datos oficiales del *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE), mostraba una población de 9.930.478, mientras que la población esclava de Brasil pasaba de 1.715.000 en 1864 a 1.540.829 en 1874, con una clara tendencia a la baja hasta su completa abolición en 1888.

Son muchos los motivos por los que la Monarquía entra en crisis. Sin embargo, cabe destacar dos factores principales; el primero, el Ejército, y el segundo, la burguesía caficultora de São Paulo. La queda de la Monarquía fue el resultado de una disputa entre élites opuestas. La abolición de la esclavitud en 1888 por parte de la Monarquía dejó a una oligarquía rural muy resentida que defendía sus intereses particulares. En este sentido, la Monarquía perdió uno de sus más amplios apoyos y el 15 de noviembre de 1889, mediante un levantamiento político-militar capitaneado por Manoel Deodoro da Fonseca (1827-1892), se proclamó la República Federativa de Brasil iniciando el período conocido como La Primera República (1889-1930).

Del punto de vista demográfico y racial, en 1890 la población brasileña era de 14,3 millones; los mulatos representaban un 42% de la población, los blancos un 38% y los negros un 20%. Entre 1846 y 1875 entraron más de 300 mil blancos por lo que se explica el aumento de blancos que representaban menos del 30% en 1819. En 1872, el analfabetismo entre esclavos representaba el 99,9% y entre la población libre un 80% subiendo a un 86% entre las mujeres. Un país absolutamente dividido entre una élite letrada minoritaria y una gran masa de analfabetos. (FAUSTO, 2010, 134).

El sociólogo brasileño Florestan Fernandes (1920-1995), en su estudio *A Revolução Burguesa no Brasil* (1976), pretendió explicar los orígenes y fundamentos del Estado autoritario brasileño. Según el sociólogo en las sociedades dependientes de un origen colonial se introduce el capitalismo mucho antes del establecimiento de un orden social competitivo. En este sentido, para él, la burguesía es la que quiere la modernización a toda costa, y acaba por implantar una democracia restringida que no extiende la ciudadanía a toda la población, sino que acaba por utilizar las transformaciones del capitalismo para intensificar su estatus oligárquico. Los papeles

que juegan las burguesías europeas y las de la periferia son, de alguna manera, distintos.

Las transformaciones urbanas y sociales que se dan con la modernidad en el cambio de siglo en Brasil son, pues, descompensadas por sus articulaciones internas. Por un lado, una élite oligárquica que se aprovecha de la expansión del capitalismo para reforzar su estatus bajo el nepotismo, y, por el otro, una gran dificultad de introducir en esa modernidad dependiente del capitalismo productivo toda una heterogénea gama de la sociedad que incluía exesclavos, migrantes e inmigrantes.

La situación era absolutamente compleja. Nicolau Sevcenko en su texto *A literatura como missão* (1999) se propuso trazar un panorama de los cruces entre historia, ciencia y cultura en el Brasil del cambio de siglo, ese momento que marca la entrada del país en la modernidad. Utiliza la literatura para explicar estas contradicciones y cómo esta fue capaz de erigirse como un proyecto de país que tuviese en cuenta todos los desajustes históricos. Sobre esta modernidad periférica, incompleta, que marca el cambio de siglo y a la que él llama de «inserción compulsiva de Brasil en la *belle époque*» afirma,

Ao fim, resultava que a pretendida composição de um Estado-Nação moderno no Rio de Janeiro só se tornava viável através da sustentação, por cooptação, proporcionada pelas estruturas e forças sociais e políticas tradicionais do interior do país (coronelismo, capangismo, voto de cabresto, etc...), mais que nunca interessadas em tirar partido do volume de riquezas e oportunidades condensadas pelo governo central. O aspirado estabelecimento do regime do progresso e da racionalidade seguia, assim, numa marcha arrastada e entorpecida pela ação corruptora da estagnação e da irracionalidade.¹⁸ (SEVCENKO, 1999, 51)

¹⁸ “Al fin, resultaba que la pretendida composición de un Estado-Nación moderno en Rio de Janeiro sólo se tornaba viable a través de la sustentación, por cooptación, proporcionada por las estructuras y fuerzas sociales y políticas tradicionales del interior del país (coronelismo, compra de votos, etc...), más que nunca interesadas en sacar partido del volumen de riqueza y oportunidades condensadas por el gobierno central. El aspirado establecimiento del régimen del progreso y de la racionalidad seguía, así, en una marcha arrastrada y entorpecida por la acción corruptora de estagnación y de la irracionalidad.”

La modernidad brasileña de la década de los años veinte, pues, es la de una intensa lucha trabada por los diversos sectores económicos y marcado por una oligarquía radicalmente violenta por la manutención de sus privilegios y el arrastre a la invisibilidad absoluta a todos aquellos sujetos que no se ajustan con esa modernidad blanca y europea deseada por las élites orgánicas. En esa modernidad como etapa histórica, no se puede obviar el que fue, quizás, uno de los más radicales frutos de la colonialidad, el racismo científico. A todo el entramado político, económico, social y urbanístico eugenésico, se suman las teorías raciales de finales del siglo XIX. Intelectuales como Sílvio Romero y Raimundo Nina Rodrigues recuperarán, como veremos, teorías raciales procedentes de Europa, como las del Conde de Gobineau, e intentarán explicar el «atraso» brasileño mediante una lectura basada en la cuestión racial. La ciencia es, de alguna manera, uno de los grandes pilares de la modernidad. Por este motivo, la «modernización» brasileña, durante el cambio de siglo, implicará de forma contundente la posibilidad y la viabilidad de un «Brasil blanco». Las teorías raciales y el darwinismo social encontraran en el proceso modernizador de Brasil la posibilidad de «emblanquecer» la sociedad brasileña, eliminando, así, todos los trazos negros e indígenas de la sociedad que eran considerados «degenerados». Estas teorías raciales las trataremos más en profundidad en el capítulo V.

La modernidad como etapa histórica es el resultado de un proceso dominado por rupturas y continuidades. Por un lado, la formación, consolidación y acumulación de conocimientos, técnicas y riquezas, y, por el otro, la aparición de ideologías, el surgimiento de las clases sociales, etc. Al principio explicamos la dificultad de datar el inicio de la modernidad, gran motivo de disputa entre la historiografía poscolonial anglosajona y la latinoamericana. En cualquiera de los casos, podemos afirmar dos características principales de la modernidad ineludibles para entender este proceso en un país periférico, respecto a la historia de Europa, como Brasil: 1) el carácter global y acumulativo (conocimiento, ideologías, clases,

instituciones, etc.) y 2) el carácter expansivo (la expansión imperialista de la historia local de Europa occidental por todo el mundo).

Nosotros no queremos hacer aquí una revisión del pensamiento poscolonial o descolonial. Simplemente afirmar que nos sirve como una de las muchas herramientas para poder establecer una mirada al contexto del modernismo y a las obras realizadas por los autores que en seguida discutiremos. Digamos que en casi una década el modernismo brasileño intentó, de forma sistemática y programática, la inclusión de las culturas alterizadas como temática de sus obras. Pensando la obra como un objeto de testimonio histórico y, a la vez, como un objeto que reflexiona sobre la historia como lo hace la filosofía o las ciencias sociales, queremos interrogar estas obras para ver hasta qué punto pudieron articular discursos inclusivos. ¿Cómo crear una obra plástica que aspira a ser inclusiva en un contexto contradictorio de desajustes históricos y de situaciones tan complejas en la que se conjugan relaciones coloniales internas y de colonialidad de poder que, en última instancia, expulsan categóricamente a ciertos sujetos subalternos de la condición de ciudadanos? Es en este sentido que nos interesa interrogar las obras de arte y analizar estas complejidades. Los discursos poscoloniales son, pues, una herramienta extremadamente interesante.

En las últimas décadas, los estudios culturales en América Latina han dirigido sus reflexiones, tanto teóricas como metodológicas, hacia una perspectiva nueva de la modernidad, la colonialidad. El pensador Aníbal Quijano publicó en 1992 el texto *Colonialidad y modernidad-racionalidad* que hoy es considerado casi fundacional de una estructura nueva del pensamiento latinoamericano que condicionaría, a partir de aquel momento, las reflexiones teóricas y metodológicas. En la visión de Quijano el poder global que se articula hoy en todo el planeta, esta etapa histórica que hoy conocemos como modernidad, comenzó su formación con la conquista de las sociedades y de las culturas que habitaban lo que hoy conocemos como América

Latina. Según Quijano este proceso implicó dos aspectos principales que consideramos de carácter estructural en el momento de pensar las sociedades latinoamericanas; 1) el proceso implicó la brutal concentración de recursos del mundo, bajo el control y en beneficio de la minoría europea blanca, sobre todo de sus clases dominantes, y 2) el establecimiento de una relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos conquistadores sobre todos los conquistados de todos los continentes. Este sistema, llamado colonialismo, ha sido derrotado en primera instancia en América Latina en el siglo XIX, y durante el siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial, en Asia y África. Si bien es cierto que la estructura de dominación política conocida como colonialismo ha terminado, no es menos cierto que la estructura colonial de poder produjo unas discriminaciones que han sido codificadas de «raciales», «étnicas», «antropológicas» o «nacionales» que posteriormente adquirirían naturalidad y pretensión «científica» y «objetiva». La colonialidad sería el modo más general de dominación del mundo actual. Según el autor peruano, esa estructura de poder sigue siendo el marco en el cual operan las relaciones sociales. Esa dominación del imaginario del conquistado recae en prácticamente todo ámbito de creación humana haciendo parte de una sistemática represión que

recayó ante todo sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetividad, intelectual o visual. Fue seguida por la imposición del uso de los propios patrones de expresión de los dominantes, así como de sus creencias e imágenes referidas a lo sobrenatural, las cuales sirvieron no solamente para impedir la producción cultural de los dominados, sino también como medios muy eficaces de control social y cultural, cuando la represión inmediata dejó de ser constante y sistemática. (QUIJANO, 1992, 12)

Por otro lado, el autor también apunta que el colonizador priva el colonizado de todo conocimiento para más tarde instruirles de modo selectivo para que este

aspire a más para poder situarse en algunas instancias del poder del dominador. Así, la cultura europea se convertía, además de seductora, en forma de acceso al poder. Los dominadores substraían a los dominados de cualquier legitimidad y reconocimiento en el orden cultural mundial que sería completamente controlado por los patrones europeos, siendo encerrados, según Quijano, en la categoría de «exóticos»:

Eso es, sin duda, lo que se pone de manifiesto, por ejemplo, en la utilización de los productos de la expresión plástica africana como motivo, como punto de partida, como fuente de inspiración, del arte de los artistas occidentales o africanos europeizados, y no como un modo propio de expresión artística, de jerarquía equivalente a la norma europea, y esa es, exactamente, una mirada colonial. (QUIJANO, 1992, 13-14)

Anthony Giddens, como afirmamos anteriormente, ya había concluido que la modernidad era, rotundamente, un proyecto occidental. Sin embargo, no tiene en cuenta las cuestiones que afectan directamente a las sociedades que se encuentran en la periferia del capitalismo central, cosa que sí hacen los poscoloniales latinoamericanos. Se trata de un conjunto de saberes cuyo destino final es denunciar, de alguna manera, las estructuras sobre las cuales se erigió la modernidad en su relato de «salvación» y «progreso»¹⁹. Es así que, en la narrativa colonial encontramos cuatro importantes conceptos incluidos en la colonialidad: poder, saber, ser y ver²⁰. La colonialidad de poder opera con un tipo de clasificación social en el que la concentración de privilegios sociales en las colonias se define conforme al fenotipo y raza de los individuos: blancos, indígenas y negros, en este orden, estableciendo así,

¹⁹ Los saberes europeos son impuestos en primera instancia para que los sujetos subalternos y racializados logren la «salvación» cristiana, y, posteriormente, este relato será sustituido por el de «progreso» y «desarrollo». Cfr. ESCOBAR, Arturo. (2007). *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación Editorial.

²⁰ Para una visión amplia del proyecto modernidad/colonialidad: Cfr. CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (eds.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores. Para cuestiones sobre la colonialidad del ver: Cfr. BARRIENDOS, Joaquín. (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico” in *Nómadas*, núm. 35, octubre, pp. 13-29.

también, la división social del trabajo. Aquí incluye también la idea del «blanqueamiento», basada en las ideas de racismo científico europeo y que serán extendidas en Brasil durante finales del XIX. Santiago Castro-Gómez (2005, 114) sugirió que la clase criolla optó por un «blanqueamiento» que no era solamente de piel sino cultural, que les ascendía a una movilidad social y que los vinculaba a un hipotético ancestro blanco europeo. Castro-Gómez (2005, 306) vincula el blanqueamiento como medio para acceder a privilegios reservados a los europeos y a la élite criolla, y que éste se asimilaba simultáneamente a una idea de «limpieza de sangre». La colonialidad del saber es el combate enérgico contra toda y cualquier forma otra de epistemología del mundo y la imposición de una sola forma de conocimiento, la occidental, que es universalizada. El modelo tecno-científico se convierte a partir del siglo XVIII en el único válido, relegando a los otros saberes a la categoría de «tradicionales» o «ancestrales» con toda la carga negativa que poseen. Cuando Jean-Paul Sartre (1983, 5) prologó el libro *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, afirmó que la élite europea se había dedicado a fabricar una élite mestiza, educada en las metrópolis europeas que se dedicaban a gritar a sus hermanos lo aprendido en París, Londres o Ámsterdam²¹. La colonialidad del ser son aquellos sujetos a los que se le ha negado la «humanidad». Nelson Maldonado-Torres (2007) afirma que los seres humanos racializados, sobre todo indígenas, negros y afrodescendientes, han sido considerados un obstáculo para el proyecto moderno europeo. Son considerados, de alguna manera, sub-humanos, inferiores, y, por lo tanto resulta legítimo esclavizarlos, quitarles sus tierras, declararles la guerra o simplemente asesinarlos impunemente. Existe toda una maquinaria epistemológica que contó con el encubrimiento de la Ilustración para poder declarar la superioridad

²¹ El sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos lleva años en la Universidad de Coímbra con un trabajo excepcional sobre estos saberes periféricos. Bajo la idea de «Epistemologías del Sur» Sousa Santos articula toda una serie de conocimientos periféricos que combaten las epistemologías hegemónicas. Éstas no se dan sólo en América Latina sino que, afirma, en Europa también están en continua articulación. Cfr. SOUSA SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. (2014). *Epistemologías del Sur: perspectivas*. Madrid: Akal; SOUSA SANTOS, Boaventura. (2012), “Introducción: las epistemologías del Sur” in CIDOB (org.). *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*. Barcelona: CIDOB Ediciones, 9-22.

de las formas de vida occidental por encima de las formas «otras». Se trata de una producción sistemática que produce una forma de ser-en-el-mundo para estos sujetos racializados que, en los momentos álgidos del desarrollo social urbano e industrial de América Latina a finales del XIX y principios del XX les adjudicará una condición para estar sujetos a la producción capitalista. Por último, la colonialidad del ver es una consecuencia de la propia modernidad/colonialidad que, según Joaquín Barriendos (2011), opera como un patrón heterárquico de dominación, determinando todas las instancias de la vida contemporánea. Una serie de inconsistencias, derivaciones y reformulaciones heterárquicas del patrón de poder se interconecta el siglo XV con el siglo XXI toda una forma de ver y de representar los seres racializados. Barriendos formula la idea de *imágenes-archivo* que son depositarias de otras imágenes y representaciones. Estas *imágenes-archivo*, según Barriendos,

[...] son imágenes formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales, se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónica. Aquellas representaciones que guarden cierto grado de asociación, alusión o parentesco con la imagen-archivo del Che Guevara, por citar un ejemplo, quedarían inmediatamente inscritas en el grueso de la cultura visual generada por la conocida fotografía titulada *Guerrillero heroico* de Korda, y quedarían, a su vez, en deuda con toda una serie de imaginarios culturales, tales como el mito del rebelde latinoamericano, la idea de una vehemencia patriótica nacionalista bolivariana, la idea de una pureza y una esencia ideológico-revolucionaria en el Tercer Mundo, la idea de una utopía social desencadenada por la desobediencia de ciertos grupos subalternos, la idea del fracaso histórico de las modernidades periféricas, etcétera. (BARRIENDOS, 2011, 27)

Las *imágenes-archivo* funcionan, pues, como una imagen con múltiples imaginarios subyacentes y con iconicidades complementarias. Una idea muy sugerente para poder analizar las imágenes producidas por nuestros artistas modernistas que producen arte, por lo tanto, conocimiento, desde una modernidad periférica.

2.3. El «entre-lugar» de la cultura y el espacio fronterizo

En 1994 el intelectual de la tradición poscolonial anglosajona Homi Bhabha publicó bajo el título *The location of culture* (El lugar de la cultura) una serie de artículos que supusieron un punto y aparte en los estudios poscoloniales. Bhabha se alejaba de la ideología de la diversidad cultural, del multiculturalismo, para preguntarse cómo la subjetividad moderna no tuvo en cuenta los procesos de los sujetos coloniales. Bhabha rehúye, evidentemente, la noción de «pureza cultural» aunque también rechaza las «identidades híbridas» como conciliación entre culturas enfrentadas, y acaba por proponernos una nueva figura compuesta por nuevos sujetos políticos que reescriben, desarticulan y tuercen las tradiciones nacionales. Bhabha nos habla de «una experiencia contingente y fronteriza [que] se abre entre-medio (*in-between*) del colonizador y el colonizado. Es un espacio de indecidibilidad cultural e interpretativa producido en el “presente” del momento colonial.» (BHABHA, 2002, 250)

En 1971, unos cuantos años antes, Silviano Santiago, uno de los críticos brasileños más ácidos e innovadores de la segunda mitad del siglo XX, publicó un artículo que se convirtió en una pieza fundamental para entender los procesos de creación literaria en el continente latinoamericano: *O entre-lugar do discurso latinoamericano*²². El texto de Santiago busca romper con un pensamiento centrado en la dependencia cultural de América Latina con sus metrópolis pero, y aquí radica la importancia de su pensamiento, sin caer en un nacionalismo o latinoamericanismo radical que, evidentemente, resultaría pernicioso. Santiago procura pensar la cultura brasileña, latinoamericana, las culturas «situadas» en la

²² El texto de Silviano Santiago representa una de las aportaciones más lúcidas para poder aprehender en toda su totalidad los discursos producidos desde América Latina, convirtiéndolo en un punto neurálgico para los estudios brasileños y latinoamericanos. Para la realización de este trabajo hemos consultado su versión en portugués aunque en las citaciones aparecerá la versión traducida al castellano realizada por Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez en la edición de Escaparate. Cfr. SANTIAGO, Silviano. (2012). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Concepción: Editorial Escaparate; SANTIAGO, Silviano. (2000). *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependencia cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.

periferia, en fin, rompiendo con los lugares tradiciones, concepciones establecidas por los países de la modernidad central capitalista.

Según Silviano Santiago América se transformó en una especie de *copia*, un simulacro que continuamente desea ser semejante a su original. Y afirma el crítico que la originalidad de América no se encuentra en la copia del modelo original sino en su *origen*, borrado completamente por los conquistadores. Quizás ahí está la razón por la que la búsqueda de los orígenes es prácticamente una constante en la historia cultural latinoamericana, sobre todo en los inicios del siglo XX. El intelectual latinoamericano trabaja con un canon que le llega de la metrópoli, y, al mismo tiempo, evoca una cultura *origen* que ya «no es» pero que se niega a «no ser». El intelectual latinoamericano precisa aprender primero a hablar la lengua de la metrópoli (idioma o lenguaje artístico) para mejor combatirla, posteriormente. Por este motivo hoy es vago, por no decir incorrecto, atribuir etiquetas como cubismo o surrealismo a artistas de frontera como Tarsila do Amaral o Frida Kahlo²³. Si son etiquetas insuficientes para los propios artistas europeos, qué no decir sobre los artistas «situados» en la periferia. Para Silviano Santiago es imprescindible situar a los creadores latinoamericanos, sus discursos, en un *entre-lugar*, puesto «que vive entre la asimilación del modelo original (esto es, entre el amor y el respeto por lo ya escrito) y la necesidad de producir un nuevo texto que enfrente al primero y muchas veces lo niegue.» (2012, 74).

Este es el *entre-lugar* en el que se sitúa no sólo el discurso sino el propio creador latinoamericano. América Latina engendró una nueva sociedad, la de los *mestizos*, dinamitando de una vez por todas la noción de *unidad*. Aunque extensa,

²³ En el caso de Frida Kahlo son muy conocidas sus disputas con André Breton y un cierto rechazo a ser considerada una artista “surrealista”. Hay que reconocer la dificultad de nombrar un universo único y extraño como la visualidad propuesta por Kahlo y Do Amaral en el que etiquetas como “surrealista” o “cubista” son completamente insuficientes y castradoras de una originalidad visual pulsante y transgresora.

creemos oportuno traer a colación una de las reflexiones centrales de Silviano Santiago en el texto que estamos comentando. Para el autor,

La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y de pureza: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso opresor, su signo de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz. América Latina instituye su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias al movimiento de desvío de la norma, activo y destructivo, que transfigura los elementos acabados e inmutables que los europeos exportaban al Nuevo Mundo. En virtud del hecho de que América Latina no puede cerrar más sus puertas a la invasión extranjera, tampoco puede reencontrar su condición de “paraíso”, de aislamiento y de inocencia: se constata con cinismo que, sin esa contribución, su producto sería mera copia – silencio –, una copia muchas veces fuera de moda, a causa de ese retroceso imperceptible en el tiempo del que nos habla Lévi-Strauss. Su geografía debe ser una geografía de asimilación y de agresividad, de aprendizaje y de reacción, de falsa obediencia. La pasividad reduciría su papel efectivo a la desaparición por analogía. Conservando su lugar en segunda fila, es sin embargo necesario que señale su diferencia, marque su presencia, una presencia muchas veces de vanguardia. El silencio sería la respuesta deseada por el imperialismo cultural, o incluso el eco sonoro que sólo sirve para apretar más los lazos del poder conquistador.

Hablar, escribir significan: hablar contra, escribir contra. (SANTIAGO, 2012, 67-68)

Hablar, escribir, *pintar*, significan, pues, hablar, escribir, *pintar* contra. Los estudios académicos, como denuncia Santiago, han señalado como única fuente de originalidad las *fuentes* o las *influencias* que remarcan la falta de imaginación de unos artistas sólo capaces de apropiarse de elementos puestos en circulación por sus metrópolis. Cabe hoy, de alguna manera, buscar un discurso situado en el *entre-lugar*, fronterizo, que nos ayude a señalar elementos creativos que marcan su diferencia. La lectura del *entre-lugar*, sin embargo no está exenta de problemas. En una entrevista concedida a Alejandro Fielbaum y Rebeca Errázuriz Cruz de la *Revista Chilena de Literatura*, Silviano Santiago afirmaba que

Lo que es muy importante en el *entre-lugar* es que es una teoría del riesgo, del peligro, no es una teoría de la tranquilidad y eso es lo que me parece más importante, es una teoría donde estamos obligados a arriesgarnos, a construir un camino propio y abrir espacios de discusión, que a veces pueden ser muy fructíferos

y a veces no, porque no hay garantías. (SANTIAGO, cit. FIELBAUM; ERRÁZURIZ CRUZ, 2014)

Es un referente imprescindible, para nosotros, el tener en consideración el marco teórico poscolonial para poder pensar algunas imágenes y la «situación» de los intelectuales latinoamericanos ante la titánica tarea de crear un objeto artístico «original» en una «situación» de dependencia cultural. Es por este motivo, y todos los entramados epistémicos, que cabe destacar el poder de los márgenes, de ese *entre-lugar*, o, de lo que Gloria Anzaldúa llamó la frontera (*borderlines*)²⁴. Es en el «pensamiento fronterizo» que debemos situar algunos de estos intelectuales que acaban declarando su *locus* de enunciación casi inesperado. La *unidad* y la *pureza*, para el conquistador, eran la única lógica²⁵. Lo vemos en la cultura pero también en las propias teorías del blanqueamiento que se discutirán más adelante en el capítulo V. En este sentido la contaminación realizada por estos intelectuales supone un nuevo *lugar* para poder crear. Del colonialismo, la nueva sociedad, la de los mestizos, engendra una característica nueva: la propia noción de unidad es resquebrada y surge lo que Serge Gruzinski llamó *el pensamiento mestizo*²⁶. Es por todos estos motivos que el intelectual latinoamericano se encuentra

Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura [de la pintura, de la imagen] latinoamericana. (SANTIAGO, 2012, 77)

²⁴ Cfr. ANZALDÚA, Gloria. (1999). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. 2ª. San Francisco: Aunt Lute Books.

²⁵ Silviano Santiago cita un artículo de Oswald de Andrade, de 1945, titulado *Sol da meia-noite* en el que comentaba sobre la Alemania nazi: «A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *melting-pot* do futuro. Precisa mulatizar-se.» (ANDRADE, O., 2004, 122) [La Alemania racista, purista e recordista necesita ser educada por nuestro mulato, por el chino, por el indio más atrasado de Perú o de México, por el africano del Sudán. Y necesita ser mezclada de una vez para siempre. Necesita ser deshecha en el *melting-pot* del futuro. Necesita mulatizarse.]

²⁶ Cfr. GRUZINSKI, Serge. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós

Recientemente, la cultura occidental empieza a preguntarse sobre estos espacios, viendo que el proyecto de la modernidad se nos presenta aturdido, y, en consecuencia, amenaza con llevarnos a un colapso global. Son buenos ejemplos el de Boaventura de Sousa Santos y su grupo de investigación *ALICE - Strange mirrors, unsuspected lessons: Leading Europe to a new way of sharing the world experiences*²⁷ desde la Universidad de Coímbra, o el proyecto *Modernismos do Sul / Southern Modernisms*²⁸ llevado a cabo por el Instituto de História da Arte de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa en el que se nos llama a explorar las posibilidades de una revisión crítica de los modernismos surgidos en el sur de Europa en países como Portugal, Italia, Grecia o España (especialmente y en particular el caso catalán).

En Cataluña, particularmente, la filósofa Marina Garcés está llevando a cabo un trabajo de reflexión importante sobre lo que ella ha calificado de *espais al marge* (espacios al margen) como lugares, *locus*, que pueden propiciar nuevas imágenes, nuevos pensamientos, un lugar para especular nuevos mundos posibles, y, que, de alguna manera, nos lleva directamente a los teóricos poscoloniales²⁹. La historiadora del arte Estrella de Diego, por su parte, recientemente ingresó como académica electa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Con un discurso, *A propósito del malentendido*, con el que demostró una vez más su destreza a la hora de entender e interpretar nuestra cultura contemporánea global. Nos dice Estrella de Diego que

[...] ficción y realidad andan camuflándose. Se camuflan, múltiples como son, nunca fijas pese a las apariencias del engorroso pensamiento occidental que tiende a verlo todo a través de binomios – noche, día; luz, tinieblas; muerte, vida; animado,

²⁷ El proyecto se llama *Alice* recuperando el cuento de Alicia en *tierra* de maravillas (y no país) invitándonos a pensar e imaginar nuevos mundos posibles. <http://alice.ces.uc.pt/>

²⁸ <http://southernmodernisms.weebly.com/>

²⁹ Cfr. GARCÉS, Marina. (2002). *En las prisiones de lo posible*. Barcelona: Bellaterra; GARCÉS, Marina. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra; GARCÉS, Marina. (2015). *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

inanimado... Y nos hace un guiño la realidad en cada esquina de la pantalla o el lienzo, en cada línea de la página. Nos sorprende en sus infinitas posibilidades, quizás porque toda realidad tiene algo de ficción como toda ficción se revela a veces como inesperada realidad – un fabuloso enredo y una necesidad apremiante de negociación, de rescatar la vaguedad que exige adaptarse a cada nuevo malentendido.

Occidente no está de hecho preparado para lo “entre-medias” – lo que no es aún o no ha dejado de ser. No lo sabe nombrar. Cuántos pelos deben arrancarse de una cabeza para convertirse en calvo, reflexionaban los clásicos; cómo resolver un mundo que no se ajusta a nuestros diseños; un mundo lleno de lugares que habitan un vacío, una tierra de nadie donde se hablan las dos lenguas.

Ahora que el discurso científico ha dejado de ser irrefutable y neutral, hablemos de las palabras y las cosas. O lo que es igual de cómo las condiciones del discurso han cambiado a lo largo del tiempo. Hablemos, como escribía Rusell en su artículo clásico “Vaguedad” –de 1923–, de la relación entre lo que quiere decir y lo que se quiere decir. (DE DIEGO, 2016, 16-17)

Por lo tanto, es desde este *entre-lugar*, de estos *márgenes*, de esta *frontera*, desde los *borderlines*, desde el “entre-medias”, en fin, que el intelectual latinoamericano se dispone a crear algo nuevo. Y, en consecuencia, es a este *locus* al que debemos llegar para poder interrogar las creaciones, para poder, siempre que sea posible, observar los significados más ocultos e intrínsecos de las obras de arte, en fin, de la imagen pensante³⁰.

³⁰ Cfr. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Mundito & Co.

2.4. La cuestión nacional. Nación, identidad nacional y cultura.

Si el concepto de modernidad es problemático, no menos complejo se presenta el de nación. Aunque aquí analizamos los conceptos por separado, ambos son constitutivos uno del otro, o lo que es lo mismo, uno es consecuencia del otro. La creación de los Estados-nación a partir del siglo XVIII es una consecuencia directa del proyecto de la modernidad. Simultáneamente, la «cuestión nacional» es una de las discusiones políticas y culturales más intensas que se da durante el cambio de siglo. Es por este motivo que abordar el debate sobre la cuestión nacional se nos hace imprescindible. Pensar hoy el concepto de nación nos lleva indiscutiblemente a examinar, también, la cuestión de la identidad cultural que fue un debate neurálgico del modernismo brasileño. Asimismo, cabe recordar que los «nacionalismos» proyectaron y proyectan una visión del mundo particular sobre una comunidad siendo que, en muchas ocasiones, la misma es conflictiva.

El proceso de formación de la nación brasileña supuso un acontecimiento epistémico-político-histórico de características colosales desde el cual se pretendió diseñar la nación a partir de parámetros civilizatorios que habían sido desplegados por todo el continente sudamericano desde el “descubrimiento”. Se trata de un proceso de invención del cuerpo social donde las élites autóctonas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX jugaron un rol imprescindible en la compleja tarea de imaginar una nación posible (ANDERSON, 1993) en el marco de la modernidad. El tema de la cuestión nacional o el nacionalismo goza hoy de una salud académica importante, habiendo sido tratado por diversos autores en diversas vertientes. Sin embargo, sigue siendo casi de mención obligatoria la conferencia de Ernest Renan (1823-1892) dictada en la Sorbona el 11 de marzo de 1882 en la que afirmaba que «La existencia de una nación es, si me permiten la metáfora, un plebiscito diario, así como la existencia de un individuo es una afirmación perpetua de la vida» (RENAN, 2010, 36). No obstante, tal como lo apunta Anne-Marie Thiesse, la fórmula de

Renan acredita la concepción específicamente francesa y no orgánica de la nación (THIESSE, 2010, 12). Ese plebiscito se trata, en cualquier caso, de una herencia simbólica y material que genera unos herederos de este patrimonio común que no dejan de (re)construirlo y adorarlo. De los estudiosos sobre la nación del siglo XIX y XX nos cabe destacar el lúcido estudio de Benedict Anderson *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1993) que ha sufrido críticas y ampliaciones en los últimos veinte años. Anderson forma parte, junto a Ernest Gellner y Eric Hobsbawm, de la escuela «modernista» de los estudios sobre el nacionalismo. Este grupo de intelectuales, que son los que más nos interesan para este trabajo, ven el nacionalismo como un medio creado básicamente con fines políticos en manos de una élite muy concreta³¹.

El debate sobre la «creación», o mejor, la «imaginación de la comunidad» es relativamente reciente y propone como punto de partida la misma Revolución Francesa y el materialismo histórico, bajo lo que Anderson denomina capitalismo de imprenta (ANDERSON, 1993). En los últimos doscientos años de nuestra era la cuestión nacional se ha revelado no sólo una cuestión política y social tremendamente significativa sino que ha adquirido una importancia cultural sin precedentes. Ha influenciado, en mayor o menor medida, de forma muy provocadora a las instituciones y a las producciones culturales. Según Anderson, una nación es una forma de construccionismo social, es decir, imaginada por las personas que se perciben a sí mismas como parte de este grupo. En este caso, no estaría lejos de aquella interpretación realizada años atrás por Ernest Renan, sino que nos encontramos en un claro intento de mejorarla. La tesis de Anderson, basada en el materialismo histórico, se podría resumir en que las principales causas del nacionalismo fueron la importancia de la alfabetización de las masas en lengua

³¹ Cfr. ANDERSON, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE; GELLNER, Ernest. (1988). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza; HOBBSAWM, Eric. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica; HOBBSAWM, Eric. (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.

vernácula y el ocaso del acceso privilegiado a las lenguas escritas particulares, en este caso el latín; el surgimiento del capitalismo de prensa impresa y folletines literarios; y los movimientos republicanos a favor de la abolición de las ideas de gobierno por derecho divino y monarquías hereditarias.

En los países «nuevos», en concreto los latinoamericanos que proclamaron sus independencias en los últimos doscientos años, ese nacionalismo ha jugado un papel cohesionador frente a los países colonizadores. Siguiendo a Anderson, éste afirma que los nuevos estados americanos de finales del XVIII y principios del XIX despiertan un interés especial debido a su complejidad a la hora de explicar el surgimiento y la cristalización de sus respectivos nacionalismos. El sentimiento político libertario de la élite de la población criolla³² de las Américas frente al imaginario lingüístico, producto del capitalismo de imprenta, en las sociedades centrales de la modernidad presupone un cambio importante a la hora de interpretar ambos nacionalismos a uno u otro lado del Atlántico. Las construcciones nacionales en las Américas no fueron más que el subterfugio de unas clases criollas dominantes que en un momento dado se sintieron cada vez más y más alejadas de sus metrópolis constituyendo, al mismo tiempo, una comunidad colonial y a la vez una clase privilegiada. En las Américas, las unidades administrativas iban forjando, poco a poco, la imaginación de una comunidad que se iría separando mentalmente y paulatinamente de las metrópolis. Los proyectos nacionales de las Américas a largo plazo se vieron beneficiadas inmensamente con las independencias, a pesar de que

³² Los criollos, a diferencia del indígena o del negro, son aquellos nacidos en el continente americano, pero de padres europeos. La élite orgánica latinoamericana fue, en su inmensa mayoría, criolla. Controlaban buena parte del comercio y eran grandes terratenientes por lo que tenían un gran poder económico y un gran estatus social. Sin embargo, los europeos continentales seguían viendo estos criollos como diferentes, inferiores. En la América española, por ejemplo, estaba prohibido el matrimonio entre un funcionario español peninsular y una criolla. En el mundo lusófono se denomina *crioulo* a aquellos hijos de matrimonios interraciales. Sin embargo, el término criollo (*crioulo*) en Brasil, es más amplio y complejo. Se utiliza sobre todo para denominar a los esclavos no-mestizos nacidos en el continente americano. En el Brasil del siglo XIX se diferenciaba a los esclavos nacidos en América de los nacidos en África: mientras a los esclavos no-mestizos nacidos en el continente se les llamaban *crioulos*, los esclavos mestizos eran llamados de africanos o apenas “mulatos”.

algunas se arruinaron financieramente entre 1808-1828 (ANDERSON, 1993, 83). En muchas ocasiones se ha dicho que los proyectos nacionales en las Américas trataron de llevar a las clases bajas a la vida política, pero nada más lejos de la verdad una vez se puede constatar que lo que realmente llevó a la consolidación de las independencias y construcciones de las naciones americanas por la clase alta mestiza fue por un lado el tener poder e independencia económica de la metrópoli y, por otro lado, el temor a los levantamientos y revoluciones de las clases subalternas, sobre todo indígenas y negras.

El papel de la clase criolla dominante es trascendental en toda la historia de las independencias americanas. Una clase que no sólo procede de forma directa de los blancos europeos, sino que se convertirá, a partir de la nueva reordenación social, de forma automática, en la nueva clase social dominante. Esta clase criolla, en mayor o menor medida, repudiaba a los sujetos subalternos, indios y negros. Inclusive el gran Libertador Simón Bolívar, sinónimo de libertad para gran parte del pueblo americano, manifestaba de forma continua su miedo a los levantamientos indígenas y negros, llegando a afirmar que una rebelión negra era «mil veces peor que una invasión española» (LYNCH, 1998, 219). Si bien es cierto que las luchas por las independencias se dieron por parte de toda la población local, con el afán de que ésta les traería verdadera libertad, la realidad fue realmente distinta con la reordenación del mundo colonial y el colonialismo interno en los países posindependientes. En el momento de gritar «¡Independencia!», todos lo hicieron, pero posteriormente la verdad fue otra.

Otro estudio ya mencionado y que se nos presenta interesante, siendo en el tiempo más reciente, es el de Anne-Marie Thiesse *La creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XX* (2010), en el cual dedica un apartado en analizar la pintura de paisaje, los museos patrióticos y el llamado «arte nacional» en la construcción de estas identidades. El estudio es un buen punto de partida que

pretende explicar los motivos orgánicos y particulares que dan cabida al «plebiscito de cada día» en el que se basa la «imaginación» de la nación. En última instancia, cabría destacar, también, el texto de Rodrigo Gutiérrez Viñuales *El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica* (2003), trabajo específico sobre el arte de América Latina y su función primordial en la arquitectura de la identidad nacional. El autor afirma que la construcción de las nacionalidades

[...] tuvo en el arte uno de sus fundamentos esenciales y un arma que, en manos de las clases dirigentes, se convirtió en herramienta eficaz (...) de ejercicio del poder. (GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2003, 341)

2.4.1. La cuestión nacional en Brasil

Pese a los elementos comunes entre todas las repúblicas latinoamericanas Brasil representa una interesante excepción entre ellas por diversos motivos. Su primera y clara característica diferenciadora sería la de ser el único país donde el portugués se convierte en la lengua oficial a diferencia del castellano que se extendería por toda la América hispánica³³. En cualquier caso, cabe recordar que la lengua, en América, no fue el elemento aglutinador del nacionalismo que los diferenciaría de sus respectivas metrópolis imperiales. Al contrario que en Europa, la lengua nunca fue un punto de controversia en las luchas iniciales por la independencia/construcción nacional (ANDERSON, 1993, 77). Brasil fue, también, la única colonia que invierte radicalmente los conceptos centro/periferia, colonia/metrópoli recibiendo a la familia real portuguesa cuando esta huía junto a una flota de más de 15.000 personas entre civiles y militares de las tropas de Napoleón Bonaparte que se disponían a invadir el eterno aliado del Reino Unido,

³³ Somos conscientes de la existencia de los casos particulares de Surinam (holandés), la Guyana (inglés) y la Guyana francesa (francés).

Portugal³⁴. En este caso, el Imperio colonial portugués se veía gobernado desde una de sus colonias, Brasil, lo que la eleva a una situación legal y administrativa de metrópoli. Esta situación produce, de forma insólita en la historia occidental, una inversión de la situación colonia/metrópoli, centro/periferia. Éste podría ser, en cualquier caso, un elemento más que explicase que Brasil también fuese el único país del continente americano que en el momento de su independencia se convirtiera en un Imperio en 1822 y no en una República, lo que no sucede hasta 1889.

Además de estas particularidades muy significativas que nos revelan un país singular, debemos entrar en la cuestión de las etnias que, en América Latina y por descontado en Brasil, jugaron un papel decisivo en el porvenir de sus historias. El antropólogo Darcy Ribeiro en su estudio *As Américas e a Civilização. Formação histórica e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos* (1988) clasifica a los pueblos extra-europeos modernos en cuatro categorías diferenciadas de acuerdo con su proceso de formación histórica y cultural. En primer lugar, define los «pueblos trasplantados», constituidos por la expansión de las naciones europeas sobre los territorios de ultramar donde reconstituyeron sus formas originales de vida sin la necesidad de mezclarse con los habitantes autóctonos; es el caso de los Estados Unidos, Canadá, Nueva Zelanda, Australia y en cierta medida también Argentina, Uruguay y Chile, estos últimos consecuencia también de la vasta inmigración europea que les llegaron después de sus independencias. En segundo lugar, están los «pueblos testimonios», formados por los restos actuales de las altas civilizaciones originarias contra las que chocó la conquista europea. Aquí se encuentran los hindúes, musulmanes, chinos, etc., y, en las Américas son los representados por México, Perú y Bolivia. Según Ribeiro, estos pueblos sufrieron una profunda europeización aunque insuficiente para proveer un corpus étnicamente unificado. Se

³⁴ Cfr. NORTON, Luís. (1979). *A Corte de Portugal no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; WILCKEN, Patrick. (2004). *Império à Deriva. A corte portuguesa no Rio de Janeiro. 1808-1821*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva; O'NEIL, Thomas. (2007). *A vinda da família Real portuguesa para o Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.

trata de pueblos que viven el drama de la ambigüedad situados entre dos mundos culturales contrapuestos sin poder optar claramente por uno de ellos. En tercer lugar, se encuentran los «pueblos nuevos», a los que corresponden aquellas poblaciones resultado del proceso de mestizaje entre blancos, negros e indígenas. Entre ellos se encuentran colombianos, cubanos, venezolanos, y, por supuesto, brasileños. En palabras de Ribeiro, los pueblos nuevos son «o resultado de formas específicas de dominação étnica e de organização produtiva sob condições de extrema opressão social e deculturação compulsória que, embora exercidas em outras épocas e em distintas áreas do mundo, alcançaram na América colonial a mais ampla e a mais rigorosa aplicação»³⁵ (RIBEIRO, 1988, 206). Dice Ribeiro que se trata de pueblos sin pasados gloriosos ni grandeza teniendo por delante solamente el futuro. Sus hazañas no se encuentran en el pasado sino en el porvenir. Estos pueblos resumen en sí la genialidad de todas las razas siendo llamados, de alguna manera, a crear una condición humana nueva, quién sabe, más solidaria (RIBEIRO, 1988). En cuarto y último lugar de las configuraciones histórico-culturales se encuentra los «pueblos emergentes», son los grupos étnicos que hoy se levantan en Europa, África, Asia y en América reconstruyendo un perfil propio.

Es interesante la clasificación realizada por Darcy Ribeiro y la colocación de Brasil en el estado de «pueblos nuevos» que en los albores de su independencia se prestan a dar forma, contenido y sentido a la nueva nación. En la configuración de cada pueblo nuevo predominó, por la fuerza hegemónica colonial, el criollo/mestizo que se identificaba con el europeo. El principio del siglo XX representó, para la heterogénea sociedad brasileña, un momento histórico en el cual buscaban su lugar en el mundo. País ya independiente, disponía de una sociedad caracterizada por la diversidad en todos sus sentidos: racial, religiosa, cultural, etc. Desde el momento de

³⁵ “El resultado de formas específicas de dominación étnica y de organización productiva bajo condiciones de extrema opresión social y deculturación compulsoria que, aunque ejercidas en otras épocas y en distintas áreas del mundo, alcanzaron en la América colonial la más amplia y la más rigurosa aplicación.”

la independencia se pusieron en marcha diversos mecanismos de construcción de una identidad otra que la portuguesa/europea. Las élites de los pueblos nuevos, específicamente la clase alta criolla y mestiza, se encontraron en una especie de limbo cultural puesto que no se consolaban viviendo sólo en los trópicos sin recurrir siempre, por ejemplo, a la vida parisina. Esta clase alta orgánica, criolla descendiente de europeos, buscaba incansablemente emular un cierto *modus vivendi* europeo en el continente americano. Sin embargo, como nos afirma Ribeiro, el número de hombres blancos siempre fue muy pequeño haciendo de estas poblaciones genéticamente más indígenas que caucásicas.

Saber con precisión la composición étnica de Brasil a principios del siglo XX es realmente complejo por la imprecisión de los datos. Como dijimos anteriormente, se calcula que, en 1819, Brasil tenía una población de 3,6 millones de habitantes, y en términos raciales los blancos representaban menos del 30% de la población total. En el primer censo realizado en 1872 el Estado realizó la siguiente clasificación racial: blancos, negros, pardos y caboclos, entendiendo por pardo la unión entre blancos y negros y caboclos por la unión de indígenas y sus descendientes. El segundo censo oficial, realizado en 1890, que contabilizó una población de 14,3 millones, siguió la misma clasificación racial, aunque substituyendo el término pardo por mestizo.

No hay datos oficiales sobre la composición étnica de la población brasileña durante las dos primeras décadas del siglo XX. Según el *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE), en 1900 la población total de Brasil era de 17,4 millones creciendo hasta los 30,6 millones en 1920. Debido a las distintas corrientes de racismo científico que imperaban durante las dos primeras décadas del siglo XX y que se discutirán en el capítulo V, en los censos demográficos de 1900 y 1920 no se contemplaron cuestionas de color/raza, volviendo a ser estudiadas sólo en 1940 (PETRUCELLI, 2012). Durante estas décadas, se impulsó la inmigración europea

para promover el “emblanquecimiento” de la población; la Constitución republicana de 1891 prohibió, por un lado, la inmigración africana en el país, y, por el otro, los distintos gobiernos central y regionales promovieron la inmigración europea blanca provocando que 2,5 millones de europeos migraran a Brasil entre 1890 y 1914. En 1940, cuando se vuelven a contemplar las cuestiones raciales, el término caboclo es eliminado y aparece el término amarillo para contemplar los inmigrantes asiáticos y sus descendientes. No se menciona a los indígenas, estando clasificados en la categoría pardos que incluía también a mulatos, caboclos, etc., por lo que es sumamente problemático saber con exactitud la composición étnica de Brasil durante la primera mitad del siglo XX que, bajo la clasificación de pardos, se encuentra toda una variedad étnica. En 1970, en plena dictadura militar, los cuestionarios de clasificación racial fueron retirados con una clara voluntad de esconder la realidad multiétnica de Brasil.

Con los datos oficiales que disponemos del IBGE podemos afirmar que, como dijimos anteriormente, la población brasileña pasó de 17,4 millones en 1900 a 30,6 millones en 1920. Por lo que se refiere a la composición étnica y teniendo en cuenta los problemas que acabamos de explicar, en 1890 la composición étnica era la de 44% blancos, 14,6% negros, 32,4% pardos y 9% indígenas pasando en 1940 a ser 63,5% blancos, 14,6% negros, 21,2% pardos y 0,6% amarillos. Existe un claro aumento de la población blanca que se debe a la inmigración europea, y, por lo que se refiere a los negros, mestizos e indígenas en conjunto, casi siempre son mayoría. Por último, vale decir que existe una resistencia de la población a autodefinirse como negra aumentando porcentualmente el número de pardos. Según el último censo demográfico de 2010, Brasil tiene una población total de 190,7 millones de habitantes con una composición étnica formada por 47,7% blancos, 7,6% negros, 43,1% pardos, 1,1% amarillos y 0,4% indígenas.

Después de haber esbozado mínimamente algunas características peculiares y singulares de la formación no sólo de los pueblos que conforman Brasil, sino también del Estado-nación-Brasil, cabe destacar el primer proyecto sistemático y programático que vinculó el nacionalismo con la cultura, el Romanticismo³⁶. Es durante el siglo XIX que los nacionalismos empiezan a tomar plena fuerza. En este escenario Brasil, la nueva nación, empieza a designar sus primeros movimientos políticos y sociales después de la independencia. El Romanticismo brasileño fue el primer intento de introducir temáticas y formas nuevas en las artes del país mediante una reinterpretación, sobre todo, del paisaje y del indígena³⁷. Fue, en cualquier caso un auténtico movimiento espiritual nacional que tenía como objetivo la revisión de las estructuras y formas de las artes, tanto en la literatura, en la música o en las artes plásticas. En Brasil el Romanticismo fue un movimiento estético, cultural y político, que, de alguna manera, estuvo unido al nacionalismo, a la monarquía y al deseo de un país joven de independizarse culturalmente. En el proceso posindependencia es el Romanticismo el que permitirá a la nueva nación articular una nueva narrativa de identidad en oposición a la metrópoli. Además, la monarquía debía fortalecer y legitimar su propia existencia en una América rodeada de nuevas repúblicas. El proyecto cultural intentó conjugar dos características peculiares de Brasil: por un lado, toda la naturaleza tropical y su exuberancia natural, y, por el otro, un presente/pasado “europeo” puesto que, no nos podemos olvidar, en el período 1822-1889 Brasil era un Imperio gobernado por la tradicional monarquía de la casa de Bragança, Borbón y Habsburgo. En este sentido, la monarquía jugó un papel neurálgico y excepcional, gracias a la figura del emperador D. Pedro II que reinó entre 1831 y 1889. Como demostró Lilia Schwarcz (1998), la figura del emperador

³⁶ El Romanticismo en Brasil tiene como marco la publicación de *Suspiros poéticos e saudades* (1836) por Gonçalves Magalhães. En el mismo año, junto a Manuel de Araújo Porto Alegre, Sales Torres Homem y Pereira da Silva, funda la revista *Niterói, revista brasiliense* en la que promueven un modo sistemático de los ideales románticos, es decir, nacionalismo y religiosidad en contra de los clásicos que utilizaban la mitología pagana.

³⁷ Cfr. CANDIDO, Antônio. (2002). *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas.

fue trascendental para el Romanticismo puesto que financió directamente a poetas, músicos, pintores y científicos con la voluntad de fortalecer la monarquía, el Estado y la idea de una nación unificada bajo la cultura. En este sentido D. Pedro II operó siguiendo el ejemplo de Luís XIV, eligiendo meticulosamente para su corte a pintores, historiadores y escritores que pondrían todo su empeño cultural en articular e imaginar una nación posible. Su mecenazgo activo en el *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) y en la *Academia Imperial de Belas Artes* acaba convirtiendo el Romanticismo en un proyecto de cuño nacionalista que pasaba a clasificar y catalogar las particularidades locales que debían estar presentes en las obras³⁸.

Es importante destacar que el proyecto romántico elige la figura del indígena, en detrimento del negro, como símbolo de la nueva nación. El primer censo oficial de 1872 contempla tan sólo un 3,9% de la población como indígena y la verdad es que se sabía muy poco sobre ellos. No obstante, no faltaban folletines en la prensa con historias épicas protagonizadas por los mismos. La paradoja será la siguiente: el descuido político y social respecto al indígena viene acompañado de su elección como símbolo romántico del país en la literatura, poesía y artes plásticas. Quizás el mejor ejemplo de este nacionalismo temprano que se intensificará de forma diferente durante el modernismo es la trilogía indianista de José de Alencar (1829-1877), con las novelas *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1874)³⁹. De alguna

³⁸ Había una necesidad urgente de crear una intelectualidad local que no fuese formada en Portugal y por este motivo se crea en 1838 el IHGB, inspirado en el Institut Historique creado en 1834 en París. Esta institución será el lugar de encuentro de la intelectualidad romántica. Como demostró Schwarcz (1998), a partir de la década de 1840 el monarca D. Pedro II se convertirá en un frecuentador e incentivador de los trabajos realizados en el Instituto, no sólo por el nombramiento de “protector” de la institución sino sobre todo por el ofrecimiento de salas del Palacio Imperial para la reunión de los intelectuales y la institución de premios para los mejores trabajos científicos, literarios y artísticos presentados. Es a partir de entonces que el IHGB, con el monarca como mecenas, se convertirá en el gran articulador de una identidad intelectual para el país estimulando, sobre todo, la vida intelectual. En 1857 creó la Imperial Academia de Música y Ópera Nacional destinada a la formación de músicos nacionales.

³⁹ El *indianismo* (indigenismo) es un término utilizado en la literatura brasileña romántica para referirse a la idealización del indígena como un héroe mítico nacional. Esta fue una de las particularidades del romanticismo que caracterizó la literatura y, en menor medida, las artes plásticas. La literatura de José de

manera, el indígena era visto en ella como un sujeto que nacía libre y que finalmente moría por la libertad, resultando ser, pues, la alegoría perfecta para la nueva nación. Sin embargo, la visión de los intelectuales románticos hacia el indígena era una visión romántica, en todos los sentidos, que presentaba una figura idealizada evidenciando la mirada de aquellos que describían desde lejos, sin ningún conocimiento de la realidad de estos sujetos.

Todo nacionalismo necesita sus héroes y una historia pasada gloriosa. En este sentido el nacionalismo brasileño en los años posteriores a su independencia de Portugal necesitaba elaborar un pasado que fuera independiente de la historia colonial, puesto que la misma era común a Portugal. La nacionalidad se construye en oposición a un «otro», y, en este caso, ese «otro» era Portugal. Se entiende, pues, que la figura del indígena fuese la elegida por los intelectuales románticos como símbolo y que sufriera, por lo tanto, una operación de idealización y exaltación. El indigenismo romántico, en su empresa nacionalista, funcionaba como una fantástica metáfora de la nueva nación. Ofrecía una imagen positiva del pueblo brasileño y su amor por la libertad y la naturaleza. Por otro lado, las luchas de los indígenas contra los portugueses también representaban, de alguna manera la oposición de la nueva nación a la metrópoli. Es así que tanto la pintura como la literatura intentaran *imaginar*, parafraseando a Benedict Anderson, al pasado mítico de la nación brasileña. En la literatura romántica e indigenista, sobre todo en la de José de Alencar, cabe destacar su función cristalizadora y creadora de una Edad Media para la nación brasileña; en sus novelas, como por ejemplo *Iracema* (1865), se explica el nacimiento del Hombre brasileño fruto del hombre blanco y la mujer indígena (Martim e Iracema), - nunca de la mujer blanca con el hombre indígena. Las exitosas novelas indigenistas de Alencar también tuvieron su eco en la música erudita. En 1870 se estrenaba en el Teatro de La Scala de Milán la ópera *Il Guarany*, compuesta

Alencar (1829-1877), en este sentido, fue la mayor representante de este indianismo romántico dotando la figura del indígena de un lirismo épico y mítico. En estas novelas la naturaleza es siempre exaltada como lugar simbólico perfecto para el encuentro de una india y un europeo que engendrarían el futuro pueblo brasileño.

por Antônio Carlos Gomes (1836-1896), financiada por el emperador D. Pedro II, y cuyo libreto fue inspirado por la novela *O Guarani* (1857) de José de Alencar.

El Romanticismo penetra en casi todas las instituciones imperiales concibiendo simbólicamente a unos sujetos indígenas idealizados. La Academia Imperial de Bellas Artes, creada en 1826, sólo funciona de forma regular durante el reinado de D. Pedro II. En este período se abandona la estética barroca para instaurar la neoclásica. El emperador financia las Exposiciones Generales de Bellas Artes, que instauró premios y becas de estudio en el exterior para los artistas destacados. La misma exaltación de lo exótico, de lo tropical y del indígena como símbolos de la nación que se daba en la literatura también está presente en las artes plásticas creadas entorno a la Academia. Las imágenes oficiales del Imperio salen de esta institución en la que se fomenta una intensa idealización del paisaje y de los pueblos originales y contemporáneos del Brasil del XIX. Obras icónicas como *Primeira Missa no Brasil* (1860) y *Moema* (1866), ambas de Víctor Meirelles (1832-1903), o *Iracema* (1881) de José Maria de Medeiros (1849-1925) son ejemplos de ello.

El Romanticismo brasileño cultivó el nacionalismo manifestándose en todas las áreas de la cultura. El movimiento romántico es el gran predecesor del proyecto del movimiento modernista que se inaugurará en las primeras décadas del siglo XX. Ambos compartirán y activarán el nacionalismo. Sin embargo, el nacionalismo modernista es relativamente distinto ya que se articula para incluir todos los sujetos excluidos de la nación como explicaremos más detenidamente en el capítulo III. En este sentido, el movimiento modernista potenciará el carácter mestizo de la sociedad brasileña, positivándolo para así proyectar una (re)construcción del imaginario y realidad simbólicos brasileños.

2.5. Cultura popular e identidad nacional

En el apartado anterior tratamos sobre la activación del nacionalismo por parte del movimiento romántico. Creemos oportuno e imprescindible, ahora, realizar una observación sobre la «cultura popular» en relación a la identidad nacional en el marco del modernismo brasileño.

El término «cultura popular» impone serias dificultades conceptuales. John Storey, en su estudio *Teoría cultural y cultura popular* (2002, 13), la define como una categoría *vacía* que puede rellenarse de diferentes maneras, incluso conflictivas, según el contexto en que se use. La definición de «cultura popular» pone en juego, siempre, una combinación compleja de significados entre lo que entendemos por «cultura» y por «popular», lo que supone pensarlos correlacionados dentro de sus contextos sociales, históricos y políticos particulares. Storey apunta hasta seis definiciones de «cultura popular»: 1) la cultura que gusta a muchas personas; 2) la cultura que queda una vez hemos definido la alta cultura; 3) la «cultura de masas» en su punto inevitablemente comercial; 4) la cultura que tiene origen en la «gente», por lo tanto, la cultura folclórica; 5) en el contexto político marxista realizado por Antonio Gramsci, en especial desarrollo con el concepto de hegemonía, como un lugar de lucha entre la «resistencia» de los grupos subalternos y las fuerzas de «incorporación» del grupo dominante; y 6) la «cultura popular» basada en el pensamiento sobre la posmodernidad en el marco de la cultura posmoderna que ya no reconoce distinción entre alta cultura y cultura popular.

De las definiciones realizadas por John Storey nos interesa muy en particular la cuarta y quinta definición; la primera porque la cultura folclórica será decisiva para los escritores, pintores y poetas modernistas, y, la segunda, porque la cultura popular como por ejemplo la samba como veremos en el capítulo V, es un auténtico *locus* de «resistencia» para las culturas subalternas. En esta misma dirección, es

necesario señalar que lo «popular», vinculado con «el pueblo» y en sentido marxista gramsciano, no se refiere a todo el mundo ni a un solo grupo de la sociedad, sino más bien a una heterogénea variedad de grupos sociales que se difiere de los grupos dominantes dentro de sociedad, sea económica, política y/o culturalmente. El concepto de «cultura popular» en este sentido se vuelve profundamente político e ideológico. Según el profesor Graeme Turner la cultura popular es la categoría conceptual más importante de los Estudios culturales, considerándola

[...] un espacio en el que se puede examinar la construcción de la vida cotidiana. La razón para hacer tal cosa no es sólo académica —es decir, un intento de comprender un proceso o una práctica—, también es política, para examinar las relaciones de poder que constituyen esta forma de vida cotidiana y por lo tanto revelan las configuraciones de intereses a los que sirve su construcción. (TURNER, cit. STOREY, 2010, 29)

Centrándonos específicamente en Brasil, la cuestión de la «cultura popular» es una constante en el amplio espectro de sus disciplinas humanísticas. Diferentes antropólogos e intelectuales brasileños vinculan directamente el folclore con lo popular y lo nacional, y, por extensión, con el Estado nacional⁴⁰. De hecho, como señala el antropólogo Renato Ortiz «a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional»⁴¹ (2010, 127). También afirma que para los intelectuales del Brasil de finales del XIX y principios del XX, lo popular es vinculable a lo étnico, puesto que conciben el brasileño como una «raza mestiza». Finalmente, cabe traer aquí la contundente definición de lo que es «nacional» realizada por el relevante historiador Nelson Werneck Sodré: «[...] só é nacional o que é popular. A nação,

⁴⁰ Cfr. CÂMARA CASCUADO, Luís da. (1954). *Dicionário de Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC; FERNANDES, Florestan. (1978). *O folclore em questão*. Rio de Janeiro: Zahar; MAGALHÃES, Basílio de. (1960). *O folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro; PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. (1958). *Sociologia e folclore*. São Paulo: Liv. Progresso; SODRÉ, Nelson Werneck. (1998). *Tudo é política*. Rio de Janeiro: Mauad; SODRÉ, Nelson Werneck. (1962). *Quem é Povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

⁴¹ “la problemática de la cultura popular se vincula a la de la identidad nacional”.

para nós, é o povo [...]»⁴² (SODRÉ, 1988, 88). En definitiva, por «cultura popular» entendemos las expresiones culturales del «pueblo», en sentido marxista-gramsciano, y que al mismo tiempo, esta cultura está indisolublemente vinculada a lo étnico y a lo «nacional».

En esta dirección, a diferencia de la manera más bien intuitiva de trabajar de Oswald de Andrade, Mário de Andrade fue un auténtico estudioso de los elementos que constituían la nacionalidad brasileña. Así, el modernismo brasileño de los años veinte, encontró en su figura un intelectual que entre 1925-1930 estudió de forma intensiva el folclore y la cultura popular que se convirtieron en la gran herramienta y a la vez materia de estudio para el establecimiento de una cultura e identidad nacionales. Durante la segunda mitad del siglo XX Mário de Andrade publica tres obras que presentan su punto de vista sobre lo «popular» y su voluntad de “abrasilerar” el arte y la cultura nacionales: *Clã do Jabuti* (1927), *Macunaíma* (1928) y *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). Mário de Andrade defiende la nacionalización de las artes para que el país entre y participe de la modernidad. Y lo hace vinculando la noción de moderno con la afirmación del elemento nacional. No obstante, el «elemento nacional» no siempre era igual para todos los modernistas. Mário de Andrade, en este sentido, establece como elemento nacional la «cultura popular». Como veremos en el capítulo siguiente, en *Ensaio sobre a música brasileira* el autor establece la urgencia de nacionalizar las manifestaciones culturales del país a través de la «cultura popular». Cabe decir que esta preocupación por identificar la identidad nacional con la «cultura popular» no tiene un sentido conservador sino más bien responde a un propósito modernizador. En definitiva, en la misión “abrasileradora” de Mário de Andrade éste reduce el elemento nacional al elemento popular, y, al mismo tiempo, la cultura popular es limitada a las manifestaciones folclóricas, de un Brasil rural y *caipira*. Su interés meticuloso por los estudios

⁴² “[...] sólo es nacional lo que es popular. La nación, para nosotros, es el pueblo [...]”

folclóricos le lleva a trabajar ya una primera versión de *Macunaíma* en 1926 para publicarla definitivamente en 1928⁴³. Mientras *Clã do Jabuti* es un libro de poemas que expresa la gran preocupación del autor con la cuestión de la «brasilidad», *Macunaíma* es una novela que parte de un estudio etnográfico meticuloso y que por primera vez presenta de forma positiva el multiculturalismo brasileño valorizando los distintos dialectos de los brasileños. Vale recordar aquí que en estos momentos Mário de Andrade está elaborando su *gramatiquinha*, una gramática para el portugués brasileño que se aleje del portugués europeo, considerado por el autor, lleno de formalismos y alejado de la realidad nacional.

Mário de Andrade, pues, empieza tímidamente incentivando las cuestiones y expresiones más olvidadas y marginales de la cultura popular brasileña y acaba por convertirla en una cuestión política cuando en los años treinta, junto al escritor Paulo Duarte (1899-1984), creará el Departamento de Cultura del Estado de São Paulo, del que estuvo al frente entre 1935-38, y desde el cual emprendió esfuerzos personales y políticos con tal de explicar la cultura de São Paulo y Brasil⁴⁴. Es interesante notar como en los años treinta la afirmación y preocupación por la política social en Mário de Andrade empieza a hacerse cada vez más evidente. Silviano Santiago en su texto *O intelectual modernista revisitado* (2002) intenta restablecer la relación del modernista con la poetisa, escritora y folclorista Oneyda Alvarenga (1911-1984) cuando intenta incorporarla en el Departamento de Cultura de São Paulo. En su correspondencia Mário de Andrade, a pesar de estar satisfecho con la idea de dirigir el Departamento, deja claro el limitado poder político que tiene para nombrar funcionarios. Alvarenga se convertirá en la directora de la Discoteca Pública de São Paulo y con Mário de Andrade fundarán la Sociedade de Etnografia e Folclore en 1936. Es junto a ella que Mário de Andrade realizará sus

⁴³ Sobre los estudios etnográficos de Mário de Andrade para la elaboración de *Macunaíma*: Cfr. LOPEZ, Telê Ancona. (1972). *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades; PROENÇA, Manoel Cavalcanti. (1969). *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

⁴⁴ Cfr. DASSIN, Joan. (1978). *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades.

investigaciones más importantes sobre la música y el folclore brasileños. A finales de los años treinta reúnen un equipo de intelectuales con tal de viajar y catalogar las músicas populares del norte y nordeste del país. Mário de Andrade entendió, desde siempre, que la cultura popular brasileña era un pilar fundamental de nuestra cultura. Quizás porque como planteó Ortiz «a memória nacional seria o prolongamento da memória coletiva popular»⁴⁵ (2010, 131). En este sentido, es interesante notar como la preocupación por la cultura popular es una constante entre la casi totalidad de los intelectuales modernistas. Poetas y escritores como Mário de Andrade y Oswald de Andrade o pintores como Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti, cada uno a su manera, buscan entender las problemáticas más intrínsecas de la cultura nacional a través de la cultura popular. Es, de alguna manera, desde la cultura popular que intentarán establecer una conexión ineludible, una construcción de una cultura nacional propia. Es a partir del rescate de las memorias culturales minoritarias, de su entendimiento, integrándolas y deglutiéndolas antropofágicamente que se puede, en última instancia, construir una memoria cultural nacional.

La narrativa modernista, que busca ser nacional, se constituirá a partir de la integración de buena parte de esta(s) cultura(s) popular(es) que son, en última instancia, plurales, en las producciones culturales y artísticas (nacionales). Se pasa de una transformación simbólica y cultural de una(s) realidad(es) que hasta entonces se encontraban en los márgenes a posicionarlas y positivarlas en las producciones culturales. Se aspira a integrar, siempre que sea posible, todas estas realidades particulares en una realidad simbólica más amplia, que aspira a ser totalizante, y que podríamos llamar realidad nacional. Nos encontramos ante una relación «política» e «ideológica» en la que opera una intrínseca correlación de fuerzas, un juego no

⁴⁵ «la memoria nacional sería el prolongamiento de la memoria colectiva popular».

siempre recíproco entre los mundos simbólicos de lo popular y lo nacional que, en última instancia, se retroalimentan, se constituyen y se conforman.

Este juego y correlación de fuerzas exige, en última instancia, un promotor que esté dispuesto a articularlo. La idea misma de construir una narrativa nacional sugiere otra idea sumamente importante, la de mediación. Aquí es, pues, donde el intelectual modernista se convierte en un «mediador simbólico» entre lo popular y lo nacional. La cultura popular, heterogénea y plural, es interpretada por un intelectual, mediador, hasta incluirla, de alguna manera, en una posible interpretación narrativa de aspiración nacional. Como nos dice Ortiz, «o processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação»⁴⁶ (2010, 139). Es por esto que los intelectuales del modernismo brasileño juegan un papel fundamental en tanto que mediadores simbólicos de la cultura propiamente popular con tal de interpretarlas, descifrarlas y codificarlas para darles el estatus de cultura nacional. Los pintores, poetas y escritores del modernismo, cada uno a su manera, desde sus subjetividades, interpretan la memoria popular colectiva con tal de establecer un diálogo entre lo particular y lo universal. Podríamos decir que, de alguna manera, estos artistas hacen una (re)interpretación del pasado y lo (re)orientan hacia un sentido nacional. Los modernistas, en tanto que mediadores simbólicos, juegan un papel sumamente relevante puesto que son ellos los que interpretan la cultura popular (heterogénea), con tal de construir una nueva narrativa simbólica que optará por constituirse como «nacional».

Llegados hasta este punto, es imprescindible notar que, si son los pintores, poetas y escritores los que se encargan de establecer estas relaciones e interpretaciones como mediadores simbólicos, resulta necesario pensar a qué grupos sociales pertenecen puesto que sus intereses particulares y generales, como individuo o grupo, pueden condicionar la lectura que hacen de lo popular. Dicho de otra

⁴⁶ “el proceso de construcción de la identidad nacional se fundamenta siempre en una interpretación”.

manera, son los intelectuales los que eligen y deciden sobre la construcción de esta nueva narrativa nacional y sobre los elementos a ser introducidos y/o descartados de tal narrativa. He aquí, quizás, una de las mayores complejidades a ser observadas y que analizaremos en los dos estudios de caso con los pintores Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti.

2.6. Conclusión

Esta primera parte ha sido una introducción a los conceptos modernidad, colonialidad y nación. No se ha pretendido realizar un análisis exhaustivo de los mismos, sino que se ha optado, de forma premeditada, por esbozar los elementos que se presentan claves, a nuestro juicio, para la aprehensión de las obras realizadas por los artistas del modernismo. Consideramos que los conceptos de modernidad, colonialidad y nación forman una tríade importante para entender el proyecto modernista en toda su complejidad y, sobre todo, desde una perspectiva distinta que intentaremos problematizar en este estudio.

En primer lugar, debemos pensar la modernidad desde dos frentes; uno como concepto estético y otro como etapa histórica. Como hemos visto, la modernidad estética que encontramos en Brasil durante el período 1922-1930 es una modernidad híbrida y desajustada. Pensar la modernidad estética del modernismo brasileño en los términos propuestos por Clement Greenberg se nos presenta sumamente problemática. No obstante, si tenemos en cuenta las condiciones socio-históricas, económicas y culturales de nuestro contexto local podemos afirmar que las pinturas de los modernistas, siguiendo a Peter Bürger y a Annateresa Fabris, sí fueron modernas en tanto que contestación a la *institución arte*. Además, el modernismo brasileño tuvo una particularidad local realmente interesante: la de introducir aquellas culturas y sujetos hasta entonces subalternos como temas y actores activos en sus obras, positivándolos y dotándolos de carácter político.

Todo este entramado epistémico y estético conlleva a una serie de desajustes y problemas que deben ser contemplados cuando inserimos la modernidad estética en la modernidad como etapa histórica del proyecto occidental. Como hemos visto, los estudios latinoamericanos apuntaron a la colonialidad en sus diversas formas como una cara oculta de la modernidad y que será considerada en el presente estudio. Se

nos hace imposible pensar la modernidad sin la colonialidad, su parte constitutiva. Ese entramado epistémico nos llevará a discutir en los dos casos de estudio de este trabajo el pensamiento mestizo, fronterizo, el «entre-lugar» desde el cual actúan los pintores modernistas, no sin antes hacer hincapié en sus problemáticas y contradicciones, resultados de la imprenta de la matriz colonial de poder.

En segundo lugar, el concepto de nación y la cuestión nacional son de una rotunda importancia para el presente estudio. Primero porque los Estados-nación son un acontecimiento epistémico-político-histórico vinculado al proyecto occidental de la modernidad, y, segundo, porque como hemos visto, la cultura juega un papel determinante en este proceso. Se trata de un acontecimiento en el que unas élites autóctonas juegan un rol imprescindible en la tarea de *imaginar* una nación posible. El Romanticismo brasileño fue el primer movimiento cultural que activó el nacionalismo de forma sistemática y programática. En el proceso posindependencia de *imaginar* la nación el movimiento romántico permitió al joven país articular una nueva narrativa de identidad nacional en oposición a la metrópoli, es decir, Portugal. En este camino, el proyecto cultural romántico, financiado por el emperador D. Pedro II a través de las diversas instituciones culturales del país, tuvo la voluntad de fortalecer la Monarquía, el Estado y la idea de una nación unificada. Las élites que *imaginaron* la nación establecieron una gran paradoja: mientras el indígena fue elaborado y pensado como símbolo romántico e idealizado de la nación en novelas, pinturas y poemas, el mismo indígena presentaba un descuido político y social alarmante por parte de las élites.

Por último, como hemos visto, en el contexto local brasileño la «cultura popular» está intensamente vinculada a la «cuestión nacional». Solo es nacional lo que es popular. En este sentido, los modernistas y, en particular, Mário de Andrade, establecerá un intenso diálogo con las culturas subalternas, rurales y folclóricas con tal de articular una narrativa cultural nacional. Para Mário de Andrade y, en

extensión, para los diversos pintores, escritores y poetas modernistas, se llega a ser nacional por la incorporación de las culturas populares subalternas. Esta incorporación, que tiene como «mediador» simbólico la figura del intelectual modernista, no está exenta de problemas como analizaremos en los capítulos IV y V. No obstante, antes de hacerlo, pasaremos a pensar seguidamente en qué consistió el proyecto nacional modernista.

CAPÍTULO III

EL PROYECTO NACIONAL MODERNISTA

3.1. El siglo XX en Brasil

Los inicios de los años veinte en Brasil fueron años de grandes transformaciones. Por un lado, la economía brasileña sufría los importantes cambios que padeció el capitalismo a principios del siglo XX, dinamizando las exportaciones del país y participando de forma activa en los flujos económicos internacionales. Por otro lado, el constante crecimiento de la ciudad de São Paulo en detrimento de la entonces capital federal, Rio de Janeiro, marcó hitos históricos y generó una marcada competencia que no cesaría a partir de entonces⁴⁷. Además de estas consideraciones históricas de suma importancia, para entender el proyecto y, por ende, la utopía modernista debemos remitirnos a otros dos hechos históricos claves ocurridos durante el cambio de siglo: la abolición de la esclavitud (1888) y la proclamación de la República (1889).

Brasil fue el último país del mundo en abolir la esclavitud. Se trató de una tarea ardua, siendo uno de los primeros temas de estado que posibilitó la unión de los intelectuales a favor de la abolición, ya que vieron en esta un beneficio final colectivo, puesto que la esclavitud era un hecho que avergonzaba la nación. La abolición llegó en 1888 bajo la Ley Áurea, firmada por Dña. Isabel, princesa imperial regente en nombre de D. Pedro II. No trataremos en profundidad la abolición de la esclavitud cuya bibliografía es muy extensa, pero sí cabe citar aquí lo ya apuntado por algunos autores: la dejadez por parte del gobierno nacional respecto a los esclavos libertos. Si bien es cierto que se suprime la esclavitud del país, no es

⁴⁷ Según datos del *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE) la población total del Estado de São Paulo era en 1900 de 2,2 millones (21% de extranjeros), en 1920 de 4,5 millones (18,1% de extranjeros) y en 1934 de 6,4 millones (14,5% de extranjeros) notando un notable aumento debido a la industrialización y a la producción de café.

menos cierto que la asistencia a estas personas fue absolutamente inexistente condenándolas a la miseria⁴⁸. Muchos auguraron que el apoyo de la monarquía a la abolición de la esclavitud culminaría en su propia caída. Famosa es la afirmación de João Maurício Wanderley, único senador del Imperio que votó en contra de la Ley Áurea, y que, acto seguido de la firma de la misma, profetizó: «A senhora acabou de redimir uma raça e perder o trono»⁴⁹.

Después de la abolición de la esclavitud la monarquía perdió, en efecto, el apoyo de los grandes terratenientes y de la burguesía que, más por venganza que por convicción ideológica, se sumaron a la causa republicana que culminaría tres años después. Con la proclamación de la República en 1889 los diferentes estratos sociales de la sociedad brasileña vieron la posibilidad, gracias a los ideales republicanos, de agendar una ruta hacia el logro de igualdades, la adquisición de derechos, la reducción de la miseria popular, del atraso social y cultural al que parecía estar condenada la sociedad. La esclavitud había sido, para los intelectuales que se reflejaban en las ideas de la Ilustración y del liberalismo europeo, una vergüenza nacional. Tanto fue así que, cuatro siglos de esclavitud pretendieron ser, por parte de la nueva República, rápidamente borrados de la historia. El crítico literario Roberto Schwarz nos recuerda como era mencionada la esclavitud en el himno compuesto para recibir a la República, «Nós não cremos que escravos outrora / Tenha havido em tão nobre país⁵⁰» (SCHWARZ, 1977, 21). Ese “otrora” había sido sólo cuatro años antes. Existe un intento de salvar la “nobleza” de la nueva nación y de la nueva República, pero lo cierto es que las profundas heridas de cuatro siglos de esclavitud estaban lejos de cicatrizar no sólo por la miseria y la sumisión de una clase social sino, y sobre todo, por los prejuicios raciales frutos del orden colonial establecido.

⁴⁸ Cf. PRADO JUNIOR, Caio. (2006). *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense. FAUSTO, Boris. (2012). *História do Brasil*. São Paulo: Edusp. SOUZA MARTINS, José de. (2010). *O cativo da terra*. São Paulo: Contexto.

⁴⁹ “Usted acaba de redimir una raza y perder el trono”.

⁵⁰ “Nosotros no creemos que esclavos otrora / Haya habido en tan noble país”.

La República era defendida por los intelectuales sobre todo por ver en ella la posibilidad de realizar reformas políticas y sociales de las instituciones. Muchos veían en este sistema político el remedio para los males de la nación. La primera República se reveló frágil e insuficiente para subsanar los problemas sociales del país, facilitando la rápida institucionalización de las oligarquías del país. Se la llamó “República de los coroneles”, en referencia a los coroneles propietarios rurales con poderes locales generando una política de clientelismo. También se instauró la “política del café con leche”, en la que las oligarquías de São Paulo bajo el Partido Republicano Paulista (PRP), grandes productores de café, y las de Minas Gerais bajo el Partido Republicano Mineiro (PRM), productores de leche, alternaban los presidentes puesto que controlaban las elecciones y gozaban del apoyo de la élite agraria de otros estados del país. El Brasil republicano de principios del siglo es un país controlado por estas oligarquías agrarias y socialmente estigmatizado, donde las minorías, o mejor dicho, las mayorías subalternas, vivían en la profunda miseria. Y aunque muchos habían depositado sus esperanzas en la República, rápidamente se dieron cuenta de que ésta era insuficiente. Los abusos de las oligarquías se enfrentarían en seguida con el hartazgo de la masa social, saturada por la miseria e influenciada por las ideas de izquierdas que llegaban al país vía inmigración europea, sobre todo italiana; todo ello culminaría con la Revuelta Paulista de 1924 y la Revolución de 1930.

La abolición de la esclavitud y la proclamación de la República, pues, marcan el compromiso histórico no sólo de buena parte de la población sino también de los intelectuales que vieron en ellos el beneficio y la consolidación de una nación moderna. Todas estas transformaciones que empiezan con el cambio de siglo y culminan en los años veinte, se encontraron en el campo más específico de la producción cultural, en palabras de Mário de Andrade, en un «estado de espíritu nacional» (ANDRADE, M., 1974, 231).

Tanto el «estado de espíritu nacional» como la creación de «un espíritu nuevo» que exaltó Mário de Andrade, fueron frutos de las transformaciones sufridas por el país durante el cambio de siglo, junto a los nuevos ideales políticos y los avances de la economía, la ciencia y la educación que, en aquel entonces, exigía por parte de los intelectuales una revisión de lo que él llamó «Inteligencia nacional» (ANDRADE, M., 1974). Si por un lado asistimos a las transformaciones históricas y sociales que llevarían al país a la tan ansiada, por parte de la clase burguesa, modernidad euro-americana, por otro lado, en el campo específico de la producción cultural, constatamos una reflexión que apunta hacia la necesidad de una nueva mirada sobre Brasil y sobre el pueblo brasileño. La paradoja está en que quienes se preocuparían por esa nueva mirada sobre Brasil, sobre sus gentes, sería un grupo de intelectuales procedentes de familias muy acomodadas de las grandes fortunas latifundistas a partir del contacto con la vanguardia europea y, por lo tanto, condicionarían su mirada sobre estos grupos subalternos.

3.2. El movimiento paulista

Hasta bien entrado los años veinte, la vida intelectual brasileña se concentraba prácticamente en la entonces capital de la república, Rio de Janeiro, que, más allá de centro político y cultural del país, se había ya convertido en el tercer puerto de las Américas. Todo lo que llegaba a Brasil para incorporarse a la “cultura nacional” lo hacía a través de la ciudad carioca, fuera las últimas modas estilísticas, libros o ideas políticas.

São Paulo, en cambio, a principios del siglo XX era una ciudad provinciana que, sin embargo, crecía económicamente de manera muy rápida, aumentando exponencialmente su población comparada con la enérgica Rio de Janeiro. La ciudad de São Paulo era un hervidero intelectual y político que además contaba con un factor importantísimo, las grandes fortunas de la economía cafetera. Era un lugar propicio a las renovaciones que en aquel entonces pasaban por el «milagro del café», que creaba grandes fortunas y una burguesía que acabaría financiando la renovación de las artes como Olívia Guedes Penteado (1872-1934), Paulo Prado (1869-1943) o José de Freitas Valle (1870-1958), quien impulsó la exposición de Lasar Segall (1891-1957) en 1913. La capital paulista parecía tener los ingredientes necesarios para gestar el movimiento modernista, y así lo observó Mário de Andrade comparando las entonces dos ciudades más importantes del país:

Ora São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua

industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo.⁵¹ (ANDRADE, M., 1974, 236)

La mayoría de los intelectuales que formarán la nueva *intelligentsia* brasileña durante los primeros años del siglo XX habían nacido a finales del siglo anterior. La gran preocupación de estos intelectuales será la construcción de la nación mediante la cultura, fuera esta la música, la literatura o la pintura. Ya el filósofo Tobias Barreto (1839-1889), que a finales del siglo editaba una revista de filosofía en alemán en una ciudad perdida del nordeste brasileño, afirmaría que: «temos um Estado, mas não uma nação»⁵² (BARRETO cit. MARTINS, L., 1987). Y como afirma Luciano Martins, «será justamente com a ‘construção da nação’, por intermédio do Estado, que a *intelligentsia* brasileira irá preocupar-se um século após a independência»⁵³ (MARTINS, L., 1987).

Constatada esta problemática intrínseca de la cultura brasileña de principios del siglo podemos entender cómo los modernistas paulistas procuraron pensar, representar y divulgar el pueblo brasileño junto a la cultura nacional para participar de este proyecto colosal que era la «construcción de la nación». Cabe afirmar que las culturas subalternas jugarán aquí un papel predominante. Esta contribución de los artistas llegará a partir de un aprendizaje selecto y muy continuo en la Europa de las vanguardias, sobre todo, para el caso brasileño, en París. Es a partir de los viajes de ida y vuelta a Europa y el contacto con las vanguardias europeas que los intelectuales

⁵¹ “En este momento São Paulo estaba mucho más “al tanto” que Rio de Janeiro. Y, socialmente hablando, el modernismo sólo podría ser importado por São Paulo y surgir en la provincia. Había una diferencia grande, ya ahora menos sensible, entre Rio e São Paulo. Rio era mucho más internacional, como norma de vida exterior. Está claro: puerto de mar y capital del país, Rio posee un internacionalismo ingénito. São Paulo era espiritualmente mucho más moderna, pero fruto necesario de la economía del café y del industrialismo consecuente. *Caipira* [rural] de montaña arriba, conservando hasta ahora un espíritu provinciano servil, bien denunciado por su política, São Paulo estaba al mismo tiempo, por su actualidad comercial y su industrialización, en contacto más espiritual y más técnico con la actualidad del mundo.”

⁵² “tenemos un Estado, pero no una nación.”

⁵³ “Será justamente con la ‘construcción de la nación’, por mediación del Estado, que la *intelligentsia* brasileña se preocupará un siglo después de la independencia.”

brasileños encontrarán elementos que les serán útiles para una articulación que se manifestará estética, por lo tanto, plástica, pero también ideológica. Con el lenguaje de las vanguardias europeas estos artistas encontraron una forma de expresar la propia nación sin caer en regionalismos para poder participar en el «concierto de naciones», como diría Mário de Andrade. Dicho de otra manera, se trataba de expresar la nación, una nación periférica y una sociedad subdesarrollada, en un lenguaje auténtico que en aquel entonces había osado erigirse como «universal».

Las vanguardias europeas tuvieron una influencia desigual en las artes brasileñas. Lo cierto es que estas nuevas estéticas se adaptaban de forma diferente a las condiciones socioeconómicas de cada región. Si por un lado las vanguardias europeas respondían a un contexto social e industrial muy desarrollado, por lo que puede representar la vida moderna, las máquinas y los desarrollos de la ciencia, en Brasil el modernismo tendrá que enfrentarse con una sociedad latifundista, con una industrialización muy escasa, con desigualdades sociales y raciales muy elevadas sin desestimar la situación de hibridismo cultural que se había producido en el continente desde el “Descubrimiento”. En cualquier caso, cabrá al futurismo un papel predominante entre los modernistas de São Paulo, pero más por su rebeldía y proclamación de libertad de formas que por su estética plástica⁵⁴ (FABRIS, 1994).

Como es bien sabido, la gestación del movimiento modernista se produce a partir de 1917 alrededor de la pintora Anita Malfatti para defenderla de las críticas de Monteiro Lobato a su pintura⁵⁵. A partir de este momento, la *intelligentsia* que se había estado preocupando por temas diversos, culturales y políticos, y que también

⁵⁴ Las relaciones entre el futurismo y el modernismo brasileño han sido extensamente estudiadas por Annateresa Fabris: Cfr. FABRIS, Annateresa. (1994). *O futurismo paulista. Hipótesis para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva; FABRIS, Annateresa. (1987). *Futurismo. Uma poética da modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva; FABRIS, Annateresa. (1990). “A questão futurista no Brasil” in BELLUZZO, Ana Maria Moraes (org). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.

⁵⁵ Cfr. BATISTA, Marta Rossetti. (2006). *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Ed. 34; BRITO, Mário da Silva. (1997). *História do modernismo brasileiro, I. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

se encontraba dispersa, encontrará un motivo para organizarse unificando posturas para defender no sólo lo moderno, sino también los nuevos postulados de una joven nación. En 1922, cuando Brasil cumplía cien años de su independencia de Portugal, los mismos intelectuales que se organizaron en torno a la pintora Malfatti idearon la celebración de la Semana de Arte Moderno. Este evento fue protagonizado por poetas, escritores y pintores que formaban parte de la élite económica de São Paulo que, a su vez, se erigía como futura metrópoli. La Semana del 22 constituye la cristalización de la *intelligentsia* brasileña: por un lado, representaba la actualización de Brasil respecto a todo aquello nuevo que se estaba haciendo en el “centro” del mundo de la cultura, es decir, Europa; y por otro, esta actualización implicaba la búsqueda de las raíces nacionales valorizando todo aquello que singularizaba Brasil. Tanto la Semana como el movimiento modernista contribuyeron de forma sintética a la actualización artístico-cultural de una sociedad subdesarrollada, al mismo tiempo que evidenciaron una problemática nacional, es decir, la evidencia de una heterogénea desigualdad cultural y racial.

El modernismo brasileño tiende a la actualización del lenguaje plástico respecto a lo que se realizaba en las metrópolis culturales, adaptándolo lógicamente a un territorio perteneciente a la periferia mientras se comprometía ideológica y políticamente con la construcción de la nación y la *brasilidad*. La historiadora Marta Rossetti Batista se ha referido al modernismo de la siguiente manera:

O termo modernismo – que eles mesmos usavam para se classificar – não quis e não quer dizer uma escola com regras e leis rígidas, mas serve para designar aqueles que, negando os padrões ultrapassados da arte brasileira no início do século, procuraram desenvolver uma linguagem nova para expressar seu tempo e seu meio. [...] O movimento modernista é fruto da própria situação da cultura brasileira da época: tanto do cansaço e esgotamento das fórmulas de arte em uso – esgotamento que propicia o aparecimento do novo – como das transformações por que passa o país.

O modernismo é fruto da época, século XX, e do meio brasileiro, que finalmente se interessa pela arte nova e procura a brasilidade.⁵⁶ (BATISTA, 1995, 214).

Tal y como afirma Rossetti Batista, aunque bebiera directamente de la Escuela de París, el movimiento modernista brasileño no fue una escuela. A nuestro parecer, a partir de la Semana del 22 el movimiento representa la fundación de una *intelligentsia* propia que buscaba la actualización de las formas y la representación fisionómica del país. Lo que preocupa a los jóvenes de los años veinte es la búsqueda de la identidad, al mismo tiempo cultural y social. Si por un lado aspiran a la actualización del lenguaje plástico y estético, propiamente modernos, por el otro, buscan la inspiración y los temas a ser (re)presentados en la tradición, en el pasado brasileño, que será sumamente importante para el proyecto modernista.

⁵⁶ “El termino modernismo – que ellos mismos usaban para clasificarse – no quiso y no quiere decir una escuela con reglas y leyes rígidas, pero sirve para designar aquellos que, negando los patrones ultrapasados del arte brasileño en el inicio del siglo, buscaron desarrollar un lenguaje nuevo para expresar su tiempo y su medio. [...] El movimiento modernista es fruto de la propia situación de la cultura brasileña de la época: tanto del cansancio y agotamiento de las fórmulas de arte en uso – agotamiento que propicia el apareamiento del nuevo – como de las transformaciones por las que pasa el país. El modernismo es fruto de la época, siglo xx, y del medio brasileño, que finamente se interesa por el arte nuevo y busca la brasilidad.”

3.3. El proyecto modernista en Brasil

Mário de Andrade tuvo un papel predominante en el movimiento modernista. El “caso Malfatti” le permite articular a una serie de jóvenes preocupados por la situación cultural del país. Sus investigaciones estéticas y folclóricas lo sitúan en un punto neurálgico de la problemática que concierne a los jóvenes modernistas. El escritor pronunció en 1942 una conferencia en la que reevaluaba la Semana del 22; afirma que el legado del modernismo se traduciría en el «direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional»⁵⁷ (ANDRADE, 1974, 237). Queremos, a partir de esta constatación, plantear algunas reflexiones para definir el proyecto modernista.

Por lo general, la mayoría de los artistas de esta generación no se aventuran a las investigaciones de la plástica pura concernida a las relaciones internas de la propia. Sus obras buscaban nuevas poéticas figurativas que fuesen capaces de traducir el Brasil a la nueva modernidad, es decir, capaces de traducir la heterogénea sociedad brasileña, su diversidad étnica, en una clave moderna. Si Mário de Andrade alegaba que el derecho permanente a la investigación estética era uno de los pilares del modernismo, este derecho tenía sus límites internos. La investigación estética de los artistas ligados al modernista Mário de Andrade giraba en torno a la representación figurativa porque esta era la única forma de dar un “rostro” a Brasil. Si bien aceptaba y alentaba la deformación figurativa y la utilización de colores que no correspondían a la realidad inmediata o la utilización de formas sintéticas, Mário renegó absolutamente del abstraccionismo. En una carta a la pintora Tarsila do Amaral, datada el 16 de junio de 1923, le aconseja

[...] creio que não cairás no cubismo. Aproveita deste apenas os ensinamentos. Equilíbrio, construção, sobriedade. Cuidado com o abstrato. A pintura tem campo

⁵⁷ “Derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña; y la estabilización de una consciencia creadora nacional.”

próprio. Não gosto dos vizinhos que fazem incursões pelas searas alheias.⁵⁸ (ANDRADE, M., 1923a, 75)

Para Mário es sumamente importante que, para Tarsila en particular, pero para el artista en general, se mantenga siempre un vínculo con la realidad que le rodea; sólo así el artista modernista podría construir la nación imaginando y dando facciones a un hipotético rostro del país. En otro texto, un artículo de 1932, hablando de la pintura de Emiliano Di Cavalcanti, expone

Também essa fidelidade ao mundo objetivo, e esse amor de significar a vida humana em alguns dos seus aspectos detestáveis, salvaram Di Cavalcanti de perder tempo e se desperdiçar durante as pesquisas do modernismo. As teorias cubistas, puristas, futuristas, passaram por ele, sem que o desencaminhassem.

Di Cavalcanti soube aproveitar delas o que lhe podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar a sua visão ácida do mundo, se enriqueceu habilmente, sem perder tempo. Nacionalizou-se conosco, ao mesmo tempo que o modernismo o fazia mudar de hora e de estação. (...) Sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagem; em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais.⁵⁹ (ANDRADE, M., 1932, 159)

Mário de Andrade calificó al modernismo, en diversas ocasiones, de destructor. En la conferencia citada anteriormente, nos dice que la Semana del 22 «abriu a segunda fase do movimento modernista, o período realmente destruidor»⁶⁰ (ANDRADE, M., 1974, 237). Que «embora lançado inúmeros processos e idéias

⁵⁸ “[...] creo que no caerás en el cubismo. Aprovecha de este apenas los enseñamientos. Equilibrio, construcción, sobriedad. Cuidado con lo abstracto. La pintura tiene campo propio. No me gusta los vecinos que hacen incursiones por los campos ajenos.”

⁵⁹ “También esa fidelidad al mundo objetivo, y ese amor de significar la vida humana en algunos de sus aspectos más detestables, salvaron Di Cavalcanti de perder tiempo y echarse a perder durante las investigaciones del modernismo. Las teorías cubistas, puristas, futuristas, pasaron por él, sin que lo desencaminasen.

Di Cavalcanti supo aprovechar de ellas lo que le podía enriquecer la técnica y su facultad de expresar su visión ácida del mundo, se enriqueció hábilmente, sin perder tiempo. Se nacionalizó con nosotros, al mismo tiempo que el Modernismo le hacía cambiar de hora y de estación. [...] Sin prenderse a ninguna tesis nacionalista, es siempre el más exacto pintor de las cosas nacionales. No confundió Brasil con paisajes; en vez del Pan de Azúcar nos da sambas, en vez de cocoteros, mulatas, negros y carnales.”

⁶⁰ “Abrió la segunda fase del movimiento modernista, el período realmente destructor.”

novas, o movimento modernista foi essencialmente destruidor» y que, no obstante, «todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi pra nós tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer»⁶¹ (ANDRADE, M., 1974, 240-241). No podría ser más cierto, el modernismo en primera instancia fue absolutamente destructor. Lucharon de forma incesante contra lo que Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, entre otros, denominaron «pasadismo», lo que no era otra cosa que los patrones estéticos heredados de la Academia Imperial de Bellas Artes⁶². Si por un lado existe esta voluntad destructora, por el otro le siguió otra innovadora y constructiva que propiciaba una nueva mirada sobre la realidad del país.

Mientras se alentaba la investigación estética, aunque esta fuera limitada como expusimos, la otra punta de lanza del modernismo fue la actualización de la inteligencia brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional. Juzgamos muy importante el ardor con que los modernistas quisieron introducir las culturas «otras», hasta entonces marginalizadas, en la creación de esta nueva identidad nacional. Esta es, en nuestra opinión, una de las más importantes características del modernismo brasileño: su voluntad de introducir y dar visibilidad a los sujetos subalternos para idear, formar y crear el «carácter nacional brasileño». Es cierto que el mestizo, el negro y el indígena, los tres grupos importantes que

⁶¹ “Aunque lanzado inúmeros procesos e ideas nuevas, el movimiento modernista fue esencialmente destructor / todo ese tiempo destructor del movimiento modernista fue para nosotros tiempo de fiesta, de cultivo imoderado del placer.”

⁶² La introducción en Brasil del sistema de enseñanza superior artístico, basado en el neoclasicismo, se dio en el año 1816 con la Misión Artística Francesa con la que un grupo de artistas y artífices franceses se desplazaron a Brasil para la introducción de dicho sistema, junto con el desplazamiento de la familia real portuguesa a la colonia. Joachim Lebreton, artista francés, fue el responsable de la fundación de la Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816-1822), que con la independencia de Portugal se transformó en Academia Imperial de Belas Artes (1822-1889), y que con la proclamación de la República pasó a ser llamada Escola Nacional de Belas Artes. En 1931 la escuela pasó a integrarse en la Universidade do Rio de Janeiro y, en 1937, a la Universidade do Brasil. En 1965 alteró su nombre una vez más llamándose únicamente Escola de Belas Artes, formando parte de la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Cabe destacar la importancia de esta Academia para la introducción del arte académico en Brasil que atrajo la presencia de un buen número de artistas extranjeros al país. Esta tradición de enseñanza sólo fue interrumpida con su integración en la actual Universidade Federal do Rio de Janeiro, en 1965.

representan la «otredad» brasileña, habían estado presentes en las creaciones artísticas tanto literarias como plásticas durante el siglo XVIII y XIX, pero es en el modernismo que éstos adquieren un carácter particular de protagonismo insólito jamás visto antes. No se trataba sólo de presentarlos, sino sobre todo de integrar aquellos valores sociales hasta entonces excluidos por la cultura dominante, es decir, occidental, blanca y judaico-cristiana. Y aunque fue audaz, por parte de estos intelectuales, la idea de integrar a las culturas “otras” junto a una renovación formal y plástica de los lenguajes escultóricos, literarios y plásticos, esta idea no estuvo exenta de problemas epistemológicos e ideológicos, que es lo que queremos problematizar.

La exclusión social y cultural que sufría las clases racializadas del país, por razones histórico-culturales muy profundas, preocupaba a escritores, artistas e intelectuales desde el siglo XIX. Es cierto que desde la proclamación de la República muchos avances tecnológicos se habían llevado a cabo en el país, y la economía, en su esencia agraria, se había industrializado rápidamente, sobre todo en la ciudad de São Paulo. Las grandes ciudades se habían “modernizado” y la tecnología se hacía presente en la vida de los ciudadanos mediante el cine, el teléfono, la radio, los automóviles, tranvías, etc. Sin embargo, los colectivos negros, indígenas y la inmigración europea encontraron poco beneficio en esa modernidad, siendo relegados, centrífugamente, a las periferias de los núcleos urbanizados y europeizados. Maria Alice Milliet afirma que

[...] a provocação lançada pela Semana de 22 funcionou como previsto no estopim de um movimento de renovação artística. Destruidor num primeiro momento, inovador a seguir. Simultaneamente cosmopolita e nacional, o Modernismo visava à atualização do pensamento estético brasileiro. Queria superar o atraso frente o experimentalismo da arte europeia, ousar formas novas em sintonia com a vanguarda internacional, mas com caráter próprio. Esse partido pressupunha que o moderno se realizaria quando a arte se abrisse para expressões alheias aos códigos dominantes. O nacional chegaria pela incorporação das culturas marginalizadas: indígena, caipira, negra, suburbana, operaria, culturas nascidas no fundo da mata, no sertão, na roça, nas favelas, à beira-mar, nas fábricas, nos botequins, nas ruas da cidade. Desse

contágio viria a subversão das convenções e o surgimento de uma linguagem nova de alto potencial inclusivo.⁶³ (MILLIET, 2002, 11)

El pensador Eduardo Jardim de Moraes, en su excelente trabajo de 1978 *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*, aborda la cuestión de la brasilidad. Moraes propone una división del modernismo en dos etapas muy claras; la primera, de 1917 a 1924 y la segunda, de 1924 a 1930. En la primera prevalece la voluntad de renovación estética que coincide, desde nuestro punto de vista, con la destrucción del «pasadismo» señalado por Mário de Andrade. En la segunda parte, según Jardim de Moraes, predomina la importancia del nacionalismo y la brasilidad. El movimiento modernista, a partir de 1924, se desliga respecto a lo producido en Europa y pasa a tener como principal objetivo, en lugar de la simple renovación estética, la elaboración de una cultura nacional, -literatura, pintura, poesía, etc. A partir de este momento, se establecen algunas reglas, algunas estrategias para la construcción de lo nacional de las que Oswald de Andrade y Mário de Andrade se erigen como sus ideólogos y exponentes máximos.

Como explicamos en el capítulo anterior, la cuestión nacional será clave en el proceso cultural del modernismo. Del primer viaje que realiza Oswald de Andrade a Europa en 1912 trae consigo, sin muchas resonancias, el Manifiesto Futurista de Marinetti. Y es el propio Oswald quien, mucho antes de la exposición Malfatti o de la celebración de la Semana del 22 publica el artículo *Em prol de uma pintura nacional* el dos de enero de 1915 en la revista *O Pirralho* donde expresa su

⁶³ “[...] La provocación lanzada por la Semana del 22 funcionó como estaba previsto en la irrupción de un movimiento de renovación artística. Destructor en un primer momento, innovador después. Simultáneamente cosmopolita y nacional, el Modernismo quería la actualización del pensamiento estético brasileño. Quería superar el atraso frente al experimentalismo del arte europeo, osar formas nuevas en sintonía con la vanguardia internacional, pero con carácter propio. Ese partido presuponía que lo moderno se realizaría cuando el arte se abriese a expresiones ajenas a los códigos dominantes. Lo nacional llegaría por la incorporación de las culturas marginalizadas: indígena, *caipira*, negra, suburbana, operaria, culturas nacidas en el fondo de la mata, en el *sertão*, en el campo, en las favelas, en la costa, en las fábricas, en los bares, en las calles de la ciudad. De este contagio vendría la subversión de las convenciones y el surgimiento de un lenguaje nuevo de alto potencial inclusivo.”

preocupación por la nacionalización de las artes. Oswald discute la funcionalidad de las becas que el Estado de São Paulo ofrecía a los pintores brasileños para que se fueran a estudiar en París⁶⁴; el problema, para Oswald, es que una vez vuelven de su estadía, acababan colonizados y repudiando todo lo nacional. Y en este sentido afirma Oswald:

Que se convença eles, os nossos futuros pintores, de que não precisamos emprestar a vida própria a cada arte de país europeu para termos uma arte também.
Pelo contrário, esforço deve haver para que, depois dos anos de aprendizagem técnica que o governo lhes concede, eles se desembarcem das recordações de motivos picturais que tiveram, das sugestões de arte local que sofreram.
E, incorporados ao nosso meio, à nossa vida, é dever deles tirar dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que os circundam a arte nossa que se afirme, ao lado do nosso intenso trabalho material de construção de cidades e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade.⁶⁵ (ANDRADE, O., 1915, 9)

Después de la Semana, la intelectualidad paulistana era un auténtico hervidero de ideas. Es en este momento de inflexión que Oswald de Andrade publica en 1924 el *Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil*⁶⁶, el mismo año en que André Breton publica el Manifiesto Surrealista. Es importante detenernos un instante en la elección del

⁶⁴ El «Pensionato Artístico do Estado de São Paulo» fue una institución creada en 1912 por el Gobierno del Estado de São Paulo que tenía la finalidad de promover el desarrollo de la producción artística en el Estado que no poseía ningún instituto de enseñanza superior en el área de las artes plásticas, música o canto, como lo tenía Rio de Janeiro. Para esta finalidad, mediante un sistema de jurado, se concedían becas de estudios para ser cursadas en Europa. *Cf.* CAMARGOS, Márcia. *Entre a vanguarda e a tradição. Os Artistas Brasileiros Na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda, 2011; CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo: Senac, 2001.

⁶⁵ “Que se convenzan ellos, nuestros futuros pintores, de que no necesitamos prestar la propia vida a cada arte de país europeo para tener un arte también.
Por el contrario, esfuerzo debe haber para que, después de los años de aprendizaje técnico que el gobierno les concede, ellos se desembarquen de los recuerdos de motivos pictóricos que tuvieron, de las sugerencias de arte local que sufrieron.

Y, incorporados a nuestro medio, a nuestra vida, es deber de ellos sacar de los recursos inmensos del país, de los tesoros de color, de luz, de bastidores que los circundan el arte nuestro que se afirme, al lado de nuestro intenso trabajo material de construcción de ciudades y exploración de tierras, una manifestación superior de nacionalidad.”

⁶⁶ Para las versiones en portugués y castellano del *Manifiesto Pau-Brasil* y del *Manifiesto Antropófago* se han consultado las siguientes publicaciones: *Cf.* SCHWARTZ, Jorge. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE; ANDRADE, Oswald de. (2011). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.

nombre para este manifiesto. En la Edad Media, los artesanos extraían de un árbol un colorante rojo para teñir tejidos que en la Toscana se llamaba *verzino*, en Venecia *beriy*, en Génova *brazi*, [rojo/brasa], nombre que después se utilizó para designar también la madera y en Portugal pasaría a conocerse como *pau-brasil*. Cuando los portugueses llegan a América se encuentran con una especie de árbol que crece en la zona de la selva atlántica brasileña y que se convierte en el principal material de exportación de los colonos. De este árbol los indígenas extraían una resina de color rojo que los nativos utilizaban para pintarse y que con la llegada de los europeos se utilizó para teñir tejidos de lujo en Europa. En un intento de exaltación nacional, Oswald recoge el nombre del material que da nombre al país y que, entonces, era considerado de lujo. Se consideran herederos de una tradición expoliadora e intentan recuperar aquel pasado autóctono, quieren reencontrarse con las fuentes primarias, «primitivas», primigenias y nativas de su cultura.

Volviendo al contenido del Manifiesto, pues, en él Oswald de Andrade define los principios de la nueva poesía brasileña y al mismo tiempo declara una revisión cultural del país a partir de la puesta en valor de los elementos primitivos nacionales. Se trata de una apuesta para superar la situación de dependencia cultural del país. En sus viajes a París constata que todo aquello que los cubistas europeos valorizaban y buscaban en África como valor estético está en la cotidianeidad de su país representado por el indio y el negro. Es en este sentido que Oswald de Andrade propone una fusión de los elementos cultos y populares aboliendo las normas académicas del lenguaje plástico y literario y acercándolas a la realidad cotidiana de la gente. Esta propuesta lleva a una puesta en valor de la cultura popular, del folclore y, étnicamente hablando, de la figura del mestizo. A partir de este momento existe un punto de unión entre la intelectualidad modernista que estará basado en la definición de la cultura brasileña a partir de la identificación de los trazos específicos que conforman la cultura popular y, por ende, nacional. El proyecto modernista, entonces, será inalienable e indisociable de la «tradición» cultural brasileña, del

rescate del pasado, y, lo que es más importante, de la inclusión de las clases populares y subalternas en la cristalización de esa ansiada e hipotética brasilidad. Ellas serán el *locus* de investigación para el intelectual moderno brasileño. Desde la perspectiva de Oswald de Andrade lo moderno ha de ser esencialmente nacional. El manifiesto de 1924 muestra, después de la «destrucción», un momento de «construcción». Una vez modernizados por la Semana del 22 la intelectualidad brasileña debía mover ficha para la construcción de una cultura nacional, y lo nacional sólo podía llegar por la incorporación de aquellas memorias culturales que hasta entonces habían sido relegadas de la historia local.

Como dijimos, en su manifiesto Oswald de Andrade realizaba una revisión cultural de Brasil que partía de la puesta en valor de lo marginal y primitivo. Es un manifiesto corto, contundente, con frases efectivas. Se trata de una solución inteligente que intenta solventar el problema de dependencia cultural que el país padecía desde el proceso colonizador: «Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola»⁶⁷ (ANDRADE, O., 2011, 65). Esta es la frase cristalizadora del manifiesto. Existe en Oswald una voluntad de reconsiderar la función de la naturaleza en la vida cotidiana y en el arte, de fusionar los elementos cultos y populares aboliendo las normas académicas del lenguaje y del arte acercándolas a la realidad cotidiana. La propuesta de Oswald apunta a la especificidad de la base estructural doble de la sociedad brasileña sintetizada, en este caso, la selva y la escuela, una base doble que, anteriormente, le era negada. Por un lado la tradición, dividida en dos: la «escuela» de la colonización, y la del Brasil precolonial, la selva. Por el otro, la modernidad, la escuela del presente, que marca las nuevas rutas de las vanguardias, del cubismo. Encontramos en el *Manifiesto Pau-Brasil* el primer intento sistemático de reincorporar las memorias culturales «otras» de Brasil, apostando por una identidad nacional que fuese, en última instancia, *inclusiva*.

⁶⁷ «Tenemos la sustentación doble y presente – la floresta y la escuela» (trad. SCHWARTZ, J., 2002, 173)

En la misma dirección, también es Oswald de Andrade quien publica el *Manifiesto Antropófago* en el *Diário de São Paulo* en 1928. La Antropofagia⁶⁸ es, probablemente, el legado más importante de la modernidad brasileña y una síntesis de las ideas maduras a lo largo de la década de los años veinte. Si en el *Manifiesto Pau-Brasil* Oswald se preocupa por los problemas estéticos, en el antropófago aparece una dimensión más revolucionaria, social y utópica: «Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente»⁶⁹ (ANDRADE, O., 2011, 67). La estética de 1924 da paso a un predominio del sujeto social, del hombre colectivo: nos encontramos ante un acto de consciencia. En la antropofagia oswaldiana encontramos el ápice del dilema nacional/cosmopolita, de esta afirmación propia que

⁶⁸ La Antropofagia no será discutida detenidamente aquí por ser un tema bastante amplio y desbordar completamente las intenciones de este trabajo. Sin embargo, vale la pena considerarla como la maduración de todas las ideas del modernismo del 22 cristalizándose en 1928. La Antropofagia es una especie de revolución estético-ideológica como respuesta brasileña a la condición de dependencia cultural; construir una modernidad propia, brasileña, independiente de la europea pero que se circunscribe en el circuito artístico internacional. Según Oswald de Andrade, el intelectual brasileño debe ser capaz de crear un arte propiamente moderno a partir de devorar, digerir y transformar todas las influencias artísticas externas. La metáfora teórica de la antropofagia, basándose en los rituales de los indígenas Tupinambá, consiste en confrontar y mezclar las cuestiones plásticas y culturales del mundo occidental, Europa, con las religiones, razas y culturas autóctonas del país. Aunque aquí no sea el lugar, a nuestro juicio la antropofagia presenta algunas problemáticas que deben ser consideradas; si por un lado parece resolver ingeniosamente la situación de dependencia de la cultura brasileña asumiendo un rol antropófago y devorador para crear algo “nuevo” y propiamente “brasileño”, pensamos que se debe considerar críticamente el lugar de estas culturas otras, negras e indígenas, en este proceso; es decir, si no se transforman en un ítem más para la formulación «nacional» de una cultura «brasileña» totalizadora. En todo caso, insistimos en que el tema antropófago desborda las intenciones de nuestro estudio y que aquí no lo discutiremos. La Antropofagia ha centrado diversos debates en los últimos años y no se ha reducido solamente a los años veinte; en las últimas cinco décadas diversos movimientos culturales brasileños la recuperaron, la relejeron y la reinventaron: Concretismo, Tropicalismo, el Cinema Novo, etc. La Antropofagia se ha centrado en la figura de Oswald de Andrade pero lo más justo sería afirmar que se trata de un tropo ideario colectivo, fruto de las inquietudes intelectuales de una época en la que, por ejemplo, Raúl Bopp o Tarsila do Amaral, fueron de los más importantes contribuidores. Cfr. BOPP, Raúl. (2008). *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio; BOAVENTURA, Maria Eugênia. (1985). *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática; AZEVEDO, Beatriz. (2016). *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. Cosac & Naify; CHOUGNET, Jean-François. (1998). “Tupi or not tupi, that is the question” in *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo*. Vol. 1. São Paulo: A Fundação, pp. 86-93; FERNANDES, Florestan. (1970). *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. São Paulo: Pionera; MELLO, Maria Amélia. (1978). “Tupy or not tupy, ainda a questão” in *Suplemento Livro: Guia semanal de idéias e publicações. Jornal do Brasil*, nº 86. 25/05/1978; CAMPOS, Augusto de. (1975). *Revistas re-vistas: os antropófagos*. Edição fac-similar. São Paulo: Abril Cultural/Metal Leve; MARQUES, Pedro Neves (Ed.). (2014). *The forest & the school / Where to sit at the dinner table?* Berlin: Archive Books.

⁶⁹ “Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente” (SCHWARTZ, J., 2002, 170)

se convierte, seguramente, en una de las soluciones latinoamericanas más originales para esta cuestión de dependencia cultural.

Aunque compartían el mismo objetivo, como vimos Mário de Andrade propondrá otra forma de fraguar la colectividad brasileña en el arte: el folclore. Como hemos estado explicando, la importancia de la figura de Mário de Andrade para la cultura brasileña, en el terreno político-cultural, es monumental. Después de la crisis de 1929 y la debacle política y económica del ciclo del café, Mário de Andrade dedicará toda su vida a desarrollar una política del patrimonio en Brasil. Se ocupará primero de la creación de un Departamento de Cultura para el Estado de São Paulo desde el que empezará a realizar sus investigaciones sobre el folclore brasileño, y en 1937 será uno de los mentores y fundadores del Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que tenía como propósito cartografiar los objetos y monumentos artísticos de interés cultural nacional mostrando la diversidad cultural del país a toda la nación. También participará en 1938 en las Missões de Pesquisas Folclóricas, que será el primer intento sistemático de cartografiar y documentar mediante vídeo, audio, imágenes y anotaciones de los lugares recorridos, lo que podría ser considerado el primer proyecto multimedia de la cultura brasileña. Mário de Andrade, pues, en ese momento de intransigencia del modernismo encontrará en el folclore la manifestación colectiva capaz de articular un espíritu de nacionalidad en las artes que jugará, siempre, entre la brasilidad y el internacionalismo. Este interés por el folclore tiene su inicio entre los años heroicos del modernismo 1922-1930 y le llevará a dedicar buena parte de su vida a la realización de una cartografía de la música y el folclore regionales de Brasil.

En 1928 Mário publicó el *Ensaio sobre a música brasileira*, un texto que incluye las ideas maduradas a lo largo de la década de los veinte y que funciona como termómetro de la época. El texto se refiere específicamente al campo musical pero, no obstante, nos sirve para aplicarlo a las otras artes. Para Mário,

Uma arte nacional não se faz escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da musica popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.⁷⁰ (ANDRADE, M., 1972, 15-16)

En opinión de Mário de Andrade, Brasil carecía de un arte erudito. Las artes brasileñas se encontraban en un estado primitivo social y justo por este motivo debían comprometerse con su realidad. De igual manera que Oswald de Andrade, Mário de Andrade defiende un arte circunscrito a la situación sociocultural del país. Para él el artista debe identificar los elementos constitutivos de la nacionalidad – en su caso, el folclore – para después transformarlos y dotarlos de la misma integridad de las grandes obras universales. Dicho esto, cabe destacar que el proyecto de Mário de Andrade pretende dotar el arte brasileño de rasgos lo suficientemente fuertes como para no ser fácilmente influenciados y manipulados. Las influencias extranjeras son siempre bienvenidas, como inúmeros textos suyos lo demuestran, pero estas deben ser siempre adaptadas al territorio que no debe perder sus referencias, es decir, la tradición popular. Nos encontramos, en cualquier caso, ante la vieja fórmula de «vanguardia y tradición» en la que ambas conviven no sin aparentes conflictos.

El autor diferencia entre un arte interesado y un arte desinteresado. En su opinión, las artes brasileñas de la época se encontraban en un estado de primitivismo constructivo donde,

toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstancia. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção.⁷¹ (ANDRADE, M., 1972, 18)

⁷⁰ “Un arte nacional no escoge a discreción o entusiasmo los elementos: un arte nacional ya está hecho en la inconsciencia del pueblo. El artista solo tiene que dar a los elementos ya existentes una transposición erudita que haga de la música popular, música artística, es decir: inmediatamente desinteresada.”

⁷¹ “Todo arte socialmente primitivo como el nuestro, es arte social, tribal, religioso, conmemorativo. Es arte de circunstancia. Es interesado. Todo arte exclusivamente artístico y desinteresado no tiene cabida en una fase primitiva, fase de construcción.”

Mário apuesta, así, por un arte interesado que pueda construir la nación ya que,

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional.⁷² (ANDRADE, M., 1972, 18)

Los textos de Mário de Andrade sugieren un orden y función sociales del arte. El artista debe presentarse como un intérprete de la tradición y utilizar el arte, inclusive el lenguaje plástico considerado «internacional», como vehículo de la identidad nacional para que el público pueda reconocerse en las obras. El artista, así, recibe una encargo colosal que es traducir y mostrar el Brasil en su esencia nacional, mediante el lenguaje nuevo de las vanguardias, del modernismo. Vehicular lo popular y lo tradicional a través del lenguaje nuevo que son las vanguardias para paralelamente construir y mostrar la identidad nacional. Creando un arte nacional, Brasil podrá así, participar con su cultura erudita en el concierto de las naciones.

Cabe recordar aquí el texto que se publicó en el primer número de la primera revista de vanguardia brasileña, *Klaxon*⁷³, que apareció justo dos meses después de la Semana del 22, en el que se plantea toda una declaración de intenciones:

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do "Jornal do Comercio" e do "Correio Paulistano". Primeiro resultado "Semana de Arte Moderna" — espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como ele: nem desastre, nem triunfo. Como ele: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí, KLAXON. E KLAXON não se

⁷² “El período actual de Brasil, especialmente en las artes, es el de nacionalización. Estamos buscando conformar la producción humana del país con la realidad nacional.”

⁷³ El título de la revista, KLAXON, ya demuestra esa voluntad de modernidad vinculándola a un objeto propio de la vida moderna.

queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON.⁷⁴ (KLAXON, 1922, 1)

Después de la destrucción del «pasadismo», empezaba la segunda fase constructora de la nación. Aunque este editorial fuera firmado por la «redacción», según los historiadores Aracy Amaral y Mário da Silva Brito su autor fue Mário de Andrade, director y líder de la revista⁷⁵ (BRITO, M., 1976). Consideramos este editorial, por sus características, formas y tono, una especie de manifiesto que declaraba el carácter internacionalista del movimiento, sin abandonar el sentimiento nacionalista imperante de la época; afirma Mário de Andrade:

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram.⁷⁶ (KLAXON, 1922, 1)

Los modernistas contemplan avanzar hacia el futuro mediante la reconstrucción de las memorias culturales autóctonas que les llegan mediante el folclore y las fiestas populares. No sólo las recuperan y reconstruyen, sino que dependen de ellas en su núcleo existencial. El arte se convierte en un medio de recuperación de los sujetos subalternos y posibilita la construcción de una nueva identidad nacional brasileña. Y sigue Mário: «KLAXON sabe que o progresso existe.

⁷⁴ “La lucha comenzó de verdad en principios de 1921 en las columnas del “Jornal do Comercio” y del “Correio Paulistano”. Primer resultado “Semana de Arte Moderno” – especie de Consejo Internacional de Versalles. Como este, la Semana tuvo su razón de ser. Como él: ni desastre, ni triunfo. Como él: dio frutos verdes. Hubo errores proclamados en voz alta. Se pregonaron ideas inadmisibles. Es necesario reflexionar. Es necesario aclararse. Es necesario construir. De ahí, KLAXON. Y KLAXON no se quejará jamás de ser incomprendida por Brasil. Brasil es que deberá esforzarse para comprender KLAXON.”

⁷⁵ “En la introducción a la reedición facsímil de KLAXON en 1976, Mário da Silva Brito afirma que supo por Aracy Amaral que Mário de Andrade fue “director y líder de la revista”. En este sentido, aunque KLAXON tiene un “alma colectiva” la presentación del primer número, firmada por la Redacción, es, según Brito, de autoría de Mário de Andrade.”

⁷⁶ “KLAXON sabe que la humanidad existe. Por eso es internacionalista. Lo que no impide que, por integridad de la patria, KLAXON muera y sus miembros brasileños mueran.”

Por isso, sem renegar o passado, caminha para diante, sempre, sempre»⁷⁷. Viven el presente, son hombres del presente, y avanzan hacia el futuro recuperando, al mismo tiempo, un pasado antes anulado. Esta recuperación estará intrínsecamente relacionada con la voluntad constructiva de *Klaxon*, y, por lo tanto, del movimiento modernista. Y finaliza Mário, «Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON»⁷⁸ (KLAXON, 1922, 1-3).

Curiosamente, Mário de Andrade nunca abandonó el territorio brasileño, lo que no indica, bajo ninguna circunstancia, un desconocimiento de lo que ocurría fuera del país. El 15 de noviembre de 1923, pocos meses después de la Semana y de la publicación de *Klaxon*, Mário escribe una carta a la pintora Tarsila do Amaral, que entonces se encontraba en París, y que hoy se nos presenta como un manifiesto más de las ideas que se estaban gestando durante aquellos primeros años:

S. Paulo, 15 de novembro de 1923

15 de novembro. Viva a República!

Tarsila, minha querida amiga:

Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos. Tarsila, Oswald, Sérgio, para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatés. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de si mesma.

Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam.

Se vocês tiverem coragem venham para cá, aceitem meu desafio.

E como será lindo ver na moldura verde da mata a figura linda, renascente de Tarsila Amaral. Chegarei silencioso, confiante e te beijarei as mãos divinas.

⁷⁷ «KLAXON sabe que el progreso existe. Por eso, sin renegar el pasado, camina hacia delante, siempre, siempre.»

⁷⁸ «Era de la sonrisa y de la sinceridad. Era de construcción. Era de KLAXON.»

Com abraço muito amigo do Mário.⁷⁹ (ANDRADE, M., 1923b, 78-81)

Mário de Andrade insistirá continuamente durante toda la década de los veinte en «abrasileirar»⁸⁰ a Brasil en sus artes. Asistimos en el modernismo y sobre todo en Mário de Andrade a una preocupación sobre una afirmación de la brasilidad que no sea contradictoria con la modernidad. Tadeu Chiarelli afirma, respecto a esta carta-manifiesto, que esta necesidad de crear un arte nacional que esté en diálogo con el arte internacional hará que Andrade «oscile entre atitudes de equilíbrio frente à influencia da arte e da cultura européias no Brasil e atitudes que beiram a xenofobia»⁸¹, y sigue Chiarelli

Mas essas atitudes xenofóbicas, por serem episódicas, não se tornaram a tônica do seu pensamento. Sua preocupação com o nacional está muito mais calcada na consciência dos potenciais do Brasil como nação capaz de contribuir com originalidade para o conjunto da cultura universal.⁸² (CHIARELLI, 2007, 70-73)

⁷⁹ “¡Cuidado! Fortalécete bien de teorías y disculpas y cosas vistas en París. Cuando lleguen, nos pelearemos, seguro. Desde ya, os desafío todos juntos. Tarsila Oswald, Sérgio, para una discusión formidable. Fueron a París como burgueses. Están *épatés*. ¡Y se hicieron futuristas! ¡he he he! Lloro de envidia. Pero es verdad que os considero todos unos *caipiras* en París. Vosotros os habéis parisianizado en la epidermis. ¡Eso es horrible! Tarsila, Tarsila, vuelve para dentro de ti misma.

¡Abandona a Gris y a Lhote, empresarios de criticismos decrepitos y de dolores decadentes! ¡Abandona París! ¡Tarsila! ¡Tarsila! Ven para la mata [selva] virgen, donde no hay arte negra, donde no hay tampoco arroyos gentiles. Hay MATA VIRGEN. Creé el matavirgismo. Soy matavirgista. Es de eso que el mundo, el arte, Brasil y mi queridísima Tarsila necesitan.

Si tenéis valor, venid aquí, aceptad mi desafío.

Y como será lindo ver en el marco verde de la mata la figura linda, renaciente de Tarsila Amaral. Llegaré silencioso, con confianza y te besaré las manos divinas.

Con abrazo muy amigo del Mário.”

⁸⁰ La historiografía brasileña utiliza el concepto *abrasileirar* para designar el acto de dar o ganar características, hábitos o modos brasileños. En la circunstancia de no haber una palabra en castellano que la pueda substituir, para este caso proponemos, por proximidad lingüística, mantener su forma a lo largo del texto.

⁸¹ “Oscile entre actitudes de equilibrio frente la influencia del arte y de la cultura europea en Brasil y actitudes que se acercan a la xenofobia.”

⁸² “Pero estas actitudes xenofobas, por ser episódicas, no se convertirán en la tónica de su pensamiento. Su preocupación por lo nacional está más calcada en la consciencia de los potenciales de Brasil como nación capaz de contribuir con originalidad al conjunto de la cultura universal.”

Recordamos que este «abrasileiramento» pasará por la introducción de aquellos elementos que son considerados únicos y que vendrán no sólo del folclore sino también de las culturas y memorias «otras» excluidas de la cultura hegemónica que había predominado hasta entonces, es decir, occidental, blanca y judeo-cristiana. Brasil, con el modernismo, pasa por un momento de autoconocimiento, de investigación, de observación en el que artistas e intelectuales deben «mirar» su alrededor con la voluntad de plasmar plástica, musical y literariamente su entorno más próximo para poder *imaginar* y *construir* una nación posible.

En suma, podríamos afirmar que el proyecto modernista es un proyecto utópico que busca la transformación artística, política, ideológica y social del país. En este sentido, pondrán todos sus esfuerzos en la tarea colosal y quimérica que supone dar forma a una nación imaginada, y a la vez posible.

3.4. Figuración y *ordre*. São Paulo-París, 1923

El proyecto modernista estuvo profundamente marcado por el arte figurativo. Lo fue por dos circunstancias muy claras: este era imprescindible para poder darle un «rostro» a la nación brasileña, pero también lo fue por la coyuntura cultural que los artistas brasileños encuentran en el París de 1923, año en el que desembarcan, entre otros, Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti.

En primer lugar, pensemos las estructuras estéticas sobre las cuales se estaba constituyendo y construyendo el modernismo brasileño de 22. Como apuntamos anteriormente, el nacionalismo al cual se circunscribirá el impulso creador del modernismo necesitará inexorablemente de la figuración, lo que impedirá que estos artistas acudan a investigaciones estéticas más profundas y modernas, tal y como las entendía Clement Greenberg. En la carta de Mário de Andrade (1923a, 75) a Tarsila do Amaral, en 1923, éste ya le advertía: «Cuidado com o abstrato», por lo que el famoso «direito permanente à pesquisa estética» (1974, 237), estaba controlado y limitado. Mário de Andrade incita a los artistas congregados a su entorno a que se lancen a las deformaciones figurativas, a las estructuras más sintéticas que realistas, pero siempre con el cuidado de no caer en la abstracción para la que, a juzgar por sus escritos, no era el momento en el país. Tal fuerza tuvieron los postulados del escritor que, con el pasar del tiempo, podemos afirmar que el arte abstracto no apareció en Brasil hasta después de su muerte, en 1945, con las manifestaciones concretas y neo-concretas de la década de los 1950. Si por un lado Tarsila do Amaral recibe su toque de atención respecto al arte abstracto en estas cartas, por el otro, en relación a Emiliano Di Cavalcanti, como vimos anteriormente en algunos de sus escritos públicos llega a afirmar que la fidelidad al mundo objetivo «salvó» al pintor de «perder tiempo y echarse a perder» durante las investigaciones del modernismo. (ANDRADE, M., 1932, 159). Y es que como había apuntado en su *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928, el artista es un intérprete de la tradición, de la realidad, y, para cumplir con

éxito su misión, en lo que se refiere a las artes plásticas, la realidad figurativa es su medio más importante. Emiliano Di Cavalcanti en particular, que siguió fiel toda su vida al realismo, fue uno de los artistas modernistas que más incisivamente defendió la figuración en contra de la abstracción. En un texto de 1948, *Realismo e abstracionismo*, se manifiesta no sólo sobre las manifestaciones abstractas anteriores sino sobre las que empiezan a gestarse en Brasil. Para Emiliano Di Cavalcanti el «anarquismo modernista», como designa las más diversas formas de abstracción, no es una revolución sino una «conjuração doentia de individuos à margem da sociedade de seu tempo»⁸³ (1948, 246). Para Di Cavalcanti,

Uma arte que, deliberadamente, se afasta da realidade, que submete a criação a teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável, onde nenhum outro homem pode encontrar a sombra de um seu semelhante, é uma arte humanamente inconsequente. Espera-se a renascença da humanidade pela compreensão entre os homens? Ou perdemos a noção da vida humana? Será a arte apenas um mecanismo frio da inteligência?⁸⁴ (DI CAVALCANTI, 1948, 241-242)

Esto no significa que el pintor niegue la capacidad inventiva e interpretativa del artista, pero sí que considera imprescindible que el artista sea un «intérprete de la realidad», tal como apuntó Mário de Andrade. Frente a una soledad irreparable llevada por la abstracción, Di Cavalcanti opta por la realidad figurativa como instrumento, como medio para poder interpretar y (re)inventar la realidad social a la que el artista se encuentra circunscrito. Si tenemos en consideración estos pensamientos y los confrontamos con la realidad nacionalista de los años veinte, la obra de los modernistas en general y la de Di Cavalcanti en particular, cobran cierta coherencia. Lo cierto es que las artes plásticas, en el proceso nacional de rescate y

⁸³ «Conjuración enferma de individuos al margen de la sociedad de su tiempo.»

⁸⁴ «Un arte que, deliberadamente, se aleja de la realidad, que somete la creación a teorías de un subjetivismo cada vez más hermético que lleva al artista al desespero de una soledad irreparable, donde ningún otro hombre puede encontrar la sombra de un semejante suyo, es un arte humanamente inconsecuente. ¿Se espera el renacimiento de la humanidad por la comprensión entre los hombres? ¿O perdemos la noción de la vida humana? ¿Será el arte apenas un mecanismo frio de la inteligencia?»

positivación de las memorias e identidades culturales «otras», necesitaban inexorablemente de la pintura figurativa. Aquí estaba, al mismo tiempo, contradictoriamente, la fortaleza y la debilidad del modernismo brasileño.

En segundo lugar, es interesante observar qué sucedía en el París de 1923 cuando el mayor grupo de artistas brasileños llegan a la capital francesa⁸⁵. Los años de entreguerras estuvieron estéticamente marcados por un *retour a l'ordre* que se manifestaba claramente a favor de un cierto clasicismo, que de forma centrífuga redirigía las anárquicas vanguardias a una situación de calma. De alguna manera, todos aquellos artistas que habían participado de la orgía estética de principios de siglo, empiezan, pausada y simultáneamente, a recular en sus propuestas más atrevidas para volver, de alguna manera, a un clasicismo anterior. Podríamos decir que, de alguna manera, la crisis, la guerra, pudo con la anárquica revolución emprendida por aquellos artistas. Jean Clair (1980) apunta que entendemos por realismo «[...] l'observation scrupuleuse faite par l'artiste du modèle représenté, qu'il soit figure, visage ou nature morte, même si cette étude aboutit à une composition allégorique ou religieuse» (1980, 8). Clair afirma que en el período 1919-1939 hay dos tipos de comportamientos: unos que continúan la tradición de géneros que se remontan a los orígenes del realismo y otros que hacen su retorno a ellos. De alguna manera,

[...] soit par continuité, soit par rupture avec les acquis de la modernité (en tant qu'elle s'oppose elle-même à cette Histoire), ils s'inscrivent dans ce vaste courant qui, entre les deux guerres, en réaction aux avant-gardes, fait retour au réel et fait retour, pour ordonner ce réel, aux genres traditionnels.⁸⁶ (CLAIR, 1980, 8)

⁸⁵ Cfr. BATISTA, Marta Rossetti. (2012). *Os artistas brasileiros na escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Ed. 34.

⁸⁶ “ya sea por continuidad, mediante la ruptura con los logros de la modernidad (en tanto que ella misma se opone a esta historia), son parte de esta vasta corriente que, entre guerras, como reacción a las vanguardias, regresó a lo real y regresó, para ordenar esta realidad, a los géneros tradicionales.”

A pesar de esta definición, y de esta observación escrupulosa de la realidad, Clair también nos dice que los artistas de este momento también se opusieron a la propia definición de «realismo». Lo cierto es que cada artista observa aquello que le importa e imprime una afirmación, un lazo representativo creado en imágenes por el artista. Lo interesante de la visión de Clair es que éste acaba por afirmar que en la aplicación de los cánones clásicos también hay «la volonté d'ériger le tableau en un fait pictural autonome, ordonné par ses propres lois»⁸⁷ (1980, 8). Por otro lado Valeriano Bozal (2001), respecto de ese realismo clásico, afirma que el mismo está caracterizado por

[...] el dominio de las proporciones en figuras sometidas a leyes y cánones; el dominio de la naturaleza en la unión inmediata con ella; el dominio del lenguaje capaz de nombrar la realidad y así hacerla suya (¿nuestra?). (BOZAL, 2001, 11)

Son interesantes estas visiones sobre el arte producido en el período del *retour à l'ordre*. Es bajo estos influjos artísticos que los artistas brasileños llegarán al París de 1923, ya influenciados por los dictámenes figurativos de Mário de Andrade. Lo que plantea Clair y Bozal nos sirve de forma incisiva para pensar el arte figurativo realizado por los modernistas brasileños. Los artistas, en su afán de crear un arte de identidad nacional, observan «escrupulosamente» su entorno y lo trasladan en imágenes, aunque obedeciendo a las formas pictóricas autónomas de la pintura, obedeciendo a sus propias leyes internas.

Nos falta, sin embargo, apuntar una cuestión que consideramos interesante, el nacionalismo. Los temas nacionales y raciales no eran menores en Francia durante las primeras décadas del veinte. Según Christopher Green (2000, 353) en noviembre de 1918 el nacionalismo francés resurgió con la victoria de la Gran Guerra, comportando un aumento de la xenofobia. El Salón de Otoño de 1922 homenajeó a Georges Braque que expuso una de sus *Canéforas* que respondía ya al gran ideal

⁸⁷ “la voluntad de erigir el cuadro en un hecho pictorial autónomo, ordenador por sus propias leyes”

clásico que emergía después de la guerra. Nos cuenta Green que André Salmon, partidario del cubismo, elogió sus figuras y al mismo tiempo las «utilizó como excusa para lanzar un pasaje sobre el cubismo de Braque que reúne el vocabulario del nacionalismo y del tradicionalismo en torno a la idea del cubismo de una manera claramente reveladora» (2000, 357). Lo cierto es que Salmon recuperó la expresión de «nacionalismo integral» de Charles Maurras para referirse al «cubismo» como «cubismo integral» y luego citar sus «cualidades esencialmente francesas recibidas del fondo clásico» (2000, 357). Green también hace referencia a la dificultad de Picasso para entrar a formar parte del clasicismo francés, por el hecho de ser español y por estar haciendo a la vez obras cubistas y clásicas. El caso del malagueño suscitaba dos cuestiones: «¿cómo podía un español pintar, por así decirlo, en francés, y hasta qué punto el cubismo era “clásico” y por tanto francés?» (2000, 360). El autor recuerda la visión de Roger Bissière quien escribiendo en *L'Esprit nouveau* identificó en Picasso una «personalidad inestable» que le hacía utilizar un lenguaje neoclásico francés realista y un cubismo «místico» abstracto que era español. La monumental tarea de Picasso fue, según Bissière, la de «fundir dos almas y dos razas» (2000, 360). El término «raza» aparece aquí para designar a los franceses como una única «raza» compuesta de muchas, una «raza» que a diferencia de la cualidad étnica alemana, consiste en una unidad cultural que supera la propia étnia. Es interesante hacer estas observaciones sobre el desarrollo del arte francés en torno a 1923. Los brasileños, con su nacionalismo local, llegan a París y se encuentran con algunas ideas nacionalistas circulando en torno al arte y la cultura que podían afectarlos de alguna u otra manera. Recordemos también que en 1902 Maurice Barrès había ya publicado su *Scènes et doctrines du nationalisme* en el que aboga por una doctrina política federalista, asumiendo la formación de Francia por las *petites patries*, en contraste a la entonces centralizada Alemania.

Hecho estos apuntes, es interesante traer aquí la carta que Tarsila do Amaral envía a sus padres el 19 de abril de 1923:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão ser tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas no mato, como no último quadro que estou pintando. [...] Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense.⁸⁸ (AMARAL, T., cit. AMARAL, 2003, 101-102)

La carta de Tarsila do Amaral nos habla de su percepción como brasileña de la ciudad parisina. Sin embargo, no compartimos del todo la expresión de que París estuviese harta de arte parisino. Si bien es cierto que conviven distintas culturas y nacionalidades en la ciudad, no es menos cierto, como hemos explicado, que existe un fuerte nacionalismo francés de carácter excluyente. De todas formas, es interesante notar como la percepción de tantas realidades nacionales en París hace con que la brasileña vuelva la atención a su propio país.

Para concluir, cabe señalar que tanto la figuración impulsada por Mário de Andrade en São Paulo, como el *ordre* y el realismo que reclamaban los artistas del París de posguerra ofrecen, de alguna manera, la conjunción que explica las limitaciones del modernismo brasileño, como Ronaldo Brito denunció (1983 y 1999). Por otro lado, el nacionalismo brasileño que, como hemos explicado, limita y crea un ambiente para la pintura, no es un caso aislado; en los años inmediatos de posguerra en Francia ya hay también una vinculación del nacionalismo con el arte aunque, evidentemente, de forma dispar. El nacionalismo francés encontrará en el estilo pictórico que unía cubismo y neoclásico su estructura nacional, mientras que

⁸⁸ “Me siento cada vez más brasileña: quero ser a pintora de mi tierra. Como agradezco por haber pasado en la hacienda toda mi infancia. Las reminiscencias de este tiempo se van volviendo preciosas para mí. Quiero, en el arte, ser la caipirinha de São Bernardo, jugando con muñecas en los arbustos, como en el último cuadro que estoy pintando. [...] No piensen que esta tendencia brasileña en el arte está mal vista aquí. Por el contrario. Lo que se quiere aquí es que cada uno traiga su contribuição de su propio país. Así se explican el éxito de los ballets rusos, los gravados japoneses y de la música negra. París está harta de arte parisino.”

el nacionalismo brasileño, por el contrario, lo encontrará en las culturas otras como «temas» a ser (re)significados, (re)codificados y (re)imaginados en la pintura moderna.

3.5. Conclusión

Al empezar este capítulo hacíamos referencia a dos episodios claves del cambio de siglo en el país, la abolición de la esclavitud y la proclamación de la República. Ambos hicieron que los intelectuales se aglutinaran en un proyecto utópico de país. Constatando que Brasil poseía un Estado pero que carecía de una nación, los intelectuales se dispusieron, desde el Estado, a la creación de una nación para lo que vieron a la cultura como su mayor aliada. Desde mucho antes de la Semana del 22 y de la exposición Malfatti en 1917 la idea de un arte nacional se venía gestando en algunos intelectuales, como hemos visto con el texto de 1915 de Oswald de Andrade, *Em prol de uma pintura nacional*. Finalmente, la exposición Malfatti, la Semana y otros asuntos que explicamos llevaron a la aglutinación de estos intelectuales, sobre todo bajo la batuta de Oswald de Andrade y Mário de Andrade, con el objetivo de proyectar un arte propiamente nacional. Folclore y música populares, junto a la recuperación y puesta en valor de culturas subalternas, funcionaron como leitmotivs del modernismo brasileño.

En este intento de crear un arte nacional, pues, que diese «rostro» a la nación, los modernistas mostraron, por un lado, la voluntad de recoger aquellos nuevos lenguajes estéticos que se estaban fraguando en la Escuela de París (modernidad y vanguardia), con sus limitaciones internas y adaptándolos a la región, priorizando el papel incondicional de la figuración. Por otro lado, al mismo tiempo que proclamaban el derecho a la investigación y actualización del lenguaje estético, los modernistas desarrollaron ciertas estrategias para la inclusión de las memorias subalternas y populares en el arte nacional (tradicional y popular).

La crítica de los intelectuales que no compartían las ideas modernistas hizo que estos radicalizaran su nacionalismo. Teniendo en cuenta esta radicalización, la revalorización de aquellas culturas «otras» que habían sido desatendidas y relegadas

durante el proceso colonial, acabó por caer en representaciones idealizadas y en personajes estereotipados, contribuyendo a la construcción de una brasilidad ideológica e imaginaria. Con la recuperación del folclore y de la cultura popular, los modernistas crean sus iconos de representación nacional, que estaban basados en la visión progresivamente positiva del mestizaje y en fiestas relacionadas con el mundo indígena y afrobrasileño. En esta performatividad pictórica nos preguntamos cómo se desarrollan estos artistas ante la denuncia social, el patriarcalismo y la propia colonialidad.

Descrito el proyecto modernista, su voluntad nacional totalizadora, «abrasileiradora», con sus estrategias que intentan escapar de la situación de dependencia cultural, nos disponemos a analizar dos casos particulares e icónicos de las artes visuales mostrando, por un lado, esa valorización de lo popular y lo subalterno, y, por el otro, evidenciando que, quizá sin pretenderlo, los intelectuales modernistas no consiguieron desactivar los sistemas coloniales del imaginario simbólico visual que les eran intrínsecos.

CAPÍTULO IV

A NEGRA. TARSILA DO AMARAL

4.1. ¿Por qué *A Negra*?

Tarsila do Amaral (Capivari, 1886 - São Paulo, 1973) se ha convertido en las últimas décadas en la artista más estudiada y difundida del modernismo brasileño⁸⁹. El período más fructífero y de mayor invención de la pintora se dio entre 1923-1930, un período corto pero en el que Tarsila creó una obra intensa y significativa que hoy se manifiesta como una de las mayores contribuciones a las modernidades pictóricas brasileña y latinoamericana. De su obra se desprende la tensión fronteriza, el «entre-lugar» de un discurso que oscila entre lo nacional y lo cosmopolita, lo rural y lo urbano, Latinoamérica y Europa.

La elección de Tarsila para este trabajo se debe a dos motivos principales: el primero, por ser una figura capital de la modernidad brasileña y latinoamericana, y, el segundo, por haber realizado una de las obras más importantes de la década del veinte brasileño, *A Negra* (1923) [P049]⁹⁰ [FIG. 1], cuya importancia radica, también, en ser la primera obra en el contexto brasileño que da un extremo protagonismo y monumentalidad a un personaje negro en una tela. A la obra en cuestión Aracy Amaral en su biografía sobre la artista se refiere así:

E data desse ano [1923] a tela – referimo-nos à *A Negra* – que lhe conferiu um lugar de pioneira de uma arte brasileira, ainda não realizada até então. Pela primeira vez apresentava-se um negro numa tela com tal destaque e força, conscientização em sua projeção embora inconsciente, posto que Tarsila pintava quase que como envolvida

⁸⁹ *Cfr.* La bibliografía sobre la pintora es muy extensa y se encontrará a lo largo del texto el material consultado. En todo caso, citamos aquí algunos ejemplos destacables; Amaral, Aracy A. (2003). *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora34/Edusp; Brandini, Laura Taddei (Org.). (2008). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Unicamp; Gotlib, Nádia Battela. (2000). *Tarsila do Amaral: a modernista*. 2. ed. rev. São Paulo: Ed. Senac.

⁹⁰ Los números introducidos entre corchetes responden al código dado por el catálogo razonado oficial de Tarsila do Amaral, consultable en <http://www.base7.com.br/tarsila>. Se procederá de la misma manera en todas las obras durante el texto, en su primera mención.

sempre numa atmosfera peculiar, da presença do negro em sua formação, em sua infância, dentro da paisagem a que a artista se sentia pertencer, como é assinalado pelas folhas de vegetação. Apesar de elementos geométricos um tanto *à la mode* no segundo plano da tela, esse trabalho de Tarsila, pela sua ousadia de deformação e composição, pelo seu relacionamento ecológico direto, e pela sua mensagem de autenticidade, já bastaria para colocar a artista em primeiro plano da pintura feita no Brasil. É a primeira obra “antropofágica”, se desejarmos usar o termo encontrado cinco anos depois por Oswald de Andrade com a intenção de iniciar um movimento polêmico, para denominar outro trabalho [*Abaporu*, 1928] que não seria senão o desenvolvimento de *A Negra*⁹¹. (AMARAL, 2003, 120-121)

Con el tiempo *A Negra* se ha convertido, junto a *Abaporu* (1928) [P101] [FIG. 40], en una de las telas más emblemáticas de Tarsila. Además, incide en un asunto profundamente complejo de la temática brasileña de la época, que era precisamente la representación de la otredad como elemento distintivo de la identidad nacional brasileña. Más allá de los motivos temáticos cabe destacar, también, su importancia a nivel estrictamente pictórico y estético. Desde el punto de vista formal, la obra presenta una aceptación y transfiguración de los dictámenes de las vanguardias europeas demostrando una absorción y una trasmutación de las lecciones cubistas que lejos de imitarlas, las combinan con los elementos locales direccionándola a la proyección de una definición de identidad brasileña.

La *Negra* presenta con gran brutalidad y monumentalidad a una mujer negra sentada que ocupa no sólo la centralidad de la tela sino también buena parte de ella. Nos encontramos ante una figura arquetípica, un ser extraño, misterioso. Una figura negra que cruza sus grandes piernas, esconde su ombligo y deja caer un gran pecho

⁹¹ “Y fecha de este año [1923] la tela – nos referimos a *A Negra* – que le concedió un lugar de pionera de un arte brasileño, todavía no realizado hasta entonces. Por primera vez se presentaba a un negro en una tela con tal destaque y fuerza, concientización en su proyección aunque inconsciente, puesto que Tarsila pintaba casi envuelta siempre en una atmósfera peculiar, de la presencia del negro en su formación, en su infancia, dentro del paisaje al que la artista se sentía pertenecer, como es señalado por las hojas de vegetación. A pesar de elementos geométricos un tanto *à la mode* en el segundo plano de la tela, este trabajo de Tarsila, por su osadía de deformación y composición, por su relacionamiento ecológico directo, y por su mensaje de autenticidad, ya bastaría para poner a la artista en el primer plano de la pintura hecha en Brasil. Es la primera obra “antropofágica”, si deseamos usar el término encontrado cinco años después por Oswald de Andrade con la intención de iniciar un movimiento polémico, para denominar otro trabajo [*Abaporu*, 1928] que no sería sino el desarrollo de *A Negra*.”

sobre uno de sus brazos cruzados. La enorme cabeza deja ver unos labios poderosos y unos ojos almendrados extremadamente hipnotizadores. En el fondo, vemos elementos geométricos, quizás un guiño a sus profesores cubistas, alentando la modernidad pictórica que la artista buscaba en París y que acaba confluyendo con el elemento primitivo de brasilidad. La hoja de un banano, árbol típico y simbólico de la vegetación tropical, estilizada y geometrizada pretende contextualizarnos el personaje, haciéndolo, quizá, presente en la *Terra Brasilis*. En esta tela cuya narrativa literaria no es evidente, se manifiestan con gran exuberancia las soluciones realmente originales de la pintura de la artista, haciendo de esta *Negra* la primera tela realmente “brasileña” de Tarsila.

La solución compositiva de la pintura está dividida en tres planos donde la norma es la simplicidad y el despojamiento de las formas. En el primer plano, la organicidad con la que se presenta la negra se contrapone con el despojamiento absoluto del plano geométrico del fondo que evoca, en cualquier caso, la abstracción pictórica. Entre ambos planos hay uno más que evidencia solamente la hoja de banano que, como ya apuntamos, contextualiza el personaje en un paisaje tropical que, en este caso, podría ser (o no) Brasil. La estilización de las formas, que potencia la planitud y la bidimensionalidad pictórica moderna, evita cualquier asomo de profundidad. *A Negra* representa, fundiendo el ser humano y el paisaje brasileños, una aproximación singular de esa voluntad de proyectar Brasil en un lenguaje moderno singular y propio. El personaje que nos presenta Tarsila no posee trazos individualizadores, lo que hace que este se convierta en un símbolo abstracto, únicamente exterior, sin sentimientos propios, con cierta voluntad totalizadora. Se nos presenta, se nos entrega la negra casi como una ofrenda, denotando cierto patriarcalismo que, por cierto, tiene resonancias hasta nuestros días.

La negra pintada en 1923 por Tarsila anticipa las fases pau-brasil (1924-1927) y antropofágica (1928-1929) de su pintura, cuyo tratamiento nacional está

muy avanzado respecto a todo aquello que se realizaba en la pintura brasileña de la época. Aunque la tela fue pintada anteriormente a la elaboración de las tesis nacionalistas más significativos de Mário y Oswald de Andrade que se intensificarían a partir de 1924, como hemos expuesto en el capítulo anterior, la obra de la pintora ya se inscribe a esa voluntad de pintar Brasil a partir de sus gentes y sus paisajes, pero especialmente desde su folclore.

4.2. La modernidad en Tarsila

En la clasificación que realiza la historiadora Marta Rossetti Batista en su trabajo *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920* (1987) incluye a Tarsila entre los artistas “constructores” que, desde el punto de vista francés, serían aquellos artistas que privilegian el intelecto, la construcción geométrica y el dibujo por encima del color y la emoción sin menospreciar a estos. En el proyecto nacional desarrollado por los modernistas a Tarsila le corresponde un papel importante dentro de esa coyuntura “constructora”, donde utilizará los métodos cubistas tanto en la forma como en el dibujo para “construir” esa brasilidad tan anhelada, deseada y pautaada por Mário y Oswald de Andrade.

La relación de Brasil y Francia por lo que se refiere a las relaciones artísticas es absolutamente intensa. De hecho, podríamos hablar de un círculo de relaciones artísticas que se inician en 1816 con la instauración de la Misión Artística Francesa y culminan el 1922 con la Semana de Arte Moderno. Más de un siglo en el que el modelo artístico francés fue importado y absorbido de forma dinámica por la élite brasileña. En este sentido es interesante constatar que la gran revolución estética proclamada en 1922 anhelaba ser, de alguna manera, una actualización de aquellos modelos importados en 1816 no sólo por la estética de las vanguardias sino, como venimos explicando, por la incorporación de las memorias culturales otras en tanto que temas. En todo caso, esta importación y absorción se completa en una confluencia artística en la que los modelos europeos son (re)significados formando una manera propia y crítica de pintar en la modernidad periférica.

La finalidad de este apartado es, en concreto, explicar aquellos contactos directos que tuvo la artista en París y señalar los profesores con los cuales estudió y que, de alguna manera, pudieron ayudarla a construir su lenguaje estético moderno.

La relación de Tarsila con París es realmente muy estrecha. Durante la década del veinte realizaría continuos viajes por Europa pero manteniendo siempre sus talleres en París⁹². Es, quizás, la artista moderna brasileña que más estancias realizó en la capital francesa. El primer viaje “artístico” de la artista a París empieza el 3 de junio de 1920. Durante este tiempo estudia en la Académie Julian y también en el atelier de Émile Renard. Mientras las noticias del monótono y conservador medio cultural de Brasil, en São Paulo, le llegan por medio de cartas de Anita Malfatti, la artista que ya había practicado el arte del dibujo y la pintura académicas llega a participar, en 1922, en el *Salon de la Société des Artistes Français* con la pintura *Portrait de femme* (1922) [P041] [FIG. 2] que, posteriormente, rebautizaría como *Pasaporte*. Después de este logro individual, regresa a Brasil el 27 de junio de 1922 cuando, después del terremoto de la Semana de Arte Moderna, de la cual no participa, se encuentra con el heterogéneo grupo de los modernistas brasileños. El segundo semestre de 1922, que pasará en São Paulo, hará que cuando vuelva a la capital francesa en diciembre del mismo año, Tarsila tenga una idea del arte muy distinta. Sobre este año nos cuenta Aracy Amaral que,

Para Tarsila, 22 foi o ano da descoberta do Modernismo: ‘Vim descobrir o modernismo no Brasil’, diria sempre depois. Quando reparte pelo ‘Lutetia’ no fim do ano — com sua filha Dulce e mais quatro sobrinhos — já se tinha firmado um objetivo: buscar em Paris, com os artistas mais atuais, o aprendizado necessário à apreensão correta de uma forma de expressão de seu tempo.⁹³ (AMARAL, 2003, 80-81)

En la primera carta que tenemos registrada de Tarsila a su amigo Mário de Andrade, escrita a bordo del Lutetia el 20 de noviembre de 1922, escribe lo siguiente:

⁹² Para más información sobre los viajes realizados por la artista consultar el catálogo: VV.AA. (2008). *Tarsila viajante/Tarsila viajera*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.

⁹³ “Para Tarsila, el 22 fue el año del descubrimiento del Modernismo: ‘Vine a descubrir el modernismo en Brasil’, diría siempre después. Cuando parte en el ‘Lutetia’ en el fin del año – con su hija Dulce y cuatro sobrinos – ya se había decidido un objetivo: buscar en París, con los artistas más actuales, el aprendizaje necesario para la comprensión correcta de una forma de expresión de su tiempo.”

[...] a vida agitada de bordo não me fez esquecer-te e nem as deliciosas reuniões do Grupo dos Cinco. [...] Vou ser apresentada a alguns artistas de valor. Estou imbuída de entusiasmo artístico! Chegando a Paris vou trabalhar de verdade.⁹⁴ (AMARAL, T. cit. AMARAL, 2001, 51)

Tarsila encuentra el verdadero estímulo por el arte moderno con el grupo paulista lo que la motivará, al volver a París, a buscar aquellos artistas modernos que le puedan ayudar a actualizar su lenguaje estético.

El año 1923 fue decisivo y definitivo en la educación estética de Tarsila, quién se encontró con un París de postguerra donde el *retour à l'ordre* se imponía ante las grandes innovaciones vanguardistas. Debemos destacar que en la historiografía brasileña existía cierta laguna respecto a la relación de Tarsila con sus profesores franceses que no se colmó hasta la publicación del tímido texto de la que fuera conservadora responsable del patrimonio del Museo Nacional Fernand Léger, Brigitte Hedel-Samson, como ya lo denunció Paulo Herkenhoff (2005, 12-50). En dicho texto, Hedel-Samson (2005, 53-57) analiza la relación de la pintora con sus profesores franceses haciendo gran énfasis en Blaise Cendrars y Fernand Léger, y mencionando, casi por cortesía, a Albert Gleizes y a André Lhote. La etapa en París fue marcada, pues, por los estudios con estos tres grandes pintores de la escena parisina, André Lhote, Albert Gleizes y Fernand Léger, que transformarían por completo la obra de la pintora haciendo que se liberase del arte posimpresionista, introduciéndose en un tímido cubismo⁹⁵.

La primera academia que frecuentó Tarsila fue la de André Lhote. Entró a finales de marzo y estuvo durante tres meses que consideramos decisivos para el

⁹⁴ “[...] la vida agitada a bordo no me hizo olvidarte ni las deliciosas reuniones del Grupo de los Cinco. [...] Seré presentada a algunos artistas de valor. ¡Estoy imbuída de entusiasmo artístico! Llegando a París trabajaré de verdad.”

⁹⁵ En 2014 publicamos un artículo donde pretendimos ir más allá de lo propuesto por Hedel-Samson haciendo gran hincapié en los “maestros olvidados”, André Lhote y Albert Gleizes; presentamos aquí algunas de aquellas discusiones. DUARTE-FEITOZA, Paulo H., “La belleza en la obra de Tarsila do Amaral”, in *Portuguese Studies Review*, vol. 22 (1), pp. 59-76, 2014.

aprendizaje estético y la producción de la pintora (AMARAL, 2003, 99). Sabemos que el cubismo la fascinó, llegando a declarar, en 1923, que «[...] o cubismo é exercício militar. Todo o artista, para ser forte, deve passar por ele»⁹⁶. André Lhote había abierto su academia en 1922, al mismo tiempo que ejercía como crítico de arte para la *Nouvelle Revue Française*. Presenció el ascenso dorado del cubismo y participó activamente en su segundo período, el llamado «cubismo sintético». Como nos cuenta Pierre Assouline, para André Lhote la composición lo era todo, y todo estaba en la composición, sin composición no hay nada, este era el mensaje que Lhote inculcaba a sus alumnos. Estaba completamente obsesionado con la geometría creyendo que lo único que permite recobrar el orden dentro del caos era la estructura que le ha sido dada al mundo (ASSOULINE, 2002, 42-43). Sabemos que en la escuela de Lhote se decía «quien no sea geómetra no entrará aquí», celebrada frase que siglos atrás se leía en el frontón de la Academia de Platón. Más que un profesor de pintura Lhote parecía un profesor de geometría que obligaba a sus alumnos a pasar por la teoría pitagórica de los números elegidos antes de llegar a la divina proporción de Leonardo. De André Lhote y sus clases, escribió Tarsila em 1936:

Seus temas são pintados de forma a ficarem presos ao fundo do quadro, formando com ele um todo, ora uma parte iluminada contrastando com o escuro, ora o contrário, e, para fixar o motivo a esse fundo *constituindo com ele uma unidade*, faz uma passagem de luz sobre luz ou sombra sobre sombra. [cursiva nuestra] ⁹⁷ (AMARAL, T., 1936b)

La tela como un todo, que constituye, en sí misma, una unidad, relacionada y proporcionada. La geometrización y la contención de formas empiezan a hacerse evidentes en la obra de la pintora. Del año siguiente es la tela *Rio de Janeiro* (1923) [P064] [FIG. 3]. Aquí Tarsila busca (re)presentar, dar forma a uno de los paisajes

⁹⁶ “[...] el cubismo es ejercicio militar. Todo artista, para ser fuerte, debe pasar por él”. Entrevista al *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25/12/1923 en AMARAL, A., *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, 417-419.

⁹⁷ “Sus temas son pintados de forma que se quedan presos en el fondo del cuadro, formando con él un todo, unas veces una parte iluminada contrastando con lo oscuro, otras lo contrario, y, para fijar el motivo a este fondo constituyendo con él una unidad, hace un pasaje de luz sobre luz o sombra sobre sombra.”

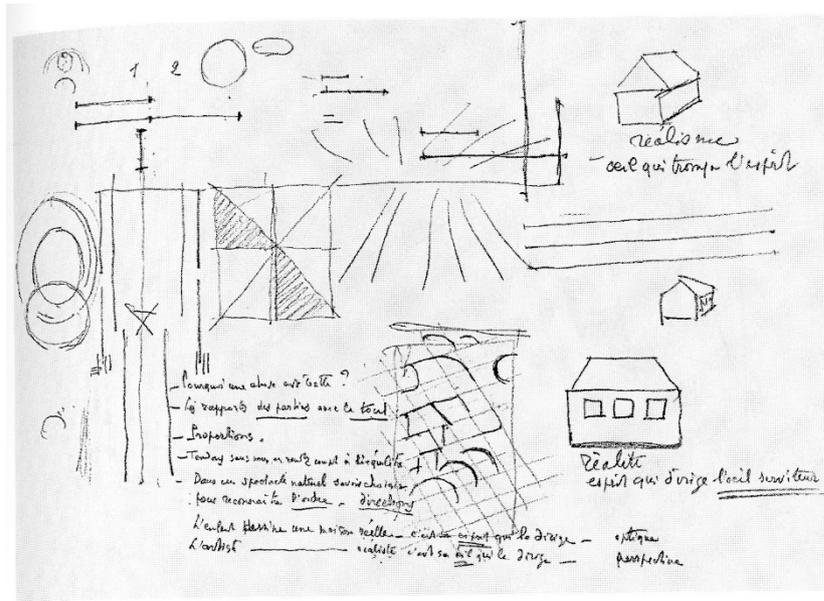
naturales más emblemáticos y fascinantes del país, la bahía de Guanabara. Además de los colores utilizados, que jugarán un papel fundamental en la obra de la artista, Tarsila simplifica las formas, sobre todo en las montañas del fondo, el Pan de azúcar y el Morro da Urca, permitiéndonos apreciar casi solamente su estructura, un triángulo. Nos encontramos ante la formación y construcción de una nueva mirada, de una capacidad geométrica de mirar que caracteriza esta pintura en concreto y que se extenderá por toda la producción de los años veinte.

Cronológicamente, su segundo profesor en París fue Albert Gleizes, uno de los fundadores de la Section d'Or en 1912. Considerado por la propia artista como el «exegeta del cubismo» (AMARAL, 2003, 122), empezó a estudiar con él en junio de 1923. Según Hedel-Samson (2005, 94-97), su influencia sobre Tarsila se da sobre todo de forma teórica. De sus clases con Gleizes nos ha llegado un cuaderno de anotaciones y dibujos que nos interesa en particular. En él podemos leer lo siguiente:

— Pourquoi une chose est belle?
Les rapports *des parties* avec le *tout*.
Proportions.
Tendons sans nous en rendre compte à l'équilibre.
Dans un spectacle naturel savoir choisir pour reconnaître *L'ordre = directions*.
L'enfant dessine une maison réelle — c'est son *esprit* qui le dirige — optique.
L'artiste dessine une maison réaliste — c'est son *œil* qui le dirige — perspective.⁹⁸

(AMARAL, 2003, 124)

⁹⁸ “— ¿Por qué algo es bello? / Las relaciones de las partes con el todo. / Proporciones. / Tendemos a rendir cuenta al equilibrio. / En un espectáculo natural ser capaz de elegir entre reconocer El orden = direcciones. / El niño dibuja una casa real — es su espíritu quien lo dirige — óptica. / El artista dibuja una casa realista — es el ojo quien lo dirige — perspectiva.”



Anotaciones de clase con Albert Gleizes, 1923, en AMARAL, A. (2003). *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora34/Edusp, p. 123.

Las clases con Gleizes fueron definitivas. Según Aracy Amaral,

Essa estruturação do quadro (que Tarsila absorveria, e que a acompanharia em toda a sua obra, tendo sido talvez por essa razão a rápida experiência com Gleizes a que mais a marcaria no futuro) está bem definida por esse pintor quando afirma que “a estrutura de um quadro é da mesma natureza que todas as formações naturais, minerais, vegetais, orgânicas”.⁹⁹ (AMARAL, 2003, 122)

Creemos que Lhote y Gleizes, específicamente, son profesores esenciales y decisivos en la formación y construcción de la mirada de la artista. El tercer profesor, y también último por decisión de la propia pintora¹⁰⁰, fue Fernand Léger. No sabemos exactamente el tiempo que pasó en su atelier – la Académie Moderne

⁹⁹ “Esa estructuración del cuadro (que Tarsila absorbería, y que la acompañaría en toda su obra, habiendo sido quizá por esta razón la rápida experiencia con Gleizes la que más la marcaría en el futuro) está bien definida por ese pintor cuando afirma que “la estructura de un cuadro es de la misma naturaleza que todas las formaciones naturales, minerales, vegetales, orgánicas”.”

¹⁰⁰ En una carta a su familia datada el 08/10/1923, afirma «Com todas essas lições voltarei consciente da minha arte. Só ouço os professores no que me convém. Depois destas lições não pretendo mais continuar com professores», citado en AMARAL, A., *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, 119. [Con todas esas lecciones volveré consciente de mi arte. Sólo escucho los profesores en lo que me conviene. Después de estas lecciones no pretendo continuar con más profesores].

todavía no había sido creada, abriendo sus puertas el año siguiente, 1924; su biógrafa habla de semanas, sin especificar cuántas, pero lo cierto es que con tan sólo mirar la obra de Tarsila se hace evidente la importancia de Léger para su pintura, razón por la cual abundan, en la historiografía brasileña, estudios sobre las relaciones entre ambos. Su influencia sobre la pintora no fue sólo la de un profesor sobre una artista aprendiz, sino también, todavía según su biógrafa, el resultado de una cuestión de afinidad (AMARAL, 2003, 120). Si Lhote y Gleizes daban suma importancia a la geometría, con Léger no sucedía nada muy distinto. Podemos identificar en su extensa obra escrita auténticas declaraciones sobre su idea y concepción de la pintura. Para Léger (1969, 49) «toda creación objetiva humana depende de una serie de leyes geométricas absolutas. [...] La relación de los volúmenes, las líneas y los colores exige una orquestación y un orden absolutos». El autor daba una importancia vital a la construcción, estructura y composición del cuadro más allá de cualquier sentimentalismo:

Considero que la belleza plástica en general es totalmente independiente de los valores sentimentales, descriptivos e imitativos. Cada objeto, cuadro, arquitectura, organización ornamental, tiene un valor en sí, estrictamente absoluto, independiente de lo que representa [...] lo bello está en todas partes, en el orden de vuestras cacerolas, sobre la blanca pared de vuestra cocina, con más fuerza quizá que en vuestro salón siglo XVIII o en los museos oficiales. (LÉGER, 1969, 56-57)

Léger concibe la pintura como un todo, como una estructura ordenada donde su tema tan recurrente, la máquina, se transforma en un medio y no en un fin,

el elemento mecánico no es *un fin*, sino *un fin medio*. Lo considero simplemente una “materia prima” plástica como los elementos de un paisaje o una naturaleza muerta. (LÉGER, 1969, 49)

Estos textos son de los años 1923-1925, lo que nos hace preguntarnos hasta qué punto influyeron las opiniones del profesor sobre la estudiante. El público

brasileño vio telas de Léger por primera vez en 1924 gracias a una conferencia pronunciada en la ciudad de São Paulo por Blaise Cendrars. Según nos narra Tarsila, en un artículo publicado en 1936 en el *Diário de S. Paulo*, el autor de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* decía que la tela en cuestión tenía la ventaja de poder ser vista desde cualquier lado. Lo dice - nos cuenta Tarsila - girándola bocabajo, lo que acaba por arrancar carcajadas del público. De esta anécdota, dice la pintora que

[...] esse quadro de Léger era uma natureza-morta, na qual os objetos representados estavam ali apenas como um pretexto pictórico. O artista colocara acima do assunto a *beleza da composição perfeitamente equilibrada*: os volumes se compensavam entre si ou pela cor ou pelo desenho. O quadro podia ser visto de cabeça para baixo, desde que fosse considerado em si - cores, linhas e volumes sincronizados, sem nenhuma anedota, sem o preconceito do assunto.¹⁰¹ (AMARAL, T., 1936a)

Nos encontramos ante una reflexión que creemos no sólo nos muestra una opinión sobre el trabajo de su profesor, sino que también se podría extender a algunas obras de la artista como la ejemplar *A feira II* (1925) [P079] [FIG. 4] en la que Tarsila nos muestra la estructura de los objetos representados, equilibrando volumen, color y dibujo.

Es también con Blaise Cendrars que Tarsila y los modernistas brasileños inician un viaje al interior de Brasil visitando, además de Rio de Janeiro y su carnaval, Minas Gerais, Ouro Preto y São João del Rei, entre otras ciudades históricas del país. Muchos historiadores insisten en considerar este viaje como un punto de inflexión en el movimiento modernista que llevó estos intelectuales a un re-descubrimiento del país y que acabaría por influenciar a nuestra artista en toda su

¹⁰¹ “[...] este cuadro de Léger era una naturaleza muerta, en la cual los objetos representados estaban allí apenas como un pretexto pictórico. El artista puso por encima del tema la belleza de la composición perfectamente equilibrada: los volúmenes se compensaban entre sí fuera por el color o por el dibujo. El cuadro podía ser visto bocabajo, desde que fuera considerado en sí - colores, líneas y volúmenes sincronizados, sin ninguna anécdota, sin el prejuicio del tema.”

pintura posterior. No queremos aquí negar tamaña obviedad. No sólo el viaje al interior de Brasil, sino que la gran influencia del nacionalismo teórico de Mário y Oswald de Andrade y, por supuesto, la voluntad de ser la «pintora de Brasil»¹⁰², hacen que la artista lleve a (re)presentar en sus telas lo cotidiano del país.

Según una carta de Tarsila a su familia, documentada por Aracy Amaral (2003, 119, nota 47), a Léger le gustaron los últimos trabajos que la brasileña había realizado en 1923. Asimismo, según cuenta Aracy Amaral, Léger mostró particular atención a la *Negra* queriendo, inclusive, mostrarla a sus alumnos. Evidentemente, se trata de un testimonio personal y parcial que no cuenta con la versión del profesor, pero que nos sirve, de todas formas, para suponer la existencia de un intercambio no sólo de prácticas artísticas sino de una afinidad entre ambos que lleva la artista a la culminación de una pintura plana, a las síntesis geométricas, la técnica lisa, la organización del campo visual, y, sobre todo, hacía la monumentalidad¹⁰³. Esta última, para nosotros en particular, es sumamente importante. En la monumentalidad encontramos la confluencia entre ambos autores. Es en obras como *Femme alongée* (1922) [FIG. 5], *Le grand déjeuner* (1921) [FIG. 6] o *Femme avec un livre* (1923) [FIG. 7] donde percibimos esa cualidad en la obra de Léger.

Es a partir de estas lecciones pictóricas *modernas* que Tarsila, haciéndose valer de la gente y paisaje brasileños, empezará a (re)construir un imaginario posible sobre

¹⁰² En una carta a su familia datada el 19/04/1923, afirma «Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra» citado en AMARAL, A., *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, 101. [me siento cada vez más brasileña: quiero ser la pintora de mi tierra].

¹⁰³ En una carta a su familia datada el 08/10/1923, afirma «[...] Hoje comecei com o Léger. Estive sábado passado no ateliê dele e levei alguns trabalhos dos meus últimos mais modernos. Ele me achou muito adiantada e gostou imensamente de alguns deles. Voltei para casa animadíssima. [...] Com todas essas lições voltarei consciente da minha arte. Só ouço os professores no que me convém. Depois destas lições não pretendo mais continuar com professores» citado en AMARAL, A., *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, 119. [(...) Hoy empecé con Léger. Estuve el sábado pasado en su taller y llevé algunos de mis últimos trabajos más modernos. Me vio muy adelantada y le gustaron inmensamente algunos de ellos. Volví a casa animadísima. (...) Con todas esas lecciones volveré consciente de mi arte. De los profesores sólo escucho lo que me conviene. Después de estas lecciones no pretendo continuar con profesores.]. Es interesante notar la afirmación de que “sólo escucho lo que me conviene” lo que demuestra la destreza, consciencia e independencia de la artista por lo que sería demasiado infantil ver en su obra sólo una extensión y/o pura influencia de sus profesores europeos.

su país. Identidad cultural propia, pero desde y con un lenguaje pictórico moderno. No se tratará, en ningún caso, de una copia de aquello que ve y aprende en París, sino que se tratará de una asimilación personal que, incorporando lo local, proyectará una definición de identidad brasileña. En contraposición a Léger que utiliza los mitos modernos del progreso industrial donde hombre y máquina acaban por fundirse, Tarsila encontrará su materia prima artística en las gentes y paisajes de su entorno nacional local para poder dar un rostro a este país. En definitiva, las lecciones con estos profesores permitieron a Tarsila desarrollar no sólo una nueva mirada sobre el mundo que la envolvía sino también una reeducación estética y plástica de su pintura. La “construcción” pasó a ser la ley de su escritura poética visual.

Tarsila do Amaral activa, junto a las tesis nacionalistas ya explicadas de Mário y Oswald de Andrade, una identidad amable del país. Y aunque el universo simbólico se encuentra en lo local, la proyección será mediante una escritura visual contemporánea y moderna que ya se evidencia internacional. La pregunta que nos hacemos es, ¿qué tipo de diálogo estableció, con sus teorías y representaciones artísticas, el movimiento modernista con la realidad negra y/o indígena ante su historia? ¿Fueron cómplices de las luchas históricas de estas minorías culturales junto a modelos de nación inclusivos, o, por el contrario, perpetuaron modelos coloniales que eran intrínsecos a la sociedad? La respuesta no podría ser más compleja, y, creemos, en ningún caso totalizadora o conclusiva. Debemos buscarla en el discurso fronterizo, entre sus complejidades y contradicciones mestizas. Es allí adonde nos dirigimos y donde aspiramos encontrar, desde el riesgo, algunas posibles respuestas.

4.3. La colonialidad en Tarsila: ¿pero, qué negra es esa?

La poética pictórica inaugurada por Tarsila do Amaral representó, a principios del siglo XX brasileño, un sésimo cultural importante. Su pintura constituye el mejor ejemplo de las contradicciones, debilidades y potencias del modernismo brasileño que, con el pasar del tiempo, seguimos todavía desgranando. Tarsila do Amaral es hoy un mito que ha sido construido poco a poco no sólo por sus contemporáneos sino también por buena parte de la historiografía brasileña. Aracy Amaral, historiadora y biógrafa de Tarsila, publicó en 1975 quizás el texto más importante sobre la artista. Con la pintora todavía viva, Aracy Amaral tuvo muchas ventajas para escribir sobre ella en lo que se refiere a acceder a información, aunque también desventajas y problemáticas importantes.

De hecho, Aracy Amaral (2009, 13-15), en el texto «Estudio de una obra. Y una biografía» del catálogo de la exposición *Tarsila do Amaral* celebrada en la Fundación Juan March de Madrid se confiesa explicándonos todo lo positivo que supuso no solamente tener acceso a los archivos de la artista sino también a su propio testimonio. Pero también tuvo su contrapartida, ya que «la artista no quería o no deseaba que se contase todo» (AMARAL, 2009, 13). Según nos cuenta, Aracy Amaral ocultó no sólo la edad de la artista sino que «[...] “censuré” los romances que tuvo Tarsila más allá de las relaciones que se le conocían, y lo hice como un gesto de solidaridad con ella, que en relación a este asunto siempre quiso mantener una discreción total» (AMARAL, 2009, 14). Sobre su relación con el crítico de arte comunista Osório César, con el que viajó a la Unión Soviética, dice la historiadora que «llegué, en los últimos meses de su vida [...] a reducir la frecuencia de mis visitas, para no sufrir más los insistentes ruegos de Tarsila de que omitiera lo ocurrido en aquellos años. El caso es que, ya fuera a causa de su preocupación, o del momento que vivíamos en el país, acabé minimizando esa experiencia suya en el enfoque de mi investigación» (AMARAL, 2009, 14).

Traemos estas cuestiones a colación para problematizar esa falta de distanciamiento crítico entre a la biógrafa y la biografiada. Lo cierto es que, aunque el texto de Aracy Amaral sigue siendo el gran trabajo sobre Tarsila do Amaral, no está exento de problemas que son interesantes de mencionar, sobre todo en relación a cuestiones que para este trabajo son muy importantes.

Brasil fue el último país independiente del continente americano en abolir la esclavitud en 1888. Cuando Tarsila do Amaral nació en 1886, su familia poseía no sólo grandes extensiones de tierra, sino también, como era corriente, esclavos a su servicio. Sobre cuestiones estructurales de la sociedad de la época y sobre la biografía realizada por Aracy Amaral, el crítico de arte Paulo Herkenhoff hace unas aportaciones que creemos oportunas citar aquí:

Na biografia de Tarsila, feita por Aracy Amaral, problematiza-se o distanciamento crítico. De plano, a biógrafa concede à família Amaral o heroico status de “fazendeiros abrigadores de lavouras novas”. Ali, a autora opera uma “nobilitação da burguesia”, expressão de um professor da Universidade de São Paulo, Carlos Guilherme Mota, para designar este tipo de operação de legitimação de uma dada visão de mundo. Em visão materialista da História, seriam descritos como escravocratas. A biógrafa trata tal grupo social de fim-de-século “como peculiar a São Paulo”, cuja ideologia seria comparável a certo “cientificismo”, mesmo que não houvesse universidade na região. Aracy usa o termo “autoritário” para designar o sistema de dominação deste estamento social na história do país. Aquela classe oligárquica dava as cartas do Império e continuou compondo a República Velha, “dirigia os rumos do país, através do poderio do café e dos empreendimentos derivados de seus benefícios”. Por se tratar de uma biografia romantizada, a vida de Tarsila foi vinculada à experiência da “doçura da tranquilidade da sede [da fazenda] próxima ao terreiro [de café] (...) Entre a fazenda patriarcal e a casa de São Paulo. Entre as lendas ouvidas na infância das pretas velhas e o desenvolvimento paulista”. Tarsila, e depois Aracy, confluem para a posição de Gilberto Freyre e consolidam a perspectiva deste último, para quem “nas casas-grandes foi até hoje onde melhor se exprimiu o caráter brasileiro”. É impressionante a confluência de algumas posições estruturais entre a pintora e o sociólogo¹⁰⁴. (HERKENHOFF, 2005, 80)

¹⁰⁴ “En la biografía de Tarsila, hecha por Aracy Amaral, se problematiza el distanciamiento crítico. De hecho, la biógrafa concede a la familia Amaral el heroico status de “hacendados poseedores de cultivos nuevos”. Allí, la autora opera una “ennoblecimiento de la burguesía” [nobilitação], expresión de un profesor de la Universidad de São Paulo, Carlos Guilherme Mota, para designar este tipo de operación de legitimación de visión del mundo. Según una visión materialista de la Historia, serian descritos como esclavistas. La biógrafa trata tal grupo social de fin-de-siglo “como peculiar de São Paulo”, cuya ideología sería comparable a cierto

A partir de las declaraciones de Aracy Amaral sobre su propio trabajo y las notas de Paulo Herkenhoff, se nos abre un abanico de posibilidades para trabajar e indagar sobre la obra de nuestra artista problematizando no sólo aquello que nos fue revelado, y «ocultado» sobre sus orígenes familiares, sino también sobre su relación afectiva con su entorno social. Si por lado hemos visto la voluntad de la artista de adquirir un nuevo lenguaje plástico, una nueva capacidad de escritura visual moderna y contemporánea a su época a partir del estudio con sus profesores franceses, por otro lado debemos indagar sobre el mundo que ella quiso (re)presentar. A partir de las teorías modernistas de Mário y Oswald de Andrade que optaban por llegar a la identidad nacional a partir de las gentes, los paisajes y el folclore brasileños, veremos como Tarsila do Amaral operará desde su subjetividad, desde su mundo, un mundo que, como apuntaba Herkenhoff, estaba repleto de contradicciones. A partir de todas estas cuestiones, que no son meramente especulativas, y volviendo a nuestra obra en particular, debemos interrogarnos, ¿pero, qué *Negra* es esa?¹⁰⁵

“cientificismo”, aunque no hubiese universidad en la región. Aracy usa el término “autoritario” para designar el sistema de dominación de este estamento social en la historia del país. Aquella clase oligárquica mandaba en el Imperio y continuó componiendo la República Vieja, “dirigía los rumbos del país, a partir del poderío del café y de los emprendimientos derivados de sus beneficios”. Por tratarse de una biografía romantizada, la vida de Tarsila fue vinculada a la experiencia de la “dulzura de la tranquilidad de la sed [de la hacienda] próxima al terreno [del café] (...) Entre la hacienda patriarcal y la casa de São Paulo. Entre las leyendas escuchadas en la infancia por las negras viejas y el desarrollo paulista”. Tarsila, y después Aracy, confluyen en la posición de Gilberto Freyre y consolidan la perspectiva de este último, para quien “en las casas-grandes fue hasta hoy donde mejor se exprimió el carácter brasileño”. Es impresionante la confluencia de algunas posiciones estructurales entre la pintora y el sociólogo.”

¹⁰⁵ Debemos esta interrogación «¿Qué negra es esta?» [Que negra é esta?] a Vinicius Dantas que en un texto de 1997, al que volveremos más adelante, especulaba sobre la negra (re)presentada por Tarsila do Amaral.

4.3.1. Una *Negra*

En 1904 el antropólogo brasileño Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), médico por la Facultad de Medicina de Bahía, reconocía el valor estético de los objetos rituales afro-brasileños en el texto «As belas artes dos colonos pretos do Brasil»¹⁰⁶. Este artículo apareció dieciséis años después de la abolición de la esclavitud, momento en el cual la situación racial en el país seguía siendo dramática y la población negra, lejos de adquirir la plena ciudadanía, seguía siendo ignorada y marginada no sólo por las instituciones republicanas, sino también por el conjunto de la sociedad. La población negra vivía en condiciones, *de facto*, inhumanas, puesto que la abolición llegó sin ningún plan estatal para acoger a los esclavos libertos. Artículos como el de Nina Rodrigues, donde se aprueba la apropiación estética de este colectivo, son un ejemplo de esa doble visión sobre las minorías culturales del país. Es sintomático de toda una época e interesante que esta aprobación estética de los objetos rituales africanos provenga del médico nordestino, prestigioso en aquel entonces, y que se destacó sobre todo por ser el mayor representante de las teorías del racismo científico en el país. En su obra *Os africanos do Brasil*, de 1905, considerado el primer estudio etnográfico respetable realizado por un brasileño, afirma lo siguiente:

A Raça Negra no Brasil, por maiores que tenham sido os seus incontestáveis serviços à nossa civilização, por mais justificadas que sejam as simpatias de que a cercou o revoltante abuso da escravidão, por maiores que se revelem os generosos exageros dos seus turiferários, há de constituir sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo. Na trilogia do clima intertropical inóspito aos Brancos, que flagela grande extensão do país; do Negro que quase não se civiliza; do Português rotineiro e improgredista, duas circunstâncias conferem ao segundo saliente preeminência: a mão forte contra o Branco que lhe empresta o clima tropical, as vastas proporções do mestiçamento que, entregando o país aos Mestiços, acabará privando-o, por

¹⁰⁶ Este artículo fue publicado en la revista «Kosmos» (año I, agosto de 1904) entonces una de las más influyentes en Brasil.

largo prazo pelo menos, da direção suprema da Raça Branca. E esta foi a garantia da civilização nos Estados Unidos.¹⁰⁷ (NINA RODRIGUES, 2010, 14-15)

En esta obra, Nina Rodrigues expone una visión que servirá a las élites dominantes, mayoritariamente blancas, para hacer frente a los desafíos de la abolición de la esclavitud. Es decir, el argumento racial del antropólogo sería utilizado por investigadores, médicos y otros intelectuales para justificar proyectos eugenistas y higienistas, así como también proyectos políticos conservadores que encontraron así sus propósitos ideológicos “científicamente” respaldados. En este sentido, como decíamos, la libertad prometida por la abolición de la esclavitud y la igualdad que ofrecía la nueva constitución, que tenía la finalidad de transformar a todos en ciudadanos, se vio comprometida por proyectos políticos que querían repensar la organización del país a partir de teorías raciales “legitimadas” en nombre de la ciencia y de la naturaleza.

En cualquier caso, las teorías positivistas de Nina Rodrigues fueron las que dominaron no sólo casi todo el final del XIX sino que influyeron a buena parte de los intelectuales del primer cuarto del siglo XX. De hecho, como apuntamos anteriormente, en los dos censos demográficos de principios del siglo XX, 1900 y 1920, ni siquiera se tienen en cuenta las características color/raza de la sociedad brasileña. En este contexto, las tan expansivas teorías consiguieron crear «uma justificativa teórica perfeita e acabada da impossibilidade de considerar um ex-

¹⁰⁷ “La raza negra en Brasil, por más grandes que hayan sido sus incontestables servicios a nuestra civilización, por más justificadas que sean las simpatías de las que la rodeó el repugnante abuso de la esclavitud, por más grandes que se revelen los generosos excesos de sus defensores, constituirá siempre uno de los factores de nuestra inferioridad como pueblo. En la trilogía del clima intertropical inhóspito a los Blancos, que flagela gran extensión del país; del Negro que casi no se civiliza; del Portugués rutinerio que no progresa, dos circunstancias confieren al segundo [es decir, al negro] saliente preeminencia: la mano fuerte contra el blanco que le presta el clima tropical, las vastas proporciones del mestizaje que, entregando el país a los mestizos, acabará privándolo, a largo plazo por lo menos, de la dirección suprema de la raza blanca. Y esta fue la garantía de la civilización en los Estados Unidos.”

escravo capaz de comportamiento “civilizado”»¹⁰⁸ (SKIDMORE, 1976, 76). Tan intransigente fue el pensamiento de Nina Rodrigues que llegó a oponerse a la idea, tan extendida por parte de la élite blanca brasileña, de creer que el mestizaje llevaría, tarde o temprano, a un Brasil blanco (SKIDMORE, 1976, 77), utopía ilustrada por el pintor gallego Modesto Brocos en *A Redenção de Cam* (1895) [FIG. 8] y que comentaremos detalladamente en el apartado 5.3.4. En consecuencia, es en este contexto social que Tarsila elegirá un personaje negro para representar en su tela, tratándose, además, de una mujer, lo que conlleva algunas implicaciones más que pasaremos a analizar.

El año 1923 es el de la representación modernista del negro en las artes plásticas brasileñas siendo *A Negra* de Tarsila, pintada en París, su mayor exponente¹⁰⁹. Según el artista Carlos Zilio (1982, 78), al realizar una observación iconográfica de la pintura modernista brasileña, podemos constatar que esta se ha centrado sobre todo en el hombre y el paisaje brasileños. Esto responde, de forma evidente, a la voluntad que tenían los artistas de enfrentarse con su propio entorno local con tal de contribuir a esta tan anhelada construcción de una identidad nacional propia, tal y como hemos explicado en el capítulo tres. La importancia del modernismo reside, en cualquier caso, en la sistematización de una posición frente a la cultura brasileña.

Tarsila, al elegir la representación de este personaje, intenta dar respuestas a los problemas pictóricos y político-culturales de su época en una doble dirección; es decir, a partir del aprovechamiento de lo exótico triunfante en el París de los años veinte, busca afirmar su identidad cultural brasileña. En este sentido, nos encontramos ante una obra que encuentra su nicho de mercado tanto en París, como

¹⁰⁸ “una justificativa teórica perfecta y daba por acabada la posibilidad de considerar un exesclavo capaz de un comportamiento “civilizado”.”

¹⁰⁹ Como destaca Paulo Herkenhoff (2005), el artista Emiliano Di Cavalcanti pintará en 1923 la tela *Músicos*, que además de la música cuenta con personajes negros y mestizos como protagonistas. En el capítulo cuatro de este trabajo se desarrollará el tema con más amplitud.

en São Paulo, aunque sea por motivos diferentes. Por un lado, la ciudad de París de 1923 con su incentivo al primitivismo y, por el otro, la capital paulista con su modernismo cultural que «exigía» la incorporación de las culturas subalternas del país presentadas con un lenguaje poético vanguardista. Representa, en definitiva, un hibridismo entre aquellos valores de la tierra, otrora dichos nacionales, y la actualización de los valores plásticos brasileños respecto a un nuevo lenguaje que se presentaba como “internacional”.

En 1972 Tarsila do Amaral concedió su última entrevista pública a Leo Gilson Ribeiro de la revista brasileña VEJA; en ella la artista de 75 años afirma que la imagen de personajes suyos como *A Negra* o *Abaporu* son fruto de las historias que escuchaba de las sirvientas de las haciendas, antes esclavas, durante su infancia¹¹⁰. Eran historias que impresionaban a la niña [aristócrata rural] Tarsila, como por ejemplo el relato de las esclavas que trabajaban en las plantaciones de café y que, no pudiendo parar de trabajar, amarraban piedras en sus senos para, una vez alargados, poder ser colocados en los hombros y así amamantar a sus hijos que cargaban a sus espaldas. Al ser preguntada por la figura deformada y monstruosa del *Abaporu*, al que el entrevistador se refiere como «sacada de una pesadilla», Tarsila do Amaral contesta,

Engraçado o senhor falar nisso, eu gosto de inventar formas assim de coisas que e nunca vi na vida, mas não sabia por que que eu tinha feito o “Aba-Puru” daquela forma. Eu me perguntava: “Mas como é que eu fiz isto?” Depois uma amiga minha que era casada com o prefeito me dizia: “Sempre que eu vejo 'Aba-Puru'

¹¹⁰ Basta una lectura simple y rápida para detectar en la entrevista una voluntad de distinción de clase por parte de la artista. No conoce bien la música popular de Caetano Veloso o Chico Buarque afirmando que cuando suena en la radio, cambia el dial, “pois sempre achei a música popular tão banal, às vezes gosto é de Debussy, tão poético e colorista!” [pues siempre creí que la música popular es tan banal, a veces me gusta Debussy, ¡tan poético y colorista!]. Afirma no interesarse por el arte moderno, los móviles de Calder “no son arte”. Señalada como mujer de muchos amantes, desmiente triste tal reputación: “Pois se eu sou até puritana, minha Nossa Senhora!” [Pues soy hasta puritana, virgen mía!]. Lamenta un mundo que ya no es: “Estão construíndo um mundo tão diferente do meu! Até a Europa me dizem que hoje é tão diferente, Paris está tão mudada, para pior, que não vale a pena ir até lá. Paris foi a que eu conheci na mocidade.” [¡Están construyendo un mundo tan diferente del mío! Hasta Europa me dicen que hoy es tan diferente, París está tan cambiada, para peor, que ya no vale la pena ir hasta allí. París fue la que yo conocí en mi juventud.]

me lembro de uns pesadelos que eu tenho”, e eu então liguei uma coisa à outra, disse que devia ser uma lembrança psíquica ou qualquer coisa assim e me lembrei de quando nós éramos crianças na fazenda. Naquele tempo tinha muita facilidade de empregadas, aquelas pretas trabalhavam para nós na fazenda, depois do jantar elas reuniam a criançada para contar histórias de assombração, iam contando da assombração que estava no forro da casa, eu tinha muito medo, a gente ficava ouvindo, elas diziam: daqui a pouco da abertura vai cair um braço, vai cair uma perna e nunca esperávamos cair a cabeça, abríamos a porta correndo e nem queríamos saber de ver cair a assombração inteira. Quem sabe o “Aba-Puru” é reflexo disso?¹¹¹ (AMARAL, T., 1972)

Se confiesa devota cristiana, sobretudo del Niño Jesús de Praga, cuya novena sabe de memoria inspirándole muchos cuadros como, dice, uno de un «negrinho que simboliza os humildes, também com japoneses e índios»¹¹² (AMARAL, T., 1972). El final de la entrevista, para nosotros, es revelador: Gilson Ribeiro le pregunta sobre si, más allá del sentimiento religioso, hay algo de recuerdos en su pintura, a lo que la artista responde:

Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama “A Negra”. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos, sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedra nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas. Num quadro que pintei para o IV Centenário de São Paulo eu fiz uma procissão com uma negra em último plano e uma igreja barroca, era uma lembrança daquela negra da minha infância, eu acho. Eu invento tudo na minha

¹¹¹ “Curioso que hables de eso, me gusta inventar formas así de cosas que nunca vi en la vida, pero no sabía porque había hecho el *Abaporu* de aquella manera. Yo me preguntaba: “¿Pero, cómo hice esto?” Después una amiga mía que estaba casada con el alcalde me decía: “Siempre que veo el *Abaporu* me acuerdo de unas pesadillas que tengo”, y entonces conecté una cosa a la otra, dije que debía ser un recuerdo psíquico o cualquier cosa parecida y me acordé de cuando éramos niños en la hacienda. En aquel tiempo había mucha facilidad de sirvientas, aquellas negras trabajaban para nosotros en la hacienda; después de la cena reunían a los niños para contar historias de fantasmas, contaban del fantasma que estaba en el desván, yo tenía mucho miedo, las escuchábamos, y decían: dentro de poco caerá un brazo, caerá una pierna y nunca esperábamos a ver caer la cabeza, abríamos la puerta y ni queríamos ver caer todo el fantasma. ¿Quién sabe si el *Abaporu* es un reflejo de esto?”

¹¹² “negrito que simboliza los humildes, también con japoneses e indios”. Es importante recordar que Brasil acoge la mayor población japonesa fuera de Japón (cerca de 1,5 millones). Esta inmigración empezó en 1908, ampliándose exponencialmente durante la II Guerra Mundial.

pintura. E o que eu vi ou senti, como um belo pôr-do-sol ou essa negra, eu estilizo.

Leo Gilson Ribeiro: A sua pintura, tão poética, é então uma evocação enternecedora de uma infância feliz?

Tarsila: Acho que o senhor não está longe de ter acertado.¹¹³ (AMARAL, T., 1972)

La *Negra*, pues, nos habla de «una infancia feliz», la infancia de una niña Tarsila aristócrata, una relación más íntima de la artista con estas mujeres esclavas. Sin embargo, una relación de clase. Afectiva, sí, pero con sus desajustes históricos de clase. Como sabemos, la lactancia materna entre las mujeres de la alta sociedad europea y brasileña no era bien vista, por lo que la actividad de amamantar a los hijos era otorgada a otras mujeres dedicadas a tal tarea. De esta manera, si la madre de un niño señorial no tenía leche suficiente, no podía o no quería amamantarlo, se pagaba por estos servicios a una “ama de leche”. Hasta 1888 con la abolición de la esclavitud, muchas de las amas pertenecían a la propia familia señorial. Esta terrible realidad implicaba auténticos dramas humanos como la separación de estas madres de sus hijos naturales para que *criasen* a los bebés de las familias señoriales. Pocas fueron las que tuvieron la “suerte” de estar autorizadas a compartir su leche entre el bebé blanco y su hijo natural. Desconocemos si Tarsila fue amamantada por una ama de leche, pero sí debemos recordar que como hija de un barón del café vivió entre personas esclavizadas y que sí nos consta que tuvo un “ama seca” a su cuidado; a diferencia de las amas de leche, estas eran designadas exclusivamente al cuidado de

¹¹³ “Uno de mis cuadros que tuvo mucho éxito cuando lo expuse en Europa se llama *A Negra*. Porque tengo reminiscencias de haber conocido una de aquellas antiguas esclavas, cuando yo era una niña de cinco o seis años, ¿sabe? Esclavas que vivían allí en nuestra hacienda, y ella tenía los labios caídos y los senos enormes, porque, me contaron después, en aquel tiempo las negras amarraban piedras en sus senos para que se alargasen y así poder tirarlos hacia atrás y amamantar al niño a sus espaldas. En un cuadro que pinté para el IV Centenario de São Paulo hice una procesión con una negra en último plano y una iglesia barroca, era un recuerdo de aquella negra de mi infancia, creo. Yo invento todo en mi pintura. Y lo que yo vi o sentí, como una bella puesta de sol o esa negra, yo lo estilizo.” Esta misma historia, citando a Sofia Caversassi Villalva, la había narrado en 1939 en el artículo *Pintura Pau-Brasil e Antropofagia* (AMARAL, T., 1939) publicado en la RASM – Revista Anual do Salão de Maio.

Leo Gilson Ribeiro: ¿Su pintura, tan poética, es entonces una evocación enternecedora de una infancia feliz?

Tarsila: Creo que usted no está lejos de haber acertado.”

los niños. Gracias a la sobrina-nieta de la artista, Thais Amaral Perroy, nos ha llegado una fotografía de su *mãe-preta* (?) en la que, probablemente, se inspiró para la realización de la pintura [FIG. 9] (EULALIO, 2001, 104).

Si por un lado *A Negra* se enmarca dentro de esa voluntad de sistematizar la cultura brasileña en relación a las nuevas estéticas de vanguardia, por el otro, creemos que su protagonsita se trata de una negra cuyo personaje parece no tener memoria de la esclavitud. El personaje se muestra de forma majestuosa, ocupando buena parte de la tela, y aunque sabemos que con probabilidad se inspira en un personaje real, el ama seca de la artista, la *Negra* es mostrada sin trazos individualizadores queriendo, quizás, ser una expresión totalizadora de un colectivo. Se convierte, así, en un símbolo abstracto, únicamente exterior, sin sentimientos propios. La negra se entrega casi como si de una ofrenda se tratara, ofreciéndose a todo aquel que se disponga a mirarla, disfrutarla, consumirla.

Según Paulo Herkenhoff (2005, 87), «essa tela deve a anatomia, nudez e modo de sentar das escravas [...] de Debret». Así, pues, al elegir representar el cuerpo de una mujer negra, Tarsila do Amaral acaba por cristalizar visualmente cuestiones sociológicas de su época independientemente de sus intenciones subjetivas. Quisiéramos detenernos sobre el cuerpo de este personaje en el que podemos identificar algunas características iconográficas de la condición femenina esclava. Marcos César de Senna Hill (2008) llamó la atención sobre la poca probable casualidad de que el personaje se encuentre sentado en el suelo a través de una investigación iconográfica que quisiéramos discutir. La amplia documentación visual producida en Europa y Brasil nos demuestra una clara relación del sujeto *cuerpo* de la mujer afro-brasileña relacionado con la tierra. De esta manera, podemos cartografiar una serie de imágenes en las que la mujer negra, subalterna, esclava o no, se encuentra íntimamente ligada a la tierra. Dicha asociación está vinculada probablemente a la conexión existente entre la idea de lo “bárbaro” con la naturaleza

en contraposición a lo “civilizado” con la ciudad. Así, nos es imposible no relacionar el personaje representado con toda una iconografía de la historia del arte donde los personajes negros, los sujetos *cuerpos*, se encuentran en el *locus* que la reordenación del mundo moderno/colonial les reservó. Si entendemos el arte como creador y sostenedor de narrativas generales y específicas, cuando estamos ante esta representación nos encontramos también ante una imagen-contenedor que, utilizando el lenguaje figurativo, no sólo expresa valores de una época, sino que también contribuye a crearlos y perpetuarlos, como nos señala Pierre Francastel (1970; 1990). Si analizamos la amplia documentación visual producida no sólo en Brasil sino también en Europa, encontramos que el personaje negro, “exótico”, suele ser representado mayoritariamente en contacto con el suelo.

Veamos, por ejemplo, algunas muestras iconográficas realizadas en Brasil que, por su importancia documental e histórica, vale la pena comentar. Algunos de los documentos visuales más valiosos que cartografían no sólo la época colonial sino también la transición hacia el Imperio de Brasil (1822) son aquellos producidos por el francés Jean-Baptiste Debret (1768-1848), cuyo gran mérito fue también la creación de la Escuela Real de Ciencias, Artes y Oficios de Rio de Janeiro en 1816¹¹⁴. Durante su estancia en Brasil (1816-1831) Debret realizó una gran contribución para entender lo cotidiano de la sociedad brasileña durante la mitad del siglo XIX. En su obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement* (DEBRET, 1834) publicada en París en tres volúmenes (1834, 1835 y 1839), el pintor nos dejó 153 láminas acompañadas de amplios textos que las describen, en ocasiones con mucha precisión. En la sociedad colonial y patriarcal brasileña era muy común encontrar a

¹¹⁴ Recientemente la Maison de l'Amérique Latine de París llevó a cabo la exposición «L'Atelier Tropical. Jean-Baptiste Debret. Peintres, écrivains et savants français au Brésil (1816-1850)» comisariada por Jacques Leenhardt (Oct-Dic 2016). Se trataba de una exposición que celebraba el bicentenario de la Misión Artística Francesa en Brasil en colaboración con el EHESS, la Universidad de la Sorbona – París IV, la Universidad de Poitiers, el Museo Nacional de Historia Natural, la Biblioteca Nacional de Francia y la FMSH en colaboración con los Museos Castro Maya de Rio de Janeiro.

las mujeres negras sentadas en el suelo y en lugares de tránsito donde podían vender los productos elaborados por ellas mismas [FIG. 10]. Además, en los interiores de las casas señoriales, a las mujeres negras les era delegado el suelo como lugar habitual, reservando instrumentos de comodidad y confort como bancos y sillas para los señores y señoras de la casa insistiendo, así, en la jerarquía y estructura patriarcal y colonial de poder [FIG. 11 y 12]. Siguiendo esta misma lógica, encontramos otros ejemplos interesantes tanto en la pintura, como en la fotografía, que en muchos casos se transformaron en postales consumidas en Europa [FIG. 13, 14, 15, 16 Y 17]¹¹⁵. Tarsila, al (re)presentar su personaje visualmente en el suelo, nos remite, independientemente de sus intenciones subjetivas, a toda una iconografía ya preestablecida del sujeto femenino (negro y/o) esclavo, al que le era reservado el suelo como *locus* designado por la sociedad patriarcal, colonial y esclavista brasileña (y europea). Es cierto que estas representaciones sitúan los sujetos en una jerarquización del mundo moderno/colonial; sin embargo, también es importante tener en cuenta las costumbres provenientes del mundo no europeo respecto a estos hábitos y sus relaciones con la naturaleza y el suelo propiamente. Sobre esto afirma Senna Hill:

É lícito pensar ainda que várias culturas preservaram, alheias às predeterminações dos costumes europeus, uma conexão mais direta com o chão, caracterizando um hábito simples que muitas vezes incomodou o homem “civilizado”, já acostumado com bancos, cadeiras e outros artefatos mais sofisticados, todos destinados ao ato de sentar.¹¹⁶ (SENNA HILL, 2008, 220)

Aunque la negra de Tarsila responde a una representación personal y sentimental de su infancia latinoamericana, casi tratándose de un ‘homenaje’ a la que

¹¹⁵ En el caso de la figura 15 se trata de prostitutas en el París de 1900 en el que la única mujer negra resulta encontrarse sentada en el suelo.

¹¹⁶ “Es todavía lícito pensar que varias culturas preservaron, ajenas a las predeterminaciones de las costumbres europeas, una conexión más directa con el suelo, caracterizando un hábito simple que muchas veces molestó al hombre “civilizado”, ya acostumbrado a bancos, sillas y otros artefactos más sofisticados, todos destinados al acto de sentarse.”

fuera su ama seca, la imagen no está exenta de problemáticas relacionadas con la sociedad patriarcal y el mundo moderno/colonial en el que se desarrolla. Por lo que se refiere al arte occidental nos encontramos con algunos ejemplos sumamente interesantes que han formado parte, sin lugar a dudas, de ese conjunto de imágenes que han sido absorbidas y (re)configuradas por la artista Tarsila. Dos pintores nos interesan particularmente, sobre todo por su influencia no sólo en la artista, sino también por su importancia en la configuración de un imaginario simbólico de la representación femenina en occidente. Estos son Eugène Delacroix (1798-1863) y Paul Gauguin (1848-1903). No es nuestra intención, en ningún caso, realizar una lectura exhaustiva de las imágenes producidas por ambos pintores, pero sí queremos destacar algunas ideas que, en el marco de nuestro estudio, son interesantes de mencionar y confrontar. Ambos autores se inscriben en uno de los fenómenos culturales más importantes que ha vivido el mundo de la cultura en la segunda mitad del siglo XX, el orientalismo. Toda una serie de disciplinas críticas, desde la historia social y feminista del arte, las teorías poscoloniales o la teoría de la cultura influyeron radicalmente ayudando a cristalizar el *Orientalismo* de Edward Said, publicado en 1978, y que supuso un terremoto no sólo para las historias canónicas del arte sino para todo el ámbito selecto de la historia y teoría de la cultura. A partir de entonces, numerosos textos e imágenes de nuestra cultura visual comprendidos entre el siglo XVIII hasta la actualidad pueden ser analizados a partir de la propuesta de Said. Por otra parte, cabe decir que con el pasar del tiempo, el texto canónico del autor palestino ha sido ampliado, contestado, y, en ocasiones, puesto en duda¹¹⁷. En todo caso, el término orientalismo ha sido aplicado a algunas producciones culturales de

¹¹⁷ Cfr. Por ejemplo, en NOCHLIN, Linda. (1991). 'The imaginary Orient', en *The Politics of Vision*. New York: Harper & Row, 1989; LEWIS, Reina. (1996). *Gendering orientalism: Race, Femininity and representation*. London: Routledge; LEWIS, Reina. (2004). *Rethinking orientalism. Women, Travel and the Ottoman harem*. Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey; BHABHA, Homi. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

occidente, desde Delacroix a Matisse¹¹⁸. Sintetizando, pues, diremos que el texto de Said arroja luz sobre toda una serie de producciones culturales del arte occidental en todas sus modalidades, desde la pintura a la literatura, permitiéndonos establecer lecturas y conexiones críticas a las relaciones entre blancos y negros, entre señores y sus subalternos, y entre occidente y sus colonias. Lo más extraordinario es que estas relaciones acaban siendo estereotipadas y cristalizadas en la construcción imaginaria e iconográfica del mundo oriental y colonial por parte de occidente. Lo interesante de la obra de Said es que su mirada no se reduce a la relación Oriente-Occidente. Su obra y modelo de análisis nos ofrece herramientas y una metodología para poder pensar las obras en un contexto colonial distinto, como el sudamericano o brasileño. Aunque estos no son contextos orientales, sí fueron tierras colonizadas que, de alguna manera, responden a la misma herida colonial con sujetos racializados de forma subalterna en el que el arte y la cultura jugaron un papel fundamental en la imagen que se creó de estos pueblos.

Después de esta digresión sobre el orientalismo, volvamos al tema que aquí nos ocupa. Eugène Delacroix es, seguramente, uno de los ejemplos más turbadores de la segunda mitad del XIX, siendo, al mismo tiempo, uno de los más celebrados por la historiografía del arte, inclusive por nuestra artista, Tarsila do Amaral¹¹⁹. En toda la producción del pintor francés existen ejemplos de lo que llamamos orientalismo, desde la representación de sus viajes por el norte de África hasta la representación de los fenotipos humanos a los que tiene acceso. Antes de pasar a comentar el tema que más nos interesa del pintor para este trabajo, quisiéramos detenernos un instante en *Aspasia*¹²⁰ [FIG. 20], realizada probablemente en 1824, y que cuenta con dos

¹¹⁸ Recientemente, en 2010-2011, se hizo una exposición itinerante en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas, en la Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung de Múnich y en el Grand Palais de París que intentaba dar una muestra amplia de las imágenes orientalistas desde Delacroix a Matisse. Cfr. DEPELCHIN, Davy; DIEDEREN, Roger. (2011). *L'Orientalisme en Europe: de Delacroix à Matisse*. París : RMN Grand Palais.

¹¹⁹ Tarsila dedicó una crónica al pintor francés en el *Diário de S. Paulo* (12/06/1938).

¹²⁰ Según la bibliografía consultada, el título de la obra cambia de *Aspasia* a *Aline*. Cabe decir, en todo caso, que en el Musée Fabre está titulado como *Aspasie*.

estudios previos [FIG. 18 Y 19]. En ella, Delacroix nos muestra a una mujer sentada en una silla, gesticulando con las manos de forma muy delicada, sensible y con la mirada dirigida intensamente al espectador que la mira. Pues bien, la pintura entraría dentro de los cánones del género del retrato burgués excepto por la desnudez que nos permite ver el cuello de la modelo y, sobre todo, uno de sus senos, lo que sólo es posible, según nos dice Allard (2011a, 112), porque se trata de una modelo mestiza y de taller. Hay que mencionar, además, una ambigüedad referida a su postura: por un lado la vemos de forma glorificada, majestuosa por su pose; por otro, su desnudez la deja en una posición de inferioridad, expuesta a los deseos sexuales de aquel que la mira. De la obra de Delacroix en general, y de esta en particular, se ha destacado, y de forma recurrente, el trabajo del color que el artista da a la piel de sus personajes. Sin embargo, nos gustaría llamar la atención sobre el trato sexualizado que le da, dentro del género del retrato, que sólo es posible por tratarse de una mujer mestiza ¹²¹. Por un lado, una representación majestuosa; por otro, la mujer objetualizada sexualmente. No podemos, de ninguna manera, dejar de observar algunos parecidos y sugerencias de una relación entre *Aspasia* y la *Negra*.

Examinemos ahora, brevemente, uno de los motivos que consagró al autor y que tanto interés generó no sólo en el artista sino en toda la historiografía que lo estudia, la odalisca. En la mayoría de los ejemplos que nos ha legado, la iconografía es sencilla; nos encontramos ante a una mujer, desnuda o no, entregada a la mirada del espectador masculino, siendo los elementos narrativos una característica opcional (ALLARD, 2011b, 120). Se trata de imágenes que fueron creadas principalmente para el consumo de miradas masculinas burguesas heterosexuales. Con todo, existen algunos ejemplos de obras de Delacroix en los que las mujeres, ofrecidas al consumo masculino, son representadas sentadas en el suelo, como podemos identificar en una de sus obras más importantes, *Las mujeres de Argel* (1834) [FIG. 21]. Griselda

¹²¹ Por parte de Delacroix existe un interés sexual especial por las mujeres mestizas que manifestó no sólo en sus obras sino también en sus diarios.

Pollock (1999), en una lectura feminista de las odaliscas y, específicamente, de la *Olympia* de Edouard Manet, nos habla de un «lugar común» (*a commonplace*) que comparten las mujeres representadas para el goce de la mirada masculina heterosexual. La lectura de Pollock está fuertemente vinculada no sólo con el movimiento orientalista, sino también con una lectura colonial del conjunto de las imágenes que aquí estamos tratando. Lo que sugiere Pollock es lo siguiente:

In European painting the combination of an African woman as slave or servant and an Oriental harem or domestic interior with reclining women, clothed or nude, represents a historical conjunction of two, distinct aspects of Europe's relations with the world it dominated through colonization and exploited through slavery. The relations with Islamic culture – colonisation – and with African peoples – trade in slaves and goods – collapse in Orientalist paintings into a trope for masculine heterosexuality that is held in place by the displayed sexual body of a European or pale-skinned Arab woman. That there were Africans in Islamic North Africa there can be no doubt, but this rhetorical combination of sex and servitude is 'logical' only in a economy that has slavery as its political unconscious, and sedimented in its social rituals and erotic fantasies. This legacy – materially and ideologically – is, was part of Western modernity.¹²² (POLLOCK, 1999, 294)

Cuando Griselda Pollock afirma que el legado material e ideológico es y fue parte de la modernidad occidental, la autora se está refiriendo, aún sin especificarlo, a la estructura patriarcal de poder fijada por la cristalización del mundo moderno/colonial. Ese legado material, ideológico – y por qué negarlo, también artístico/iconográfico – no es otra cosa sino la colonialidad, la parte oculta y constitutiva de la modernidad, como hemos explicado en el capítulo II de este trabajo. Consideremos ahora, a partir del análisis de Pollock, que el suelo también es

¹²² “En la pintura europea la combinación de una mujer africana como esclava o sierva y un harén oriental o interior doméstico con mujeres reclinadas, vestidas o desnudas, representa una conjunción histórica de dos distintos aspectos de las relaciones de Europa con el mundo dominado por ella a través de la colonización y explotado mediante la esclavitud. Las relaciones con la cultura islámica - la colonización - y con los pueblos de África - el comercio de esclavos y mercancías – confluyen en las pinturas orientalistas en un tropo de la heterosexualidad masculina que se mantiene en su lugar por el cuerpo mostrado y sexualizado de una mujer árabe, europea o de piel pálida. Del hecho de que había africanos en el norte del África islámica no hay ninguna duda, pero esta combinación retórica del sexo y la servidumbre es "lógica" sólo en una economía que tiene la esclavitud en su inconsciente político, y sedimentado en sus rituales sociales y fantasías eróticas. Este legado - material e ideológicamente - es, fue parte de la modernidad occidental.”

un *commonplace*, un lugar común, un espacio en el que situar a los sujetos-cuerpos subalternos. En nuestro caso, no sólo está destinado a los esclavos en general, sino que se trata, también, de un “espacio femenino” designado a aquellas mujeres, negras o no, que enfatizan la jerarquía patriarcal de la sociedad en la cual están circunscritas [FIG. 22].

Intensamente relacionada con *Aspasia*, con nuestra *Negra*, y, evidentemente, con el diálogo que estamos intentando establecer, está la pintura *Portrait d'une négresse* (1800) [FIG. 23], de Marie-Guillemine Benoist (1768-1826). En esta representación, la pintora parte del género del retrato y se dispone a representar en toda su monumentalidad a una mujer negra, una criada de su cuñado. Lo hace seis años después de la abolición de la esclavitud en las colonias francesas y lo presenta en el Salón de 1800 convirtiéndose en una especie de manifiesto a favor de la emancipación de la mujer y de las personas negras. Benoist rompe con la tradición ochocentista y no la representa con indumentarias exóticas, sino que la muestra como una igual, lo que provocaría la indignación del público, ya que consideran un escándalo equiparar aunque sea artísticamente a las personas libres con los esclavos o exesclavos¹²³. Sin embargo, cabe decir que, al igual que la *Aspasia* de Delacroix, la *négresse*, aunque tiene un nombre, es presentada como lo que es, una *négresse*; es mostrada de forma indefensa y con este seno al descubierto que, como dijimos anteriormente, se expone a la mirada consumista del hombre burgués heterosexual. Acorde con lo expuesto anteriormente, nuestra *négresse*, «anónima», se encuentra en ese «lugar común», resultado de la reordenación del mundo moderno/colonial, un lugar de «femineidad», reservado a las mujeres para ser consumidas por la mirada patriarcal y colonial. Lo cierto es que, desde nuestro punto de vista, ambos personajes, tanto la *négresse* de Benoist, como nuestra *Negra*, pueden ser vistas como «extranjeras en su casa», término acuñado por la Nobel estadounidense Toni

¹²³ Cf. ALLARD, Sébastien, et al. (2006). *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*. París: Réunion des Musées nationaux.

Morrison¹²⁴. De igual modo, podemos citar aquí, a través de Herkenhoff (2005, 86), aquella expresión de Julia Kristeva (1991), «extranjeros para nosotros mismos», puesto que nos encontramos ante personajes desenraizados, sin ningún atributo que los identifique. En este caso, nuestra *Negra*, impasible como se muestra, no tiene ningún atributo que la identifique como «brasileña», se muestra completamente desenraizada, una «extranjera en sí misma».

Avanzando en nuestro argumento, si Delacroix es uno de los representantes más importantes de la iconografía orientalista durante el siglo XIX, Paul Gauguin es un ejemplo de cierta continuidad, aunque dentro de la configuración de un lenguaje ya propiamente moderno. Las imágenes que nos ha legado Gauguin son profundamente reveladoras. Encontramos en ellas no sólo una persistencia iconográfica respecto a Delacroix, sino un estilo exótico de potencial ya plenamente moderno. Si en Delacroix encontramos un mundo colonial oriental, en Gauguin nos trasladamos a un mundo colonial exótico, a Tahití. Mucho se ha escrito sobre el pintor y su aventura hacia un mundo desconocido en busca de los elementos más simples y naturales de la vida. La literatura existente sobre Gauguin ha acabado por forjar un mito selvático que algunos historiadores y muestras recientes han tratado de cuestionar¹²⁵. En todo caso, de Gauguin nos interesa esa simplificación de formas y colores que podemos observar en toda su producción y ese protagonismo del personaje humano, sobre todo el femenino.

Antes de embarcarse en la aventura tahitiana, por la que será intensamente celebrado, el pintor parisino trabajó activamente en Bretaña dejándonos una serie de cuadros ilustrativos que, de alguna manera, también condicionarían su actividad

¹²⁴ Toni Morrison, escritora afroamericana y Nobel de literatura (1993), fue invitada a concebir una exposición en el Museo del Louvre (2006-2007) titulada «Étranger chez soi / The foreigner's home», en la que proponía una visita personal, elegida por ella misma, a la colección del museo. Cfr. ROYNON, Tessa. (2013). *Toni Morrison and the Classical Tradition: Transforming American Culture*. Oxford: University Press.

¹²⁵ Es interesante la muestra llevada a cabo en la Tate Modern de Londres en 2011 «Gauguin: Maker of Myth» que, de alguna manera, intentaba cuestionar la idea de “mito” y “paraíso” que se creó entorno al pintor. Cfr. BELINDA, Thomson (ed.). (2011). *Gauguin: Maker of Myth*. London: Tate.

posterior. Los cuadros bretones de Gauguin están contruidos alrededor de imágenes de mujeres campesinas locales. Lo hace, evidentemente, a partir de los antecedentes de la cultura y pintura francesas de entonces, sobre todo a partir de Jean-François Millet. En aquel entonces, se identificaba y representaba a la mujer rural con una idea de vida campesina “natural”. Ludmilla Jordanova (1989) señaló que en algunos aspectos la mujer es relacionada con la naturaleza identificándola como “lo otro” frente a la cultura que, en este caso, es equiparada con la masculinidad. Así, por ejemplo, las ideas de “primitivo”, “lo otro” y “naturaleza”, están íntimamente relacionadas con la idea de “feminidad” en contraposición a la idea de “cultura” y “masculinidad”. Para ser más específicos, las pinturas que Gauguin realiza sobre las mujeres rurales en Bretaña, en una lectura de género, están asociadas con “lo otro”, lo “natural”, en fin, lo femenino, en oposición a una cultura masculina civilizada.

Dicho lo anterior, podemos afirmar que las consideraciones aquí expuestas sobre la pintura producida por Gauguin en Bretaña también se pueden aplicar a aquellas que realizó en Tahití, aunque, a nuestro juicio, de forma más intensa y explícita. Gauguin se encontró en Tahití con un fenotipo de mujer muy diferente de la europea a la que fue plasmando en su obra en diferentes momentos. Con algunas similitudes a *Las mujeres de Argel* de Delacroix, Gauguin pintó *Mujeres de Tahiti* [FIG. 24] en 1891 durante su primera estancia en la isla. Un año más tarde realizó *Parau api* (*¿Qué hay de nuevo?*) [FIG. 25] cuyo esquema es muy parecido a la versión anterior, cambiando el personaje que nos mira de frente y algunos detalles del escenario. Senna Hill (2008, 225) comparó iconográficamente la forma de esta(s) pintura(s) de Gauguin con la *Negra* que consideramos importante traer aquí. En las del pintor francés vemos a dos mujeres tahitianas sentadas en la playa, inmóviles. Una de ellas nos da la espalda y la otra se encuentra de frente al espectador. Son figuras de mucha fuerza, monumentales, que ocupan buena parte de la tela. Como observó el autor, ambas van descalzas, hieráticas, y sentadas en el suelo, como la *Negra* de Tarsila, y si nos fijamos en el fondo del personaje de la derecha, la

representación del mar está elaborada a partir de líneas de colores, paralelas y yuxtapuestas que rozan la abstracción [FIG. 26, 27 Y 28]. Las imágenes producidas por Gauguin, además de responder a una poética y estética modernas, también guardan mucha relación con imágenes de tahitianas que aparecían en postales de la época que, como hoy sabemos, le gustaba coleccionar [FIG. 29, 30, 31, 32 Y 33]. Estas postales, entre las cuales también las había de cuño orientalista en los países árabes, responden a un deseo voyerista por parte de la mirada del viajero masculino. Como afirma Théophile Gautier (2008, 235) en *Constantinople*, «La première question que l'on adresse à tout voyageur qui revient d'Orient es celle-ci: "Et les femmes?"»¹²⁶. Avanzando en nuestro razonamiento, no es difícil relacionar a Gauguin con Delacroix, sobre todo por lo que se refiere a su gusto acerca del género femenino en pintura. Es interesante explicitar aquí que Gauguin, en un viaje con su amigo Vincent Van Gogh a Montpellier en 1888, copió aquella *Aspasia* de Delacroix vista en el Museo Fabre (WILDENSTEIN, 2003, 186-187). Es en este momento que se revela, probablemente, una afición a pintar mujeres no europeas. En una carta de Vincent Van Gogh a su hermano Theo le dice lo siguiente:

Gauguin et moi avons hier été à Montpellier pour y voir le musée [...] il y a là de Delacroix encore une étude de mulâtresse (que Gauguin a copiée dans le temps), les *Odaliques*, *Daniel dans la fosse aux lions* [...] Gauguin et moi causons beaucoup de Delacroix, Rembrandt, etc. La discussion est d'une électricité excessive. Nous en sortons parfois la tête fatiguée comme une batterie électrique après la décharge.¹²⁷

Todavía, y para finalizar sobre Gauguin, Edgar Vidal (2011) destaca un punto en común entre la *Negra* de Tarsila y las dos esculturas del autor francés, *Idole à la coquille* (1892) [FIG. 34] e *Idole à la perle* (1893) [FIG. 35], ambas hoy en el

¹²⁶ “La primera pregunta que se hace a todo viajero que viene de Oriente es esta: ‘¿Y las mujeres?’”

¹²⁷ “Gauguin y yo fuimos a Montpellier para ver el museo que hay allí [...] tienen algunos Delacroix, un estudio de una mulata (que Gauguin ha copiado), algunas *Odaliscas*, *Daniel en la fosa de los leones* [...] Gauguin y yo discutimos mucho sobre Delacroix, Rembrandt, etc. La discusión es de una electricidad excesiva. A veces acabamos con la cabeza cansada, como una batería eléctrica después de la descarga.” Vincent van Gogh: Carta a Theo van Gogh, Arlés, lunes 17 o martes 18 de diciembre de 1888, carta 726, en <http://vangoghletters.org/vg/letters/let726/letter.html>, consultado el 16/12/2015.

Museo d'Orsay, y que probablemente se inspiraron en la representación de Buda que Gauguin pudo haber visto en París durante la Exposición Universal de 1889. Tanto las esculturas de Gauguin como la *Negra* de Tarsila do Amaral se encuentran sentadas en el suelo, con las piernas cruzadas y guardan esa intensa característica estética de la máscara africana en la construcción de sus rostros. De Gauguin también nos llama la atención lo que escribió el crítico brasileño Sergio Milliet en la *Revue de l'Amérique latine* (n. 9, 1925, p. 171) (VIDAL, 2011) quien, hablando del libro ilustrado por Tarsila *Feuilles de route: Le formose* de Blaise Cendrars, concluye: «Ella es uno de los tres grandes pintores de temas de América del sur, los otros dos son Gauguin y Pedro Figari». Es interesante hacer notar, tal y como sugirió Edgar Vidal (2011), que Sergio Milliet considere a Gauguin un pintor de temas americanos del sur. Cabe recordar que Gauguin vivió en Lima hasta los siete años. Luego ya en 1887 viajó a Panamá, Martinica y Tahití lo que le pudo valer la etiqueta de «pintor sudamericano».

Llegados a este punto, cabe resaltar aquí que algunas obras emblemáticas de la modernidad occidental realizadas por Gauguin han sido vistas por algunos historiadores como la ya citada Griselda Pollock (1992, 8) como una consecuencia de la condición racista, sexista y colonialista del pintor que se convirtió en los comienzos de la modernidad, y esa «condición» en relación a sus imágenes es de extrema importancia para nuestro estudio, en una revelación y modelo para la embrionaria vanguardia, independientemente de su nacionalidad. Nos hallamos, en cualquier caso, ante narrativas patriarcales que encuentran en las narrativas imperialistas su razón de ser; eso sí, siempre bajo la excusa de la estética moderna o del nacionalismo.

Recopilando todo lo explicado hasta ahora, podemos decir que la *Negra* de Tarsila do Amaral, por diversos motivos, es fácilmente asociable a una(s) iconografía(s) del negro/a que se había estado forjando en Brasil y en Europa desde

siglos atrás. En su afán por introducir un personaje negro como “marca” nacional de *brasilidad*, acaba por activar, probablemente sin pretenderlo, resonancias del mundo de la esclavitud y de la subalternidad de sujetos que, al fin y al cabo, son partes constitutivas no sólo de la historia de Brasil y Europa, sino del propio proyecto moderno occidental. Llegados hasta este punto, podríamos caer rápidamente en la conclusión de que la pintura de Tarsila, dentro del proyecto modernista brasileño, (re)articula la lógica de la colonialidad inscrita en el proyecto civilizatorio occidental. Sin embargo, como afirmamos al principio de este estudio, procuraremos arriesgarnos y situarnos en el «entre-lugar» del discurso latinoamericano, en su pensamiento fronterizo, en sus márgenes y articular otros discursos [posibles] implícitos en la imagen.

4.3.2. El sur en el norte, el sur en el sur

Después de los viajes de Gauguin a Tahití, a partir de los años 1890, la idea misma de primitivismo, exotismo y el Sur como punto cardinal, asociados a la vanguardia, acabaron por ser considerados como un motor de investigación pictórica que se extendió hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX¹²⁸. Durante los años veinte cuando las colonias artísticas latinoamericana y brasileña se establecieron en París, sin que destacaran de forma tan notable como por ejemplo la rusa, se encontraron con un ambiente artístico agitado, sujeto a la importancia de lo exótico aunque ya dominado por el «retorno al orden» como hemos explicado anteriormente y que, como nos recuerda Jean Laude, suponía un «desorden» anterior llevado a

¹²⁸ El exotismo aplicado a las vanguardias artísticas ha sido ampliamente discutido en diversos foros y desde diversas perspectivas. Citamos dos estudios en particular que nos parece oportuno tener en cuenta. *Cfr.* GONZÁLEZ ALCATUD, José A. (1989). *El Exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos; también DIETER, Richter. (2011). *El Sur: historia de un punto cardinal: un recorrido cultural a través del arte, la literatura y la religión*. Madrid: Siruela.

cabo entre 1890 y 1914¹²⁹ (LAUDE cit. BATISTA, 2012, 109). El 11 de mayo de 1923 Oswald de Andrade pronunció en la Sorbonne la conferencia «L'effort intellectuel du Brésil contemporain», publicada posteriormente en la *Revue de l'Amérique Latine* (ANDRADE, O., 2011, 39-53). En aquella conferencia, el autor modernista ensalzó la fuerza del Brasil modernista de 1922. De igual manera, reconoció y celebró la actualidad de lo exótico en Francia al mismo tiempo que rechazaba la herencia de la Misión Artística Francesa:

Jamais foi possível sentir-se tão bem, no ambiente de Paris, a presença sugestiva do tambor negro e do canto do índio. Estas forças étnicas estão em plena modernidade.¹³⁰ (ANDRADE, O., cit. AMARAL, 2003, 108)

El exotismo y la apropiación estética de las formas culturales “otras” fueron absorbidas y asimiladas por toda la vanguardia europea. Sin embargo, esta absorción y asimilación de estas culturas, llamadas «primitivas», por parte de las vanguardias latinoamericanas se dio de forma diversa debido a la propia historia pasada del continente americano. Lo que nos interesa en particular es profundizar en lo que formulamos anteriormente: ¿qué tipo de diálogo establecieron con la realidad negra/indígena?

Aníbal Quijano (1992, 440) señaló que las apropiaciones estéticas forman parte del saqueo producido en el mundo moderno/colonial por lo que la expresión plástica de los sujetos subalternos no tiene valor propio si no es como «fuente de inspiración» para los artistas occidentales o para aquellos africanos, indígenas o latinoamericanos europeizados. Cuando Griselda Pollock, refiriéndose a los «lugares

¹²⁹ Cfr. GREEN, Christopher. (2001). *Arte en Francia 1900-1940*. Madrid: Cátedra; BATISTA, Marta Rosetti. (2012). *Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 1920*. São Paulo: Editora 34; LAUDE, Jean. (1975). 'Retour et/ou Rappel à l'ordre?', in *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*. Actes du second colloque d'Histoire de l'art contemporain, Université de Saint-Étienne, 15-16-17 février 1974 (Saint-Étienne, 1975) 7-44.

¹³⁰ “Jamás fue posible sentir tan bien, en el ambiente de París, la presencia sugestiva del tambor negro o del canto del indio. Estas fuerzas étnicas están en plena modernidad.”

comunes» destinados a las representaciones de las mujeres, concluye que este legado «materially and ideologically – is, was part of Western modernity»¹³¹ (1999, 294), lo podemos vincular ineludiblemente a las teorías pos/decoloniales latinoamericanas del mundo moderno/colonial. Como explicamos en el capítulo II de este trabajo, no existe modernidad sin colonialidad, siendo la segunda, parte constitutiva de la primera. En este sentido, algunos artistas brasileños, como en el caso de Tarsila, aunque respondían a un afán de representación nacionalista que incluyese las memorias culturales populares, acaban por activar mecanismos intrínsecos de la colonialidad constitutiva de la modernidad.

Como hemos explicado, nuestra artista estudió directamente con tres pintores de la modernidad parisina, André Lhote, Albert Gleizes y Fernand Léger. Asimismo, como también hemos estado discutiendo, existen otros autores que pudieron ser referencias para la pintora, como expusimos anteriormente: Eugène Delacroix, y, sobre todo, Paul Gauguin. Más que de “influencias”, preferimos utilizar el concepto de “confluencias” iconográficas y estilísticas que, cabe decir, se enmarcan en un fenómeno más de la historia mundial suscrito a las migraciones y a la movilidad que vienen a conformar un nuevo mundo moderno, tal y como han sugerido Edgar Vidal (2011) o Serge Gruzinski¹³².

Mientras Tarsila va (con)formando la *Negra*, en 1923, visita el taller de Brancusi¹³³. Asiste, en noviembre, a una retrospectiva del artista uruguayo Pedro Figari en la Galerie Druet, un gran artista que, sin embargo, ha sido bastante olvidado. Sus cuadros tienen una fuerte presencia del negro latinoamericano y de los

¹³¹ “material e ideológicamente – es, fue parte de la modernidad occidental”

¹³² Cfr. GRUZINSKI, Serge. (2010). *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. FCE: México.

¹³³ En una carta a su familia datada en 5/7/1923 relata que hace “otra” visita al atelier de Brancusi, con el cual habla mucho: «não imaginam o que aproveitei, conversando com esse homem. Já é um tanto idoso: tem 55 anos e vive fechado no ateliê como um apóstolo» (AMARAL, 2003, 114) [no se imaginan lo que aproveché, conversando con este hombre. Ya tiene una edad: tiene 55 años y vive encerrado en su taller como un apóstol.]

bailes del candomblé, una visión ausente en los cuadros de la brasileña. También asistirá a una exposición de *Art Nègre* con obras de André Lhote y su amigo Paul Poiret. En abril y mayo del mismo año se celebra una retrospectiva de Paul Gauguin, aunque desconocemos si la artista la visitó. (BERCHT, 1993, 54; SCHOLLHAMMER, 2007, 117)

A los ya citados profesores y referentes, insistiendo en las confluencias iconográficas y compositivas de la *Negra* en particular, y de la obra de Tarsila en general, podemos añadir algún nombre más. Cabe decir que, como demostró Paulo Herkenhoff (1991; 2005), las figuras y los volúmenes creados por la paulistana tienen precedentes en la escultura de Constantin Brancusi (1876-1957), cuya relación artística y personal con Tarsila fue significativa¹³⁴. En una de las visitas que la artista realizó al taller de Brancusi, se quedó muy impresionada, tal y como lo relató en una de las cartas a su familia (AMARAL, 2003, 114); para entonces, Brancusi ya había realizado *La négresse blanche* [FIG. 36]. Sabemos que pertenecía a la colección particular de la pintora el *Prometheus* (1911) [FIG. 37] que hoy se encuentra en el Museo Hirshhorn de Washington (AMARAL, 2003, 14). Confrontando la obra de Brancusi con algunos ejemplos de la obra de Tarsila, nos damos cuenta de que los labios de la *Negra*, o del *Vendedor de frutas* (1925) [P089] [FIG. 38], encuentran un reflejo en *Adán y Eva* [FIG. 38], o en la antes mencionada *La négresse blanche* [FIG. 36] que fue creada en el mismo año que la *Negra* de Tarsila, 1923. El *Abaporu* (1928) [P101] [FIG. 40], que sería el punto de partida de la antropofagia oswaldiana, confrontado con *Princesse X* (1915-6) [FIG. 41] del artista rumano, evidencia un posible «préstamo» de la forma fálica, recogido de Brancusi por Tarsila. Lo cierto es que en la mayoría de los autores europeos como Brancusi o

¹³⁴ Para las relaciones entre Tarsila y Brancusi: Cfr. HERKENHOFF, Paulo. (1991). *Conferência Tarsila-Brancusi*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (2007). *Além do visível. O olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 109-124; AMARAL, Aracy. (2003). *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora34/Edusp, 114; ZILIO, Carlos. (1997). *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 49; BERCHT, Fatima. (1993). 'Tarsila do Amaral' in *Latin American Artists of the Twentieth century*. New York: The Museum of Modern Art, p. 52-59.

Picasso, como dijimos anteriormente, el arte negro funciona como fuente de sugestión o «inspiración» plástica¹³⁵. En Tarsila, esta sugestión le llega ya codificada por el poscubismo, y encuentra, al mismo tiempo, un modelo procedente de su infancia latinoamericana. En cualquier caso, siendo consecuentes con lo dicho hasta el momento, podríamos inclusive concluir, como lo sugirió Paulo Herkenhoff (2005, 87), que el primitivismo de Tarsila, más que de los tupí-guaraníes «brasileños», procede en gran manera de segunda mano de África y de Oceanía, (re)codificados por los artistas de vanguardia europeos.

Ante toda esa confluencia del sur en el norte, que Tarsila encuentra en el París de los años veinte, vía Brancusi, Picasso, Gauguin, sus profesores y otros, algunas autoras¹³⁶ propusieron un referente regional que es interesante citar aquí. Además de la ya citada relación afectiva con su nodriza, - esclava o exesclava -, en la *Negra* encuentran una posible referencia a la postura de las esculturas afrobrasileñas de Iemanjá [FIG. 42], una deidad yoruba que llega a Brasil procedente de África transmutada durante el proceso de colonización. Esta referencia nos hace ver a la *Negra* como una figura arquetípica de fertilidad, como desarrollaremos en el siguiente punto.

El exotismo, el indigenismo y el primitivismo, en el marco del nacionalismo brasileño, funcionaron como una especie de marca para las producciones culturales autóctonas, donde se alternaban y conjugaban con la idea occidental de lo moderno. Después del fructífero año de aprendizaje de 1923, en el que Tarsila y Oswald

¹³⁵ Cfr. HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. (1998). *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal; KRAUSS, Rosalind. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

¹³⁶ Esta interesante referencia, hasta donde hemos podido rastrear, la hacen Fátima Bercht (1993), Isabel Tejada Martín (1996) y Maraliz de Castro Vieira Christo (2009), que la inscriben en un contexto de la representación de la mujer negra en la pintura brasileña de principios del siglo XX. Cfr. BERCHT, Fatima. (1993). 'Tarsila do Amaral' in *Latin American Artists of the Twentieth century*. New York: The Museum of Modern Art, p. 52-59; TEJEDA, Isabel. (1996). 'Do Amaral, Modotti, Izquierdo y Kahlo: cuatro artistas en América' in *Asparkia: investigación feminista*. n. 7, p. 50; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. (2009). 'Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX' in *19^o20*. Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abril.

vivieron intensamente la vida artística y cultural de París, volvieron a Brasil al año siguiente. Después de recibir a Blaise Cendrars, invitado por Paulo Prado, que llegó a Rio de Janeiro el 5 de febrero de 1924¹³⁷, Oswald de Andrade publicó el 18 de marzo en el *Correio da Manhã* el *Manifesto de la Poesía Pau-Brasil* que, como ya hemos explicado, alentaba una mirada más atenta a las cuestiones más populares de Brasil¹³⁸.

Las obras de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade se (con)fluyen, siendo una deudora de la otra. Se conocen en São Paulo, en junio de 1922 y en diciembre del mismo año cuando Tarsila regresa a París inician un intercambio de correspondencia amorosa. Con la llegada de Oswald a Europa en enero de 1923, ambos viajan juntos a Portugal y España, visitando Italia en el verano del mismo año. Mantienen una relación clandestina hasta diciembre de 1924, año en que Oswald le pide matrimonio casándose formalmente el 30 de octubre de 1926. Mantienen la relación hasta su separación en 1929. “Tarsiwald”, tal y como los llamaba Mário de Andrade, representaron una fructífera pareja intelectual legándonos las más intensas imágenes y obra literaria del modernismo brasileño. En este sentido, literatura y pintura se relacionan de una manera muy intensa y especial.

La presencia de Blaise Cendrars, y su entusiasmo con todo lo que ve durante su estancia en Brasil, hace que los modernistas (re)descubran a su propio país. El sur, de pronto, se revela en el sur. Así pues, encontramos que esta correlación de fuerzas entre ambos intelectuales, Tarsila y Oswald, entre pintura y literatura, es muy sugestiva de señalar. De hecho, podríamos afirmar que las ideas literarias de Oswald

¹³⁷ Para un entendimiento completo de las implicaciones que tuvo el viaje de Blaise Cendrars entre los modernistas: *Cfr.* AMARAL, Aracy. (1997). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34; EULALIO, Alexandre. (2001). *A aventura de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. 2. ed. rev. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Fapesp.

¹³⁸ Para la versión castellana ver SCHWARTZ, Jorge. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, p. 167-171; y para la versión original en portugués: ANDRADE, Oswald de. (2011). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, p. 59-66.

y las ideas pictóricas de Tarsila son inseparables. En definitiva, por su contenido ideológico y año de producción podemos relacionar *A Negra* con el *Manifiesto Pau-Brasil*, y, el *Abaporu* con el *Manifiesto Antropófago*¹³⁹. Paulo Herkenhoff (2005, 87) afirma que son los textos de Oswald los que *pautan* la pintura de Tarsila.

Para ser más específicos, intentemos ilustrar esta idea, es decir, la pintura y la literatura entrelazadas, la pintura «escrita» o la escritura «pintada»; cuando Oswald escribe en el Manifiesto «las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino son hechos estéticos» (trad. SCHWARTZ, 2002, 167), Tarsila pinta *Morro da favela* (1924) [P074] [FIG. 43] y *Mamoeiro* (1925) [P085] [FIG. 44]. Tarsila pinta *Carnaval em Madureira* (1924) [P072] [FIG. 45], pudiendo leerse en el Manifiesto oswaldiano que «el carnaval en Río es el acontecimiento religioso de la raza» (trad. SCHWARTZ, 2002, 167). Existe una correlación de fuerzas entre ambos, una relación que no es solo afectiva, íntima y personal, sino que existe una relación intelectual de ideas, a «cuatro manos» como sugiere Schwartz.

En la conferencia que Oswald pronunció en la Sorbonne en 1923 el autor criticaba la Misión Artística Francesa. En el *Manifiesto Pau-Brasil* escribe:

Hubo un fenómeno de democratización estética en las cinco partes sabias del mundo. Se instituyó el naturalismo. Copiar. Cuadro de carneros que no fuese de pura lana no servía. La interpretación en el diccionario oral de las Escuelas de Bellas-Artes quería decir reproducir igualito... (trad. SCHWARTZ, 2002, 168)

¹³⁹ Según Jorge Schwartz cuerpos y mentes se entrecruzan en un período de tiempo muy fructífero entre Tarsila y Oswald lo que le resulta difícil pensar sus obras individualmente. Se trata de una revolución ideológica a cuatro manos. Por otro lado, Paulo Herkenhoff sugiere que es Oswald de Andrade quien traza el discurso ideológico para que Tarsila pinte la *Negra*, y Osório César quien traza el discurso ideológico social-comunista para que Tarsila inaugure su fase “social” a partir de 1930; en definitiva, apunta que la artista estuviese, del punto de vista intelectual, dependiente de sus maridos. Cfr. SCHWARTZ, Jorge. “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar” in Schwartz, Jorge. (2013). *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das letras; existe una versión castellana del texto menos extensa en SCHWARTZ, Jorge. “Tarsila y Oswald en la sabia pereza solar” en BONET, Juan Manuel (com.). (2009). *Tarsila do Amaral*. (Exposición celebrada en la Fundación Juan March, Madrid); SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (2007). *Além do visível. O olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras; HERKENHOFF, Paulo. (2005). “As duas e a única Tarsila” in *Tarsila do Amaral. Peintre brésilienne à Paris 1923-1929*. Rio de Janeiro: Imago escritório de arte, pp., 80-93.

Oswald promueve en el Manifiesto un arte nuevo contra toda copia naturalista:

El trabajo contra el detalle naturalista – por la *síntesis*; contra la morbidez romántica – por el equilibrio *geométrico* y por el *acabado* técnico; contra la copia, por la *invención* y por la *sorpresa* [...] Reacción a la copia. Sustituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro orden: sentimental, intelectual, irónica, ingenua. (trad. SCHWARTZ, 2002, 169-170)

Esa idea expresada y reclamada en el manifiesto, por el equilibrio y la técnica, es la que podemos observar en toda la fase pau-brasil de la pintura de Tarsila, no sólo en los ejemplos ya mencionados anteriormente sino también en *Palmeiras* (1925) [P086] [FIG. 46] o en *Pescador* (1925) [P091] [FIG. 47], hoy en el Hermitage de San Petersburgo. Insistiendo para poder comprender mejor esta idea, la relación pintura-literatura, Tarsila-Oswald, podemos dirigirnos también a obras como *São Paulo* (1924) [P075] [FIG. 48], *São Paulo (Gazo)* (1924) [FIG. 49], *A Gare* (1925) [P080] [FIG. 50] o *E.F.C.B.* (1924) [P073] [FIG. 51] que se encuentran en pasajes del Manifiesto:

[...] y las nuevas formas de la industria, del transporte, de la aviación. Postes. Gasómetros. Rails. Laboratorios y talleres técnicos. Voces y tics de cables y ondas y fulguraciones. (trad. SCHWARTZ, 2002, 170)

Oswald de Andrade afirma la máxima de la modernidad pictórica:

[...] un cuadro son líneas y colores. [...] Ninguna fórmula para la expresión contemporánea del mundo. *Ver con ojos libres*. (trad. SCHWARTZ, 2002, 170)

En *A Cuca* (1924) [P067] [FIG. 52], que responde a una leyenda infantil brasileña de carácter mestizo, podemos invocar el «una mezcla de “duérmete mi niño que ya viene el coco”» (trad. SCHWARTZ, 2002, 170) del Manifiesto. Finalmente,

Oswald afirma: «el contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica» (trad. SCHWARTZ, 2002, 171).

Nos gustaría ser más concretos: lo que Tarsila do Amaral trabaja conceptualmente, simbólicamente en *A Negra* en 1923, es lo que Oswald de Andrade pondrá por escrito en el *Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil* el año siguiente, en 1924. Tarsila do Amaral en su tela, en la *Negra*, mediante la imagen ya está pensando, reflexionando sobre las «mediaciones» simbólicas entre lo popular y lo nacional tan características del modernismo del 22. Lo hace, evidentemente, con su medio, la pintura, en fin, la imagen. El encuentro amoroso e intelectual entre Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade nos legó las imágenes, textos y pensamientos más originales de la década del veinte. Para Jorge Schwartz,

A descoberta das vanguardas em Paris leva-os a uma redescoberta do Brasil: a história, a cultura, a flora, a fauna, a geografia, a antropologia, a etnia, a religião, a culinária, a sexualidade. Um novo homem, uma nova cor, uma nova paisagem e uma nova linguagem ancoradas nas raízes de um passado colonial. Dessa explosiva releitura germina a ideologia Pau Brasil, que culminaria no final da década com a Antropofagia, a revolução estético-ideológica mais original das vanguardas latino-americanas daquela época.¹⁴⁰ (SCHWARTZ, 2013b, 32-33)

Por otro lado, es sintomático y nos inquieta profundamente que imágenes como *A Negra* (1923) precedieran al *Manifiesto Pau-Brasil* (1924) de Oswald de Andrade, y otras como *Abaporu* (enero, 1928) [P101] [FIG. 40] también lo hicieran con el *Manifiesto Antropófago* (mayo, 1928). Para Jorge Schwartz (2013, 32) esos dos cuadros se han de ver como un tríptico junto a un tercero, *Antropofagia* (1929) [P110] [FIG. 62], siendo estas tres imágenes lo que él llama la síntesis de la ideología

¹⁴⁰ “El descubrimiento de las vanguardias en París los conduce a un redescubrimiento del Brasil: la historia, la cultura, la flora, la fauna, la geografía, la antropología, la etnia, la religión, el arte culinario, la sexualidad. Un nuevo hombre, un nuevo color, un nuevo paisaje y un nuevo lenguaje anclados en las raíces de un pasado colonia. De esta explosiva relectura nace la ideología Pau Brasil, que culminaría al final de la década con la Antropofagia, la revolución estético-ideológica más original de las vanguardias latinoamericanas de aquella época” (SCHWARTZ, 2009, 102).

Pau-Brasil/Antropofagia. Esta última pintura, *Antropofagia*, creada ya después del manifiesto antropófago y en un momento de quietud y serenidad para la pareja «Tarsiwald», lejos de las idas y venidas entre París y São Paulo, tiene como telón de fondo el derrumbamiento de todo un mundo debido al Crack de 1929 y a la correspondiente crisis del café. Nos encontramos ante una imagen-síntesis de las dos anteriores, un montaje o collage¹⁴¹. De ella emerge, quizá, una última imagen-manifiesto, el manifiesto «definitivo» de lo que fue la fase heroica del modernismo, el conjunto definitivo de las teorías e ideas del modernismo. Desde el seno del personaje femenino, situado en centro de la composición, brota una leche mestiza que inunda la imagen (re)configurando deseos, afectos y saberes. La mujer mestiza como cristalizadora, matriarca de la sociedad brasileña, pudiendo así cristalizar lo que Oswald de Andrade (2011, 73) designó como el «matriarcado de Pindorama» en el *Manifiesto Antropófago*¹⁴².

Antropofagia es una imagen que nos ofrece un hombre y una mujer. Tal vez el hombre y la mujer primeros, antropófagos de una nueva época, del Matriarcado de Pindorama que inaugurará una utopía nueva, algo extraordinario, un nuevo mundo [posible]. Es una imagen-síntesis, una imagen-manifiesto, que funciona poliédricamente como un contenedor sinfín de significantes. *A Negra* y *Abaporu*, Eva y Adán, Tarsila y Oswald, en fin, «Tarsiwald» antropófagos [FIG. 63], bajo la aurora del trópico de Capricornio, «filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e

¹⁴¹ Esta idea de que *Antropofagia* es una fusión de *A Negra* y el *Abaporu* ha sido expuesta, hasta donde pudimos rastrear, por Aracy Amaral (2003, 281), Leda Catunda (1997), Jorge Schwartz (2009, 102; 2013b; 32) y Maria Alice Milliet (2002).

¹⁴² *Pindorama*, “País de las Palmeras”, es el nombre de la tierra de Brasil en *nheengatú*, la lengua de los indios. El “descubrimiento” de Brasil y la colonización pusieron fin al matriarcado primitivo, la vida colectiva y un Estado sin clases. «Ya teníamos el comunismo», afirma en el manifiesto. Este matriarcado propuesto por Oswald es la respuesta al colonizador europeo que tiene su mayor tensión en el aforismo dialéctico «Tupy, or not tupy, that is the question», en el que parodia la duda hamletiana. En 1950 Oswald de Andrade publicó su tesis *A crise da filosofia messiânica* [La crisis de la filosofía mesiánica] en la que amplía esa idea y propone la última de las utopías, una utopía maternal con la idea del Matriarcado de Pindorama que debería substituir el Patriarcado moderno-capitalista. Éste debería ser el ciclo final de la cultura antropofágica a la cual debería volver nuestra civilización.

pelos *touristes*. No país da Cobra Grande», en la «sábua preguiça solar» (ANDRADE, O., 2011, 68; 2011, 65)¹⁴³.

No obstante, existen ciertas contradicciones y desajustes en la pintura de Tarsila. Debemos señalar que precisamente en lo que se refiere a la representación de algunos sujetos subalternos, la artista brasileña parece pintar en contradicción con los manifiestos de Oswald. Como explicó Paulo Herkenhoff (2005, 87), en la pintura de Tarsila el negro aparece cristianizado, pacífico, domesticado y sin la vitalidad de aquellos que fundaban los quilombos¹⁴⁴. Tarsila do Amaral, a diferencia de otros artistas de las vanguardias europeas, no se dedicó a la investigación antropológica o etnológica de objetos arqueológicos como lo hizo el modernista brasileño Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) con piezas del Museo Nacional de Rio de Janeiro, o el cubano Wifredo Lam (1902-1982)¹⁴⁵. Todavía según Herkenhoff, tampoco se adentró en los cultos y rituales sincréticos afro-brasileños tan característicos del país. Es por esto que, al hacer una observación iconográfica de sus representaciones de negros, nos encontramos con negros cristianizados, como se ve en *Anjos* (1924) [P069] [FIG. 53] o *Adoração (négre adorant)* (1925) [P081] [FIG. 54]. Sucede algo semejante cuando Tarsila se dispone a representar altares populares como en *Religião brasileira I* (1927) [P096] [FIG. 55] o *Religião brasileira II* (1928)

¹⁴³ Ambas frases son fragmentos del *Manifiesto Antropófago* (1928) y del *Manifiesto Pau-Brasil* (1924), respectivamente, ambos de Oswald de Andrade. La versión castellana; «Hijos del sol, madre de los vivientes. Hallados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la *saudade*, por los inmigrados, por los traficados y por los *touristes*. En el país de la *Cobra Grande*» (trad. SCHWARTZ 2002, 174); «sabia pereza solar» (trad. SCHWARTZ 2002, 170).

¹⁴⁴ Los quilombos eran refugios de esclavos africanos y afrodescendientes, denominándose quilombolas sus habitantes. Los esclavos que huían de las haciendas entre los siglos XVI y XIX se agrupaban en comunidades autogestionadas para defenderse de la esclavitud y recuperar sus formas de vida africana y los lazos familiares perdidos por la esclavitud. En la actualidad, las comunidades quilombas pasan por un proceso de reconocimiento legal por parte de gobiernos nacionales y organizaciones internacionales.

¹⁴⁵ Ambos artistas se dedicaron a un estudio casi antropológico de sus culturas nativas con tal de reinterpretarlas mediante el lenguaje del arte moderno. Wifredo Lam, en concreto, representa una de las contribuciones más interesantes al modernismo en Latinoamérica llevando a un lenguaje internacional una lectura propia y seria del tema afrocubano, como la santería o la religión sincrética. Para más información sobre ellos véase: Cfr. AJZENBERG, Elza. (1984). *Vicente do Rego Monteiro: Um mergulho no Passado*. Tesis doctorado: Universidad de São Paulo; RAMOS CRUZ, Guillermina. (2010). *Lam y Mendive. Arte afrocubano*. Barcelona: Linkgua S.L.

[P109] [FIG. 56], sin ni siquiera mención al sincretismo religioso. En este caso existe una voluntad de convertir aquellos símbolos representativos de las prácticas religiosas domésticas en composiciones que se corresponden a un negro desenraizado de sus tradiciones africanas, aculturado por el cristianismo, casi idílico, no habiendo lugar para el sincretismo religioso tan propios de Brasil, y aclamados en el mismo Manifiesto oswaldiano: «Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica» (trad. SCHWARTZ, 2002, 167). Dice Herkenhoff: «Não refletem, pois, ‘a formação étnica rica’, invocada pelo ‘Manifesto’.» (2005, 87). Nos encontramos ante representaciones modernizantes, discursos que son enunciados desde una clase social concreta, la de Tarsila do Amaral, la ‘aristocracia’ rural. Se trata de unos sujetos subalternos, negros e indígenas, que funcionan una vez más como «recurso humano» de una clase social dominante que proyecta su propia visión de mundo, su propia *brasilidad*, su propia ideología nacional. Sobre esta última tela *Religião brasileira I*, estas representaciones de la «religión brasileña», es oportuno traer aquí lo que escribió el artista contemporáneo a la pintora, Flávio de Carvalho, cuando la vio en la exposición de 1929, la primera que realizaba la artista en Brasil:

A tela *Religião brasileira* deveria figurar no Museu do Ipiranga, para que os brasileiros de amanhã pudessem contemplar condensados num pequeno espaço os fetiches de uma religião nociva, de uma época que mais tarde será uma época que já foi. [...] Tarsila soube dar às suas formas e às suas cores ironia e grande sentimento dramático ao mesmo tempo. Soube demonstrar a parte imbecil da religião e gerar no espírito do observador a sensação feliz de ter descoberto a verdade, e a revolta, indispensável ao desejo de progredir. Esta tela é a história religiosa do Brasil e de quase todos os povos católicos. É uma história triste, servil, na qual assistimos aos esforços gigantescos da religião para aniquilar no homem o raciocínio e impingir no seu mecanismo o regresso.¹⁴⁶ (CARVALHO, 1929)

¹⁴⁶ “La tela *Religião brasileira* debería estar en el Museo del Ipiranga, para que los brasileños del mañana pudiesen contemplar condensados en un pequeño espacio los fetiches de una religión nociva, de una época que más tarde será una época que ya fue. [...] Tarsila supo dar a sus formas y a sus colores ironía y gran sentimiento dramático al mismo tiempo. Supo demostrar la parte imbecil de la religión y generar en el espíritu del observador la sensación feliz de haber descubierto la verdad, y la rebelión, indispensable al deseo de progresar. Esta tela es la historia religiosa de Brasil y de casi todos los pueblos católicos. Es una historia triste, servil, en la cual asistimos a los esfuerzos gigantescos de la religión para aniquilar en el hombre el raciocinio y forzar en su mecanismo el regreso.”

4.3.3. Algunos apuntes problemáticos

Es importante tener siempre presente, y por este motivo recuperamos esta reflexión, que la idea de lo «moderno» en el contexto cultural brasileño respondió, en buena parte, a la ideología de lo «nacional», un componente que se reveló más tarde no sólo en el arte sino también en la configuración de la cultura brasileña en general. Cabe señalar que esta ideología estuvo presente no sólo en el momento contemporáneo en que las obras fueron creadas, sino que también se reveló en la historiografía posterior que las analizó.

Criticar la modernidad hoy es una tarea compleja que nos abre diversos puntos significativos. En el caso de una modernidad periférica, como la brasileña, que además se conjuga en el campo de la ideología nacionalista, presenta cuestiones problemáticas de gran envergadura. La modernidad se planteó como un diálogo entre un sujeto colonizador y otro colonizado pero en palabras de Enrique Dussel (2005, 7), «no era un “diálogo” simétrico, era de dominación, de explotación, de aniquilamiento». Jean-Paul Sartre (1983, 5) en el prefacio a *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, afirmó que la élite europea fabricaba una élite indígena, educada en las metrópolis que se dedicaba a gritar a sus hermanos lo aprendido en París, Londres o Ámsterdam. Esa simetría se daba en dos campos; en primer lugar, a un nivel mundial donde la cultura occidental eurocéntrica se expandía con voluntad totalizadora y aniquiladora hacia las culturas periféricas; y, en segundo lugar, a un nivel local donde la élite dominante, «ilustrada» occidentalmente, daba la espalda a la ancestral cultura local para afincar una cultura extranjera y una economía capitalista. Es en este complejo sistema de significados y significantes que los modernistas aspiraron a construir su «cultura nacional».

Pensar la representación del modernismo brasileño desde la perspectiva modernidad/colonialidad nos exige plantearla de forma transdisciplinaria poniendo

en diálogo distintos campos, experiencias, formas de entendimiento que están estrechamente vinculadas a las experiencias de vida en el Sur. Es aquí que, para nosotros, es determinante el hecho de que la visualidad en América Latina, Brasil, en la periferia de la modernidad, sea pensada, enseñada y reproducida críticamente entendiendo los procesos de subalternidad y racialización de los sujetos representados. De alguna manera, creemos que la *Negra* se inscribe en un imaginario visual transatlántico depositario y reactivador del patrón colonial. Por este motivo encontramos interesante desvelar y entender este patrón colonial, insertado en dichas imágenes, para que, en su circulación presente, contemporánea, sea pensado críticamente. En todo caso, nos vale aquí la afirmación de Aimé Césaire (2006, 25): «no queremos hacer revivir una sociedad muerta [...] Precisamos crear una sociedad nueva».

Llegados a este punto, nos queda una cuestión por desarrollar que creemos inmensamente importante; pensar la *Negra* en dos planos: en primer lugar, desde un plano personal de la artista, subjetivo, a partir de sus afirmaciones, experiencias, en fin, vivencias; y, en segundo lugar, en un plano más amplio, nacional y colectivo, tal y como exige pensar las obras del modernismo brasileño.

La *Negra* funciona en diversos niveles de representación. Según Vinícius Dantas (1997, 48), puede ser leída como una alegoría (¿cristiana?) de la maternidad y (¿afrobrasileña?) de la tierra, un tótem pagano cuya poética está en la extrañeza del «otro» primitivo, pero también funciona como alegoría nacional, como cartel publicitario, producto de consumo y exportación capitalista, como patriarcal, madre ancestral, fetiche sexual, manifiesto modernista o icono visual de los valores negros.

Empecemos, pues, con el primer plano, con respecto a pensar la *Negra* desde un punto de vista personal de la artista. Es provocador que Tarsila do Amaral, nieta e hija de grandes terratenientes latifundistas, haya plasmado una *Negra* en su

pintura. Este hecho, expone heridas sociales muy específicas de la época en la que la pintura fue realizada. Se trata de un mundo particular, de una «infancia feliz», como dijo la propia artista, que simbólicamente se traslada a la tela. Se trata no solo, pero también, de las relaciones personales entre señores y personas esclavizadas o exesclavizadas. Interrogar dicha pintura teniendo en cuenta estas cuestiones es importante para entender en toda su complejidad su gestación y disrupciones moderno-coloniales posibles.

Como expusimos en el capítulo III de este trabajo, el heterogéneo grupo intelectual modernista tomó como base constitutiva de sus investigaciones estéticas a la sociedad brasileña en toda su pluralidad. La imagen del negro está presente en prácticamente todos los estudios sobre la artista, puesto que es el material latente impuesto por el nacionalismo brasileño. Tarsila nació en una sociedad profundamente autoritaria y patriarcal, fruto del colonialismo. Hasta donde nos llegan las noticias, su abuelo, José Estanilau do Amaral, conocido como «el millonario», poseía cuatrocientos esclavos. El padre de Tarsila, José Estanilau do Amaral Filho, tenía veintidós haciendas. Según nos cuenta la artista, su padre era republicano, y «protegia os escravos em convivência com seus amigos antes da lei libertadora»¹⁴⁷ (AMARAL, 2003, 33). Teresa Aguirre do Amaral, llamada la abuela «Terezinha» por la artista fue, como sugiere Aracy Amaral, a partir del poema de Carlos Drummond de Andrade, «traída com as escravas, /rangendo sedas na alcova. / Porém nada dizia»¹⁴⁸ (AMARAL, 2003, 32). Cuestiones y relaciones raciales, coloniales y de género se entremezclan continuamente en la vida de la artista, como en la de todos los brasileños. Todas estas observaciones se relacionan, en cierta manera, con el afecto de las negras y mulatas al que nos hemos referido anteriormente. Se trata de un afecto que, en última instancia, estaba presente en la vida de la élite señorial de las haciendas, en sus más variopintas formas. Estas

¹⁴⁷ “protegia los esclavos en conveniencia con sus amigos antes de la ley libertadora.”

¹⁴⁸ “engañada con esclavas, / rechinando sedas en el nicho. / Pero nada decía.”

relaciones ya habían sido plasmadas en diversas imágenes, como la ya citada *Redenção de Cam* (1895) [FIG. 8] o la emblemática *Mãe preta* (1912) [FIG. 57] de Lucílio de Albuquerque, en la que podemos observar a una nodriza amamantando a un niño blanco mientras observa, a distancia, a su hijo negro. Otro documento visual que ejemplifica estas relaciones, violentas para unos, «afectivas» para otros, puede ser la fotografía de *Baba brincando com criança em Petrópolis* (1899) [FIG. 17]. Podríamos concluir, de alguna manera, que estas (inter)relaciones están presentes, no sólo en la historia social, sino también, como hemos podido ver, en la historia cultural.

Como afirmamos anteriormente, desconocemos si Tarsila fue amamantada por un ama de leche, pero sí sabemos, y con certeza, que una nodriza negra cuya foto hemos comentado, estuvo a su cuidado. Tarsila hace continuamente menciones a la anécdota de la piedra colgada del seno, lo que es, evidentemente, recuerdo de una familia de aristócratas rurales, donde las mujeres negras eran las encargadas de los trabajos subalternos. Estas mujeres desempeñaban un papel fundamental en el que el afecto femenino mestizo, maternal, hacia las criaturas blancas, que procedía no sólo del hecho de amamantar sino también del «estar presente». La idea de recibir las raíces culturales del pecho de una mujer es algo recurrente en la historia del arte occidental y latinoamericano. Lo vemos, por ejemplo, de forma brillante, en Frida Kahlo, para la que las ocurrencias vitales y culturales son, en cierta medida y salvando las distancias, similares a las de Tarsila. Nos referimos a *Mi nana y yo* (1937) [FIG. 59], pintada catorce años después de que Tarsila pintara su *Negra*. La madre de Kahlo fue incapaz de amamantarla ya que su hermana Cristina nació once meses después de ella. Lo hizo una india que la familia contrató para esta función¹⁴⁹. En la imagen parecen tener una relación distante, fría,

¹⁴⁹ En una entrevista de Raquel Tibol a Frida Kahlo, esta afirma: «Mi madre no me pudo amamantar porque a los once meses de nacer yo nació mi hermana Cristina. Me alimentó una nana a quién lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionar-los. En uno de mis cuadros estoy yo, con cara de mujer grande y cuerpo de niña, en brazos de mi nana, mientras de sus pezones la Leche cae como del cielo» (KAHLO cit. TIBOL, 1985, 35).

reducida al proceso práctico de la alimentación. La representa con la cara cubierta por una máscara precolombina, elemento constante en la pintura de Kahlo. De alguna manera, Kahlo transforma, transmuta, se apropia de la milenaria representación cristiana de la Madonna y el niño. En el pecho, las raíces, que funcionan como metáfora de que es alimentada mediante las raíces indias, precolombinas, recibiendo la fuente cultural autóctona que la transformaría como persona. Esta idea de alimentarse de las raíces desde la infancia, o de alimentarse de algo que se transforma en su devenir como persona adulta, es un tópico que podemos rastrear inclusive en la figura del renacentista Miguel Ángel que, en su autobiografía escrita por Ascanio Condivi (2007, 43), narra que en su infancia había sido amamantado por una «ama de cría», que era «hija de un tallador de mármol e igualmente estaba casada con otro [por lo] que no es sorprendente que le gustara tanto el cincel, pues, hablando medio en serio medio en broma, es conocida la influencia que tiene la leche materna». En cualquier caso, insistiendo en la *Negra* como una representación del afecto personal de la artista hacia su nodriza, cabe decir que cuando las historias que las negras contaban a los niños, o la anécdota de la piedra amarrada a los senos, corresponden a una visión del mundo privilegiada, a recuerdos memorables de una familia aristócrata rural y sus correlaciones de poder. El relato personal, en cualquier caso, tanto el que explica Tarsila como el que destaca su biógrafa, no es el enunciado de la misma *Negra*, como no podría ser de otra manera, pero, en todo caso, no hay una mirada «otra» hacia ella. En un testimonio recogido por Paulo Herkenhoff, Tarsila describe su hacienda «São Bernardo» utilizando, casi ochenta años después de la abolición, ciertas perspectivas y expresiones pertenecientes al régimen esclavista, y «uma visão senhorial do mundo permanecem arraigadas em sua fala sobre a escravidão... São modos do Brasil ‘cordial’.»¹⁵⁰ (HERKENHOFF, 2005, 93). La colonialidad, de forma evidentemente

¹⁵⁰ “Una visión señorial del mundo permanece arraigadas en su habla sobre la esclavitud... son modos del Brasil ‘cordial’.”

interna, está consolidada no sólo en la (re)presentación que realiza, sino que también en su habla. Sin embargo, sería demasiado torpe e injusto reducir a Tarsila do Amaral y su obra a la propia colonialidad interna. Recordemos que buscamos el pensamiento fronterizo, el «entre-lugar» del discurso latinoamericano que, evidentemente, resulta ser un discurso del riesgo.

Todavía sobre las relaciones entre señores y personas esclavizadas, blancos y negros, es evidente que el seno tiene la función de amamantar, pero también existe un componente sexual que nos llama inmensamente la atención. El filósofo Nelson Maldonado-Torres (2007) desarrolla su concepto de colonialidad del ser a partir de autores como Martin Heidegger, W. E. B. Du Bois, Frantz Fanon, Enrique Dussel y Emmanuel Lévinas. Para él la colonialidad reordena el mundo de forma que el hombre negro es representado como una agresiva bestia sexual que desea violar mujeres, particularmente blancas. La mujer negra, sin embargo, es vista como un objeto sexual listo para ser consumido por una mirada violadora. La mujer negra aparece como un ser erótico que responde a la función primaria de satisfacer el deseo sexual y la reproducción. Para Maldonado-Torres (2007, 138) «la colonialidad es un orden de cosas que coloca a la gente de color bajo la observación asesina y violadora de un ego vigilante. El objeto privilegiado de la violación es la mujer», y sigue: «la colonialidad del ser produce la diferencia ontológica colonial, lo que hace desplegar un sinnúmero de características existenciales fundamentales e imaginarios simbólicos» (2007, 151). La esclavitud, como es bien sabido, no conllevaba solamente el trabajo forzado, el abandonar a sus hijos o la pérdida de la propia humanidad, sino que las mujeres, en concreto, estaban expuestas a las más bárbaras humillaciones y violaciones sexuales. Son inúmeras las historias de relaciones sexuales no consentidas entre señores y mujeres esclavizadas, como las del mismo abuelo de la artista que engañó a su mujer con una esclava. ¿Cuántas historias de este tipo estaban presentes, no sólo en la memoria de la artista, sino en la propia memoria colectiva nacional? De ahí que no nos extraña que en ocasiones se haya sugerido,

como lo hizo Vinícius Dantas (1997, 47), que los labios de la *Negra* nos recuerden unos genitales. Aún através de Dantas: si Fernand Léger en algunas obras como *Le mécanicien* (1918) traduce la experiencia del trabajo, ¿no estaría Tarsila, en la *Negra*, traduciendo el significado cultural de la explotación del trabajo esclavo en el mundo autoritario y paternalista, aludiendo, también, como hemos apuntado, a la disponibilidad sexual forzada? Para nosotros, a esta pregunta le puede caber un sí como respuesta.

Una obra como esta nos ofrece tantas cuestiones e interrogantes como pueden existir, multiplicando sus referencias y significantes. Cuando pensamos en la *Negra*, pintada treinta y cinco años después de la abolición de la esclavitud en Brasil, tal y como la hemos intentado pensar, se nos aparece como un lento indicio de la emancipación de los negros brasileños, como un (posible) emblema de su dignidad y libertad. Es la niña Tarsila que le recuerda a la adulta una conexión afectiva con una subjetividad otra. Los modernistas, en su proyecto nacional, pusieron a la masa subalterna como tema para sus obras culturales. Sin embargo, las paradojas (fronterizas) son notorias cuando las analizamos en profundidad.

Pasemos, pues, a pensar la *Negra* en un plano más amplio, nacional y colectivo, tal y como exigen ser pensadas las obras del modernismo brasileño. Encontramos las mismas reminiscencias evidentes de la colonialidad y la esclavitud presentes en la *Negra* cuando la pensamos como una representación de la vivencia personal de la artista que cuando la vemos como una representación que abarque algo más amplio. Consideramos que en la *Negra* persiste, en última instancia, no sólo la memoria personal de la artista, sino una memoria colectiva social latente.

Recordemos que el movimiento moderno brasileño, tal y como hemos explicado en el capítulo tres de este trabajo, apostó por la actualización del lenguaje plástico respecto a lo que se realizaba en los países de la modernidad occidental central, adaptándolo, lógicamente, a un territorio perteneciente a la periferia

mientras se comprometía ideológica y políticamente con la construcción de la nación y la *brasilidad*. En el proyecto utópico de Mário y Oswald de Andrade era radicalmente importante que el artista mantuviera un vínculo con la realidad social que lo rodea, negando inclusive la abstracción, para que así los artistas pudiesen construir la nación imaginando y dando facciones al rostro del país.

En este contexto ubicamos a la *Negra* que, como solicitaban los dictámenes modernistas, pasa por introducir aquellos elementos que son considerados únicos, como el folclore, además de las culturas y memorias «otras» excluidas de la cultura que había (pre)dominado hasta entonces. Es en este sentido que, cuando pensamos en la *Negra* como una alegoría cristiana de la maternidad y a la vez como una alegoría afrobrasileña de la tierra, nos encontramos con problemáticas interesantes de insinuar.

La *Negra* es un puro monumento. Desnudez y pura exterioridad, sin rasgos individuales, subjetivos. De alguna manera, existe una negación de la subjetividad del personaje, sin sentimientos propios. A pesar de todo, también la podemos adoptar como una alegoría afrobrasileña de la tierra, vista como la Iemanjá [FIG. 42] transmutada desde la cultura yoruba al Brasil moderno, como símbolo de la fertilidad, de un devenir nacional y cultural¹⁵¹. No importa como la veamos, símbolo o alegoría, está siempre con el estigma de la colonialidad. Las reminiscencias de la esclavitud resonan en su imagen inocua. En cualquier caso, estas visiones implican una relación muy compleja entre historias del arte, cultural y social.

En el contexto del nacionalismo cultural, en el de dar una fisionomía, un rostro al país, la *Negra* funcionaría como un personaje enunciado, como no podría ser de otra manera, por sus élites dominantes. El personaje es presentado de forma

¹⁵¹ El gran seno de la negra tiene su correspondencia con la escultura de Iemanjá que hemos apuntado. Por otro lado, cabe destacar la relación entre Iemanjá y la María cristiana, siendo la primera, un sincretismo de la segunda adoptado por las culturas africanas desenraizadas de sus culturas durante el Brasil colonial. Cf. IWASHITA, Pedro. (1991). *María e Iemanjá. Análise de um sincretismo*. São Paulo: Edições Paulinas; VALLADO, Armando. (2002). *Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.

abstracta, sin los rasgos que la podrían identificar como su nodriza, lo permite elevarla a un personaje totémico nacional. Se debe añadir que, al pensarla como una representación y configuración afectiva del pueblo brasileño, la artista no consigue interrumpir la permanencia de las reminiscencias esclavistas que hemos descrito a lo largo de este texto. Así que, en 1922, en el centenario de la independencia política y ante la titánica voluntad de proclamar la independencia cultural del país, nos encontramos con algunas contradicciones que van más allá de la actualización de poéticas modernas en las artes.

Existe un cierto tratamiento «idílico» del negro por parte de Tarsila, no sólo en la tela en cuestión sino en otros ejemplos como *Vendedor de frutas* (1925) [P089] [FIG. 38], o los ya citados ejemplos de personajes negros cristianizados y aculturados en *Anjos* (1924) [P069] [FIG. 53] o *Adoração (négre adorant)* (1925) [P081] [FIG. 54]. Sus personajes son devotos del cristianismo y grandes trabajadores, y no corresponden al desajuste cultural, de malestar y sufrimiento al que sí responden parte de la literatura brasileña modernista como muestran las obras de Graciliano Ramos o Lima Barreto. Como dijo Paulo Herkenhoff (2005, 88), «el negro de Tarsila es tan pacífico y alienado como el de la *senzala*»¹⁵². El discurso *modernizante* de ambos proviene de la misma clase social. Inclusive cuando representa las *favelas*, por ejemplo, en *Morro da favela* (1924) [P074] [FIG. 43], el gran fenómeno urbanístico de Rio de Janeiro, impulsado por la abolición de la esclavitud y las enormes migraciones del norte hacia el sur, no hay lugar para la crítica o para mostrar los enormes conflictos sociales de una sociedad marginalizada que todavía perduran, sino que observamos un paisaje tranquilo, casi idealizado que sólo

¹⁵² Nos referimos a la monumental obra del sociólogo Gilberto Freyre «*Casa Grande & Senzala*» (1933) que indaga sobre la formación de la sociedad patriarcal brasileña. Casa Grande se refiere a los molinos de azúcar, que en muchas ciudades eran controlados por un solo dirigente. La Senzala se refiere a la clase negra trabajadora, en su origen esclava y luego sierva. Es a partir de este libro que en la sociología brasileña se abrirá un intenso debate sobre el mestizaje y las relaciones raciales en Brasil llegando a nombrar una hipotética *democracia racial* que, con el pasar del tiempo, se mostró irreal. Una de las grandes críticas que recibió Freyre fue la de considerar a los esclavos como unos conformados.

responde al programa pictórico de la artista. Si la frontera entre nacionalismo, modernidad y *brasilidad*, en el marco del modernismo brasileño, es finísima, cabe señalar que la marca de *brasilidad* en Tarsila do Amaral parece corresponderse con un mundo sin conflictos, lánguido, plácido y conciliador, respondiendo, por decirlo de alguna manera, a la ideología de la clase social dominante a la que pertenecía. En definitiva, podemos decir que el nacionalismo cultural en el que está inscrita y constituida la *Negra*, resignifica y transforma el imaginario colonial y patriarcal, fruto de la matriz colonial y del primitivismo parisino, diluyéndose en un lenguaje de moda internacionalista.

Rastreando el pensamiento fronterizo, ese «entre-lugar», vemos que la *Negra* es un personaje que se vincula no sólo a la historia personal y subjetiva de Tarsila sino también a la de la nación brasileña. Ese personaje arquetípico, postrado como si de una ofrenda se tratase, tiene en el centro de su composición ese enorme seno femenino mestizo. Un seno que como vimos anteriormente, fue un fetiche sexual para pintores como Delacroix o Gauguin. Aquí, sin embargo, ese seno femenino, el de la mujer mestiza, tiene significados intrínsecos mucho más poderosos y desestabilizadores, puesto que, recordemos, es la figura femenina negra y mestiza la que acabó por (re)ordenar y (re)distribuir los afectos, deseos, saberes y seres de la sociedad colonial brasileña. El sociólogo brasileño Gilberto Freyre, en su trabajo *Casa-grande & senzala* de 1933, nos introdujo en la importante función afectiva de las negras y mulatas entre las casas señoriales y la importancia psíquica del acto de mamar, de sus efectos sobre los niños blancos (FREYRE, 2002, 301). En este sentido es importante la aportación de Suset Sánchez cuando, proponiendo una lectura anacrónica de la imagen, afirma que no es casual que

[...] la artista se haya detenido en el pezón de ese seno que ocupa el primer plano de la composición para inundar el cuadro de savia maternal, y tal vez resquebrajar las visiones de todas esas *négresses* desnudas representadas en los sucesivos modernismos como fetiches sexuales y objetos de la mirada masculina. [...] Ese seno inflamado, lleno de leche materna, sin la presencia de un cuerpo negro que

amamantar, sería entonces la imagen de la lucha, la esencia de una revolución que trasciende los límites de lo pictórico en busca de una libertad expresiva más allá del canon estético, en definitiva, un grito de libertad en clave etno-racial y de género en la sociedad brasileña del siglo XX. (SÁNCHEZ, 2016)

«Mirar no es evidente», nos dice Georges Didi-Huberman (2015, 69). Para hacerlo, insiste, debemos «cuidar dos veces». Insistir. E insistir. Didi-Huberman sugiere que la mirada va y viene. Que cuando miramos, todo se mueve, como una mariposa que bate sus alas, y que, «lo que atrapa aquí (o ahora) lo pierde allí (o justo antes, o justo después)» (DIDI-HUBERMAN, 2015, 69). En este juego dialéctico, una especie de movimiento eterno, encontrar el «entre-lugar» del discurso que nos sugiere Silviano Santiago, es conflictivo. Y es que, si de algo estamos seguros, es que nunca se ve lo que se mira. Y mirando la imagen, a veces, como sugiere Didi-Huberman, se puede ver la mariposa que bate sus alas, y en un instante, reflejo incluso, nos aparece, se revela, el «entre-lugar».

Quisiéramos centrarnos en esa leche materna, mestiza, que sale del seno de la *Negra*, situado, como si de una herida se tratara, en el centro de la composición y que, en un acto sugestivo, moja e inunda la tela por completo. Esa leche que, de alguna manera, (re)ordena y (re)distribuye los afectos y los deseos de los seres humanos que habitan un territorio dominado por la imposición no-ética de la guerra y de la esclavitud. Georges Didi-Huberman (2015) en su texto *La leche de la muerte*, a partir de un comentario de la obra *Au commencement, l'apparition* (2005) del artista turco Sarkis Zabunyan, realiza un repaso por las significaciones y significados de la leche en la historia de la cultura occidental. El lenguaje es totalmente insuficiente para describir la imagen, lo que ella nos puede decir; intentar arrancar sus significados resulta ser una tarea ardua y compleja, a veces con buenos resultados otros insubstanciales. Por esto Didi-Huberman sugiere que las «imágenes asedien el lenguaje» (2015, 29), de la misma manera que esa leche mestiza asedia la tela, y, al mismo tiempo los afectos y deseos de la sociedad brasileña. Esa imagen, esa leche,

que al final es memoria, es una(s) historia(s) no narrada, no contada, apagada, emborronada que insiste en emerger, en decir, en «ser».

Nuestra *Negra* podría funcionar como una *maria lactans* [mestiza], pero resulta ser mucho más que eso. Del seno de esa *Negra* ofrenda emerge la leche como sustancia sexual puesto que «la leche contiene en su formación misma la sangre femenina y el espermatozoides masculino» (DIDI-HUBERMAN, 2015, 35). Sustancia que estructura y desestructura al mismo tiempo, en un camino de ida y vuelta. Como el que hizo Tarsila do Amaral entre París-São Paulo. Como la destrucción sistemática de los conceptos de *unidad* y *pureza* importados de Europa, su contaminación, mediante el cual se construye un pensamiento *mestizo*, fronterizo.

Didi-Huberman sugiere que nuestra relación con la leche es dicotómica y está llena de tabúes, entre el bien y el mal. Leche, sangre y espermatozoides aparecen como fantasmas fisiológicos que (re)ordenan continuamente nuestro(s) ser(es). Según Theodor Adorno «ningún artista puede abolir por sí mismo la contradicción entre arte desencadenado y sociedad encadenada; todo lo que puede hacer es contradecir la sociedad encadenada con el arte desencadenado, y aun así debe casi desesperar» (ADORNO cit. DIDI-HUBERMAN, 2015, 45). Ahí opera Tarsila do Amaral, en un espacio fronterizo en el que un arte desencadenado actúa sobre una sociedad encadenada, enferma y marcada por el trauma y la herida colonial. La leche mestiza, de la mujer mestiza, alimenta a los niños blancos del Brasil colonial, (re)ordena y (re)distribuye afectos y deseos, se (trans)forma y (trans)muta en alimento salvador y catártico. Esa leche es también sangre, es dolor, es trauma que inunda, posee y se apodera del sujeto-cuerpo de la *Negra*.

Didi-Huberman insiste en que no importa tanto la *técnica* sino el *procedimiento*. Importa el sujeto que crea, el camino que (per)sigue, la subjetividad desde la cual se enuncia, se dice, se grita; «Se trata [...] de empezar a saber en qué consiste producir una aparición» (DIDI-HUBERMAN, 2015, 22). La «aparición», el

espectro fantasmagórico de la *Negra* muestra su cuerpo frágil, disponible y desnudo. Debemos insistir en que su seno situado en el centro de la tela que lo inunda de leche materna mestiza, de sangre, muestra algo de su presencia hasta entonces inadvertida, olvidada, arrinconada, emborronada. Es una leche profana y mestiza que contamina, que contagia la supuesta idea misma de unidad y pureza impuesta por Europa. Hay una apropiación y desplazamiento por parte de nuestra artista latinoamericana que insiste en abolir las separaciones y aprehender una frontera, un «entre-lugar» y formular y catapultar un nuevo enunciado, un nuevo mundo posible. La *Negra* de Tarsila puede ser vista y erigida como un arte de la memoria, – ¿por qué no? –, un arte fronterizo en el que la leche y la sangre, el afecto y la violencia se transmutan, se transfiguran en una propuesta radicalmente fugaz pero sin embargo intensamente revolucionaria, provocadora e insurrecta. Y todo eso, no podemos olvidarlo, lo propone una artista mujer, una criolla, una latinoamericana, lo que desde su propia subjetividad hace nuestra/su *Negra* intensamente más poderosa. Puede ser una imagen profundamente ambigua, ¿humana?, que oculta/muestra sufrimiento pero que sin embargo reaviva la resistencia, la sublevación de los que se negaron a «no ser» y que desde sus cuerpos y sus luchas dijeron bien alto que seguirían «siendo». Se pregunta Georges Didi-Huberman (2015, 64), «¿no sería el arte aquello que nos hace soñar que la leche de nuestras madres [mestizas] muertas continúa –aunque la herida sigue viva– saciando nuestra sed?». Pensamos que así también actúa, desde la frontera, la *Negra* de Tarsila do Amaral. Su imagen, (re)presentando los sujetos-cuerpos mestizos, racializados, como imagen inclusive de la nación, con la herida colonial todavía abierta, viva, nos permite imaginar, desde sus luchas, nuevas narrativas, ¿quién sabe?, nuevos mundos posibles.

4.3.4. « ¡Todos son responsables! »

El escritor Mário de Andrade era mulato. Publicó en algunos medios algunos artículos, no muchos, donde discutía la cuestión racial del país. En el archivo del autor, que se encuentra en el Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de São Paulo (IEB-USP), se encontró hace unos años, una carpeta bautizada por él mismo con el título de «Preto» [Negro]. En ella, el autor de *Macunaíma* había reunido anotaciones de trabajo y diversos escritos sobre las cuestiones de «color» en Brasil. La investigadora Angela Teodoro Grillo presentó, en 2010, un estudio sobre el conjunto de 371 documentos de la carpeta que equivalen a casi veinte años de investigación del autor, desde finales de los años veinte hasta su muerte, en 1945. En uno de los textos, de 16 páginas, Mário expuso sus ideas sobre el prejuicio racial en el país. El trabajo de Teodora Grillo confirma que, aunque no fue militante del movimiento negro, Mário de Andrade mantuvo una preocupación constante y profunda sobre el tema. Nos resulta curioso, sin embargo, que durante toda su polifacética vida, la mayoría de estos textos no los hubiese hecho públicos. Uno de los ensayos trabajados por la investigadora está basado en dos artículos publicados en la prensa: «A superstição da cor preta» [La superstición del color negro] (*Boletim Luso-Africano* en diciembre de 1938) y «Linha de Cor» [Línea de color] (*Estado de São Paulo*, 29 de marzo de 1939).

Nos interesan en particular estos dos artículos que vieron la luz pública y los analizaremos junto a la conferencia revisionista del movimiento modernista, que pronunció en el Salón del Itamaraty, en Rio de Janeiro, en 1942, y una entrevista concedida a la revista *Diretrizes* en 1944, poco antes de su muerte. Por lo tanto, intentamos ordenar los documentos: 1938, 1939, 1942 y 1944.

En «A superstição da cor preta» (1938), el autor hace un repaso por la dualidad negro-blanco en la que el color blanco simboliza el *bien*, y el color negro el

mal. Lo hace poniendo ejemplos interesantes y, lo que nos sorprende, haciendo hincapié en el racismo interno, puesto que narra cómo los propios negros se expresan sobre sí mismos con refranes racistas. También hay expresiones aparentemente en positivo, como «meu neguinho» [mi negrito], en las que, socialmente hablando, persiste el residuo esclavista de la posesión. Mário de Andrade acaba confesando que inclusive él sufrió cierta discriminación por su color de piel. Por suerte, dice, entre nosotros «negro que se ilustre pode galgar qualquer posição», pero «a verdade maior de que o negro entre nós sofre daquela antinomia branco-européia [...], e que herdamos por via ibérica»¹⁵³ (ANDRADE, M., 1938). Mário acaba afirmando que existe una superstición ante el color *negro*, identificado con el mal, que vino de Europa. Esto nos hace preguntarnos: ¿no está identificando el autor, sin que todavía se haya formulado así, la propia colonialidad? En un momento dado, cuenta una leyenda mozambiqueña, inspirada en Noé, en la que castigan a los africanos quitándoles la inteligencia y dándoles el color negro. Y finaliza, «macacos me mordam se não foi algum europeu que botou esta malvadeza, no lendário dos Moçambiques...»¹⁵⁴ (ANDRADE, M., 1938). Una vez más, ¿no estaríamos hablando, en todo caso, de la colonialidad del ser? El autor finalmente concluye su artículo afirmando que la cuestión de los colores-símbolos es una pura superstición inicial que no sabe ubicar en el tiempo, pero que le parece trágico que de ella, el blanco haya derivado su repudio, su repulsa a toda una larga porción de la humanidad, es decir, las razas negras.

En el otro texto, «Linha de cor» (1939), el autor se dispone a comentar proverbios y expresiones racistas, pero hace una afirmación notoria: «[...] me parece indiscutível que o branco no Brasil concebe o negro como um ser inferior»¹⁵⁵

¹⁵³ “negro que se ilustre puede subir cualquier posición / la mayor verdad [es] que el negro entre nosotros sufre de aquella antinomia blancoeuropea [...] que heredamos por vía ibérica.”

¹⁵⁴ “qué me muerdan los macacos si no fue algún europeo que puso esa maldad, en el imaginario legendario de los mozambiqueños...”

¹⁵⁵ “[...] me parece indiscutible que el blanco en Brasil concibe el negro como un ser inferior.”

(ANDRADE, M., 1939). Creemos que es un paso cualitativo y que lo da ya en 1939. El texto, para nosotros, tiene otro aspecto interesante. Nos cuenta que el escritor de origen negro Fernando Goes le había presentado, mientras trabajaba en el Departamento de Cultura de São Paulo, unos «documentos interesantísimos» para probar la inferioridad con la que el hombre blanco concibe al negro. Sin embargo, Mário no los acepta por creer que casi toda la documentación evidenciaba principalmente la discriminación de clase. «Era documentação de classe e não de cor»¹⁵⁶ (ANDRADE, M., 1939). Es interesante notar como el ideólogo del modernismo ya a finales de los años treinta tiene una preocupación especial no sólo por cuestiones de desigualdad de clase, sino también racial. En el texto el autor sigue aportando refranes, proverbios y cánticos folclóricos que ejemplifican el racismo. Son proloquios usados por los blancos en sus actos tanto individuales como sociales. Uno, utilizado todavía hoy, «cruelísimo» y cuya parte central - dice - no puede ser transcrita literalmente en el artículo, nos llama especialmente la atención en relación a todo lo explicado hasta ahora:

As brancas são para casar,
As mulatas para...
As negras para servir.¹⁵⁷
(ANDRADE, M., 1939)

Estos textos nos demuestran que, antes de que se formulara teórica y conceptualmente, Mário de Andrade ya pensaba en la colonialidad. Para él, el estudio folclórico y cultural puede demostrar la consciencia de una diferenciación moral y social entre blancos y negros. Y, concluye, se trata de «consciência que os provérbios, as parlendas e as cantigas ajudam a conservar»¹⁵⁸ (ANDRADE, M., 1939).

¹⁵⁶ «Era documentación de clase y no de color.»

¹⁵⁷ «Las blancas son para casar / Las mulatas para... / Las negras para servir.»

¹⁵⁸ «Consciencia que los proverbios, las rimas y los cánticos ayudan a conservar.»

Estos dos artículos, publicados en la prensa escrita, son de un gran valor histórico para poder comprender la implicación que el autor tuvo, a finales de los años treinta, en una de las causas político-sociales más importantes del siglo XX brasileño. Examinaremos ahora brevemente, una conferencia que el autor pronunció en 1942. La revisión crítica del movimiento modernista por parte de Mário se inició en 1938 con la conferencia «O artista e o artesão» [El artista y el artesano], pero fue en el Salón del Itamaraty, en Rio de Janeiro, que el autor, para celebrar los veinte años de la Semana del 22, pronunció lo que resultó ser una rigurosa autocrítica. Dada la complejidad de la conferencia queremos centrarnos básicamente en las críticas que realizó tanto a nivel personal como a nivel de movimiento cultural. Para Mário el modernismo estuvo ausente ante la actualidad política. En su opinión, él y sus compañeros:

[...] deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura.¹⁵⁹ (ANDRADE, M., 1974, 253)

Mário de Andrade se lamenta que él y los de su generación no tuvieran una mayor implicación política en su tiempo, resultado de su dependencia del individualismo. Ve, en el modernismo, una manifestación final de una civilización (burguesa?) que estaba muriendo:

Estou convencido de que devíamos ter nos transformado de especulativos em especuladores. [...] Viramos abstencionistas abstêmios e transcendentales (uns verdadeiros inconscientes) [...] Vaidade, tudo vaidade...¹⁶⁰ (ANDRADE, M., 1974, 253)

¹⁵⁹ “[...] deberíamos haber inundado la caducidad utilitaria de nuestro discurso, de mayor angustia del tiempo, de mayor rebelión contra la vida como está. En cambio: fuimos a romper cristales de las ventanas, discutir modas de paseo, o molestar los valores eternos, o saciar nuestra curiosidad en la cultura.”

¹⁶⁰ “Estoy convencido de que debimos habernos transformado de especulativos en especuladores. [...] Nos convertimos en abstencionistas abstemios y transcendentales (unos verdaderos inconscientes) [...] Vanidad, todo vanidad...”

Quizás uno de los momentos más dramáticos de la conferencia de 1942 es el final, cuando el autor confiesa, ante su trayectoria intelectual de forma inexorable:

[...] toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.¹⁶¹ (ANDRADE, M., 1974, 254)

En general, la historiografía brasileña insiste en el tono pesimista de Mário de Andrade en sus últimos años y en la crítica severa a sí mismo y a los de su generación. Sin embargo, al final, se detecta un llamamiento a la acción. Denuncia el abstencionismo de los intelectuales y hace una apelación a la participación política:

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. [...] E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, dum coisa não participamos: o melhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade.¹⁶² (ANDRADE, M., 1974, 255)

Y concluye,

Se de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões.¹⁶³ (ANDRADE, M., 1974, 255)

¹⁶¹ “[...] ¡toda mi obra no es más que un hiperindividualismo implacable! Y es melancólico llegar así al crepúsculo, sin contar con la solidaridad de sí mismo. Yo no puedo estar satisfecho de mí. Mi pasado ya no es mi compañero. Yo no me fío de mi pasado.”

¹⁶² “Yo creo que los modernistas de la Semana de Arte Moderno no debemos servir de ejemplo para nadie. Pero podemos servir de lección. El hombre atraviesa una fase integralmente política de la humanidad. [...] Y a pesar de nuestra actualidad, de nuestra nacionalidad, de nuestra universalidad, una cosa no ayudamos verdaderamente, de una cosa no participamos: el mejoramiento político-social del hombre. Y esta es la esencia misma de nuestra edad.”

¹⁶³ “Si de alguna cosa puede valer mi amargura, la insatisfacción que yo me causo, es que los otros no se sienten así al borde del camino, espiando la muchedumbre pasar. Hagan o se nieguen a hacer arte, ciencias, oficios. Pero no os quedéis solamente en esto, espías de la vida, camuflados en técnicos de vida, espiando la muchedumbre pasar. Marchad con las muchedumbres.”

El último texto que queremos comentar se trata de una entrevista concedida al periodista, escritor y biógrafo Francisco de Assis Barbosa en enero de 1944, dos años después de la conferencia antes citada y tan solo uno antes de la muerte del autor. La radicalización política de la época hizo que Mário de Andrade revisase no sólo su actuación en el grupo modernista sino todo el movimiento de su generación, como hemos visto anteriormente. Después de dicha conferencia, el autor siguió criticando y denunciando el absentismo de los intelectuales que se refugiaban en las cuestiones de su trabajo, dejando a un lado las cuestiones políticas y sociales urgentes de su momento. La entrevista es interesante por el tono rebelde y enfadado con el que describe a los intelectuales de su generación. En la entrevista Mário defiende férreamente la idea de «arte interesado» en contra del «arte desinteresado» o «arte puro». Para él un artista, aunque quiera, jamás debe realizar un arte desinteresado. El artista puede pensar que no sirve a nadie, sólo al arte, pero dice,

Aí está o erro, a ilusão. No fundo, o artista está sendo um instrumento nas mãos dos poderosos. O pior é que o artista honesto, na sua ilusão de arte livre, não se da conta de que está servindo de instrumento, muitas vezes para coisas terríveis. É o caso dos escritores apolíticos, que são servos inconscientes do fascismo, do capitalismo, do *quinta-columismo*.¹⁶⁴ (ANDRADE, M., 1944)

El «papa del modernismo», como así lo llamaban, apuesta por un arte interesado que, afirma, «ha de servir», tiene una responsabilidad ante la sociedad:

Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável de defendê-la. Infelizmente não são muitos os que entre nós se capacitaram disso. [...] Ninguém pode cruzar os braços, ficar acima das competições sociais.¹⁶⁵ (ANDRADE, M., 1944)

¹⁶⁴ “Ahí está el error, la ilusión. En el fondo, el artista está siendo un instrumento en las manos de los poderosos. Lo peor es que el artista honesto, en la ilusión de arte libre, no se da cuenta de que está sirviendo de instrumento, muchas veces para cosas terribles. Es el caso de escritores apolíticos, que son siervos inconscientes del fascismo, del capitalismo, del *quintacolumnismo*.”

¹⁶⁵ “Si la sociedad está en peligro, se concluye que el escritor [el artista, el intelectual], tiene la obligación indeclinable de defenderla. [...] nadie puede cruzar los brazos, estar por encima de las competiciones sociales.”

Mário de Andrade, en estos momentos, quizá debido la guerra en Europa, quizá debido a su enfermedad y a la revisión severa y crítica a su generación, acaba por afirmar que sólo publica aquello que puede servir, que todas sus obras tienen una intención utilitaria, llegando a afirmar que aquellos escritos que produjo por «pura preocupación estética», los destruyó. El escritor, más adelante, insiste en la función interesada del arte, en su importante papel de participación activa en la sociedad:

Qualquer análise psicológica, mesmo leve, da manifestação artística nos convence de que a arte é sempre interessada, e que toda obra de arte é, em última análise, “obra de circunstância”, isto é, nascida duma circunstância ocasional, social ou individualista, a que o artista atribui o seu interesse.¹⁶⁶ (ANDRADE, M., 1944)

E insistiendo en la controversia del «arte puro», afirma:

[...] não nego a possibilidade nem o valor do que chamamos “arte pura”, estou dizendo é que o intelectual se utiliza dela para se salvar e se livrar de seus deveres morais não só de homem, mas de artista.¹⁶⁷ (ANDRADE, M., 1944)

Las afirmaciones del escritor no nos sorprenden, teniendo en cuenta que las hace apenas dos años después de una conferencia pública tan crítica con la falta de posiciones políticas del movimiento que él lideró. Para Mário de Andrade el arte es una forma de enseñar, representa las ansias de una vida mejor, y concluye:

O artista pode não ser político enquanto homem, mas a obra de arte é sempre política enquanto ensinamento e lição; e quando não serve a uma ideologia serve a outra, quando não serve a um partido serve ao seu contrário.¹⁶⁸ (ANDRADE, M., 1944)

¹⁶⁶ “Cualquier análisis psicológico, aunque leve, de la manifestación artística nos convence de que el arte es siempre interesado, y que toda obra de arte es, en último análisis, “obra de circunstancia”, es decir, engendrada de una circunstancia ocasional, social o individualista, a la que el artista atribuyó su interés.”

¹⁶⁷ “No niego la posibilidad ni el valor de lo que llamamos «arte puro», lo que estoy diciendo es que el intelectual se sirve de ello para salvaguardarse y librarse de sus deberes morales no sólo como hombre, sino como artista.”

¹⁶⁸ “El artista puede no ser político en tanto que hombre, pero la obra de arte es siempre política en tanto que enseñanza y lección; y cuando no sirve a una ideología sirve a otra, cuando no sirve a un partido sirve a su contrario.”

Para Mário de Andrade, el escritor, el poeta, el pintor, el escultor, el arquitecto, el músico, en fin, los intelectuales en toda su generalidad, deben responsabilizarse ante la sociedad. Deben asumir un compromiso político ante ella. Y es por este motivo que sentencia, y acaba por convertirse en el titular de la entrevista: «Todos eles, todos nós, somos responsáveis!»¹⁶⁹ [FIG. 60 Y 61] (ANDRADE, M., 1944).

Esa revisión del modernismo brasileño, ese impulso político, esa (re)tomada de decisión y participación política por parte de Mário de Andrade es absolutamente interesante. Estamos de acuerdo con él, sí, todos ellos, todos los intelectuales, todos nosotros, somos responsables. Esa crítica a su generación se hace evidente cuando pensamos algunas imágenes tal y como venimos haciendo. El individualismo burgués instalado en las aristocracias rurales de Brasil condicionó su(s) vision(es) del mundo. La *brasilidad* de Tarsila no supone conflicto alguno para el sujeto subalterno negro que se muestra impasible; está inscrito en la visión de una clase social muy determinada. Tarsila do Amaral, como «mediadora» simbólica entre lo popular y lo nacional, presenta el negro brasileño sin memoria de la esclavitud y sin la vitalidad y energía de los quilombos; es un negro conformado, cristianizado e idílico. Se trata de un discurso modernizante, con su cara oculta, la colonialidad, que responde a una ideología de clase social muy concreta. El negro se presta como «recurso humano» para cumplir una función más en beneficio de la aristocracia rural que quiere triunfar en el París exótico de los años veinte. Como apuntó el historiador Paulo Herkenhoff, *A Negra* «acaba sendo muito mais um sintoma da lenta emancipação dos negros brasileiros e não seu símbolo concreto»¹⁷⁰ (2005, 93). Aquí, pues, el «todos nosotros somos responsables» de Mário de Andrade cobra una inmensa fuerza [política].

¹⁶⁹ «¡Todos ellos, todos nosotros, somos responsables!»

¹⁷⁰ «acaba siendo mucho más un síntoma de la lenta emancipación de los negros brasileños y no su símbolo concreto»

4.4. Conclusión

El objetivo principal de este capítulo ha sido pensar, de manera crítica, la presencia de la modernidad y la colonialidad en la obra de la pintora Tarsila do Amaral. Basándonos en la premisa de que la colonialidad, en sus diversas formas, es parte constitutiva de la modernidad hemos analizado la obra de la artista centrándonos en una pintura que, como hemos explicado, tiene una importancia sustancial no sólo en el conjunto de su obra, sino en la del modernismo brasileño. Creemos que es sumamente importante que la visualidad en América Latina sea pensada a partir de una lectura crítica teniendo en cuenta los procesos de colonización y racialización de los sujetos en tanto que agentes políticos subalternos. La condición de nuestra artista latinoamericana, «situada» en la periferia no sólo del capitalismo sino también de la modernidad occidental, plantea una serie de cuestiones que hemos estado, a lo largo de este capítulo, intentando problematizar.

En primer lugar, nos gustaría resaltar el increíble desarrollo de una poética pictórica verdaderamente inédita en el contexto brasileño y latinoamericano. Sin lugar a dudas, nuestra artista supo condensar su aprendizaje parisino pudiendo desplegar una visualidad completamente nueva y moderna para la época. Quizás como ningún otro artista moderno brasileño Tarsila do Amaral se situó en una frontera, relacionó lo moderno con lo «primitivo», lo local con lo global, América y Europa desarrollando un proyecto estable y preciso de visualidad, de pintura, en un país cuyo sistema artístico, hasta entonces, se encontraba fosilizado en el academicismo.

En segundo lugar, y, para nosotros, aquí radica la novedad de este estudio, hemos intentado presentar algunas problemáticas a partir de la cuestión modernidad/colonialidad. El proyecto tarsiliano, a partir del postcubismo y del *retour à l'ordre*, y en el marco del nacionalismo modernista, se preocupa por

(re)presentar un imaginario simbólico que, de alguna manera, estaba olvidado hasta el momento. En esa performatividad del imaginario brasileño, como hemos intentado ver, la artista revive ciertas reminiscencias del imaginario colonial europeo e interno de Brasil. La *brasilidad* tarsiliana es, en primera instancia, un mundo cálido, lánguido y afable, una visión ideológica y señorial de la dura realidad social depurada por el exotismo. A partir de la voluntad nacional totalizadora, diseñando estrategias que tienen una voluntad clara de escapar de la situación de dependencia cultural, Tarsila do Amaral valoriza lo popular y los sujetos subalternos positivándolos. En el proceso de valorización de lo popular, operación a partir del primitivismo, la artista realiza un camino de ida y vuelta; por un lado, le permite lo que quizás fue su mayor objetivo: integrar satisfactoriamente en la modernidad parisina, y, por el otro, establece una deglución y valorización real de lo propio, de lo local. A diferencia de otros autores como Vicente do Rego Monteiro o Wifredo Lam, Tarsila do Amaral no realiza investigaciones antropológicas de objetos específicos que los llevan a establecer un diálogo con los saberes y religiones indígenas y sincréticas de América; como hemos visto, en ocasiones su primitivismo llega, inclusive, a proceder de segundas o terceras vías. Sin embargo, Tarsila do Amaral es capaz de, en un ejercicio antropofágico extraordinario, digerir a Brancusi, Léger, Gauguin, Picasso y otros artistas modernos, junto a la cultura indígena y afrobrasileña depurada, que conocía poco, produciendo, así, una pintura moderna aceptada y válida en ambos lados del Atlántico.

El trato del negro y los sujetos subalternos en Tarsila do Amaral es, a veces, desajustado y contradictorio. Por un lado, Tarsila do Amaral se hace valer de las maquinarias visuales de la modernidad, que ayudaron los procesos de racialización, para poder devolver obras auténticas en el contexto local brasileño como la *Negra*, *Abaporu* o *Antropofagia*. Desde su subjetividad, desde su mundo desajustado, criollo, mestizo y femenino, sus imágenes nos proponen una relectura de lo popular ofreciéndonos una *Negra* que, como vimos, eran las responsables del reparto de los

deseos, afectos y saberes en la sociedad brasileña. Sin embargo, por el otro lado, los sujetos subalternos representados en la obra de la pintora son también exóticos. Es en este sentido que la *Negra* de Tarsila do Amaral funciona en última instancia como una *imagen-archivo*, en el sentido de ser un contenedor último de una serie de imágenes que consolidaron una idea clara asociada a la mujer negra en el contexto del mundo moderno/colonial. En sus imágenes encontramos a sujetos racializados y exóticos que viven en un mundo afable que pueden ser consumidos sin grandes problemas en las galerías de París y São Paulo. Hay un sentido político último en estas contradicciones; la «mediadora» simbólica pertenece a una clase social muy concreta en la estructura de clases del Brasil de 1920. Como afirmó la propia artista, se trata de una pintura que es el reflejo del recuerdo de una «infancia feliz».

¡Todos son responsables! - decía Mário de Andrade, no sin antes realizar una crítica más que severa al movimiento del cual él era uno de sus líderes. Los procesos de individualidad burguesa que se dan en el imaginario simbólico de la oligarquía rural de São Paulo están presentes en estas imágenes. Fueron ellos, desde sus medios y poder, como «mediadores» simbólicos entre lo popular y lo nacional, que imaginaron y forjaron una nueva nacionalidad, una nueva *brasilidad* [posible]. Si por un lado existe en Tarsila do Amaral el *origen* de una nueva visualidad brasileña, nos preguntamos, ¿qué voz tuvo la alteridad en ella? En última instancia, podemos decir que se trata de un proceso de proyección simbólica del poder de la oligarquía rural de São Paulo que utilizó su autoridad y medios con tal de forjar una nacionalidad, una *brasilidad*. Creemos que es necesario hacer evidente estos procesos contradictorios y desajustados para pensar la visualidad brasileña de forma crítica. Procurar «situarnos» en el pensamiento fronterizo y entender en toda su contradicción y complejidad la visualidad de la artista. Desde allí podemos (des)velar los saberes producidos en el «entre-lugar», siendo así justos con la creatividad de Tarsila do Amaral.

4.5. Imágenes



FIG. 1. Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923

Óleo sobre tela. 100 x 81,3 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). São Paulo, Brasil.

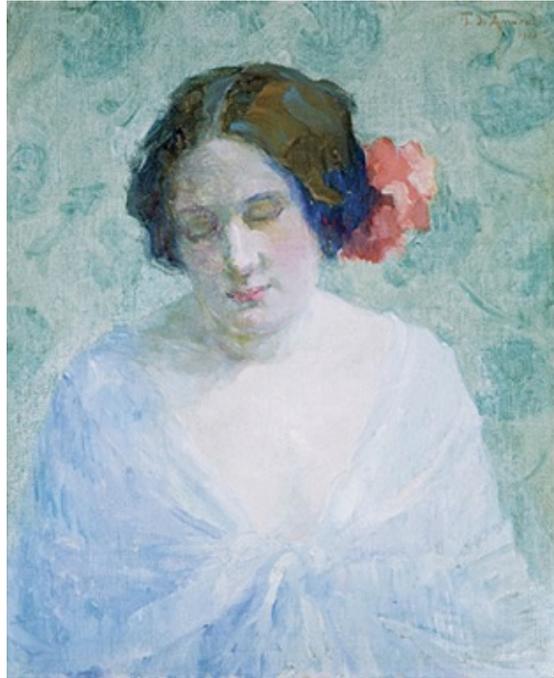


FIG. 2. Tarsila do Amaral, *Figura (Pasaporte)*, 1922
Óleo sobre tela. 61 x 50 cm. Colección particular. São Paulo, Brasil.

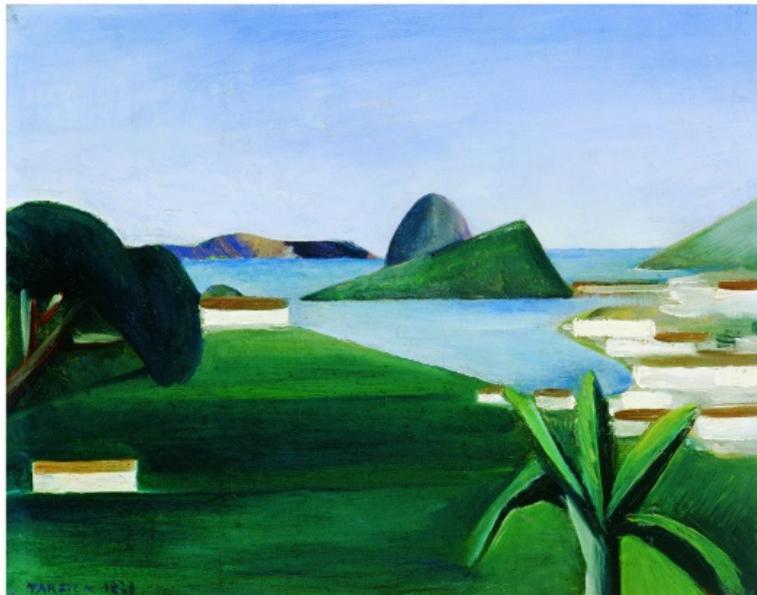


FIG. 3. Tarsila do Amaral, *Rio de Janeiro*, 1923
Óleo sobre tela. 33 x 40,8 cm. Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. São Paulo,
Brasil.



FIG. 4. Tarsila do Amaral, *A feira II*, 1925
Óleo sobre tela. 45,3 x 54,5 cm. Colección particular. São Paulo, Brasil.



FIG. 5. Fernand Léger, *Femme allongée*, 1922
Óleo sobre tela. 64.5 x 92 cm. The Art Institute of Chicago. Chicago, EUA.
Millennium Gift of Sara Lee Corporation

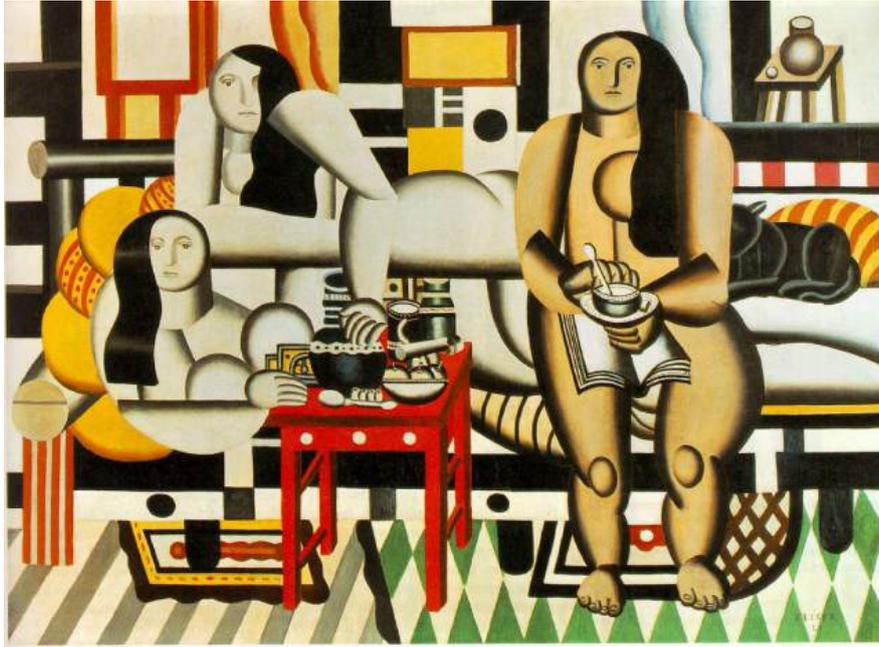


FIG. 6. Fernand Léger, *Le grand déjeuner*, 1921
Óleo sobre tela. 183,5 x 251,5 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, EUA.



FIG. 7. Fernand Léger, *Femme avec um livre*, 1923
Óleo sobre tela. 116 x 81,4 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, EUA.



FIG. 8. Modesto Brocos, *A Redenção de Cam*, 1895.
Óleo sobre tela. 199 x 166 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro,
Brasil.



FIG. 9. Autor desconocido, *Mãe-preta de Tarsila*.
Archivo de Thais Amaral Perroy. São Paulo, Brasil.



FIG. 10. J. B. Debret, *Negresses marchandes*, 1834-1839
Litografia. Voyage pittoresque et historique au Brésil, t.I, v.II, plancha 32.



FIG. 11. J. B. Debret, *Une dame brésilienne dans son intérieur*, 1834-1839
Litografia. Voyage pittoresque et historique au Brésil, t.I, v.II, plancha 6.



FIG. 12. J. B. Debret, *Le diner*, 1834-1839
Litografia. Voyage pittoresque et historique au Brésil, t.I, v.II, plancha 7.



FIG. 13. Antônio Ferrigno, *Mulata quitandeira*, s.f.
Óleo sobre tela. 181 x 126 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo,
Brasil.

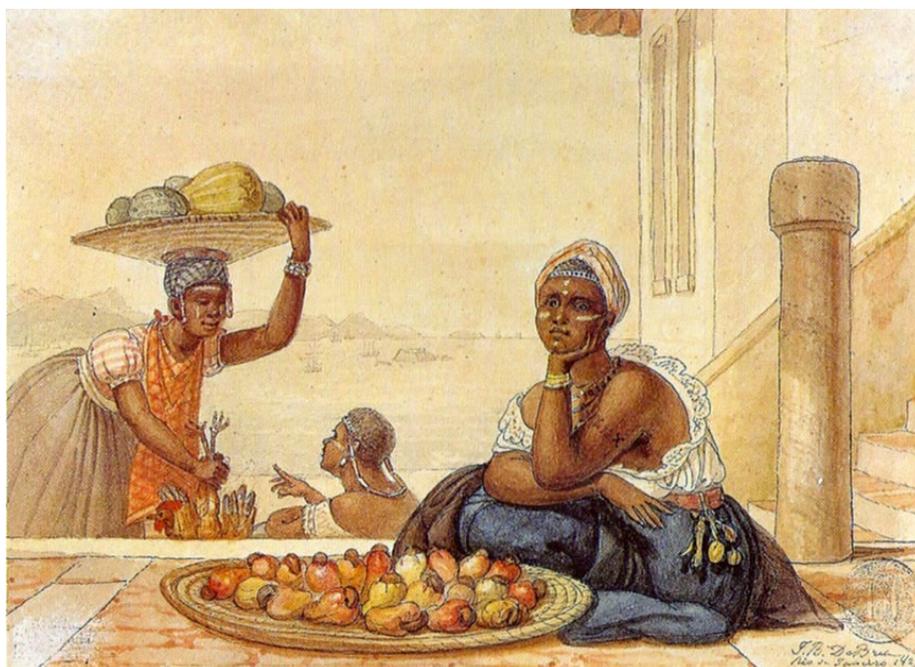


FIG. 14. J. B. Debret, *Negra tatuada vendendo cajus*, 1827
Aquarela. Colección no identificada.



FIG. 15. Autor desconocido, *Prostitutas de la Maison en Rue du Londres, 2, París*, c. 1900.

Fotografía. Musée Carnavalet. París, Francia.



FIG. 16. Autor desconocido, *Olga y Stella con su ama seca*, c. 1890.
Fotografía. Colección G. Ermakoff. Rio de Janeiro, Brasil.



FIG. 17. Jorge Henrique Papf, *Babá jugando com niño en Petrópolis*, c. 1899
Fotografía. Colección G. Ermakoff. Rio de Janeiro, Brasil.



FIG. 18. Eugène Delacroix, *Aspasia*, 1824
Óleo sobre tela. 32,4 x 24,5 cm. Colección particular.



FIG. 19. Eugène Delacroix, *Aspasia*, 1824
Óleo sobre tela. 27 x 21,5 cm. Colección particular.

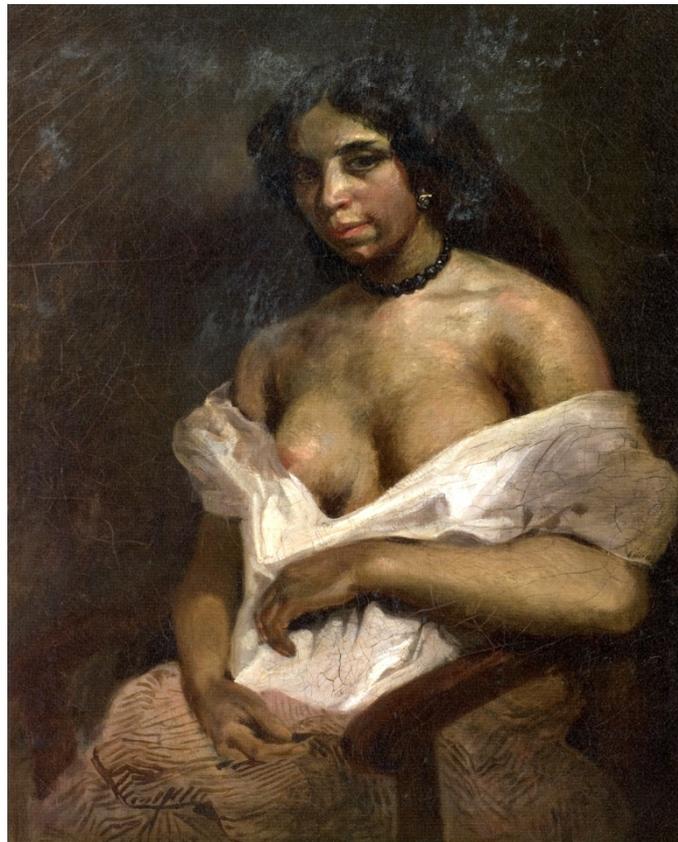


FIG. 20. Eugène Delacroix, *Aspasia la morisca* o *Alina la mulata*, 1824
Óleo sobre tela. 81 x 65 cm. Musée Fabre. Montpellier, Francia.



FIG. 21. Eugène Delacroix, *Mujeres de Argel*, 1834.
Óleo sobre tela. 180 × 229 cm. Museo del Louvre. París, Francia.

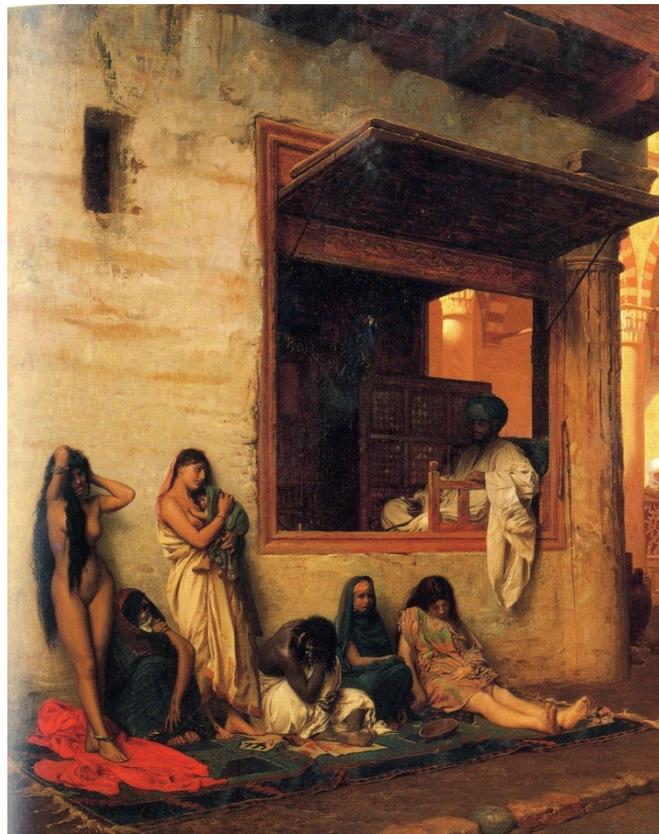


FIG. 22. Jean-Léon Gérôme, *Le marché aux esclaves*, 1871
Óleo sobre tela. 74,9 × 59,7 cm. Cincinnati Art Museum. Cincinnati, EUA.



FIG. 23. Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse*, 1800
Óleo sobre tela. 65 cm × 81 cm. Museo del Louvre. París, Francia.



FIG. 24. Paul Gauguin, *Mujeres de Tahiti*, 1891
Óleo sobre tela. 69 × 91,5 cm. Museo d'Orsay. París, Francia.



FIG. 25. Paul Gauguin, *Parau api* (¿Qué hay de nuevo), 1892
Óleo sobre tela. 67 x 91 cm. Gemäldegalerie Neue Meister. Dresden, Alemania.



FIG. 26. Paul Gauguin, *Mujeres de Tahiti* (detalle), 1891

FIG. 27. Paul Gauguin, *Parau api (¿Qué hay de nuevo)* (detalle), 1892

FIG. 28. Tarsila do Amaral, *A Negra* (detalle), 1923



FIG. 29. Autor no identificado, *L'accordéon*, s.f.



FIG. 30. Autor no identificado, *Groupe de Tahitiennes*, s.f.

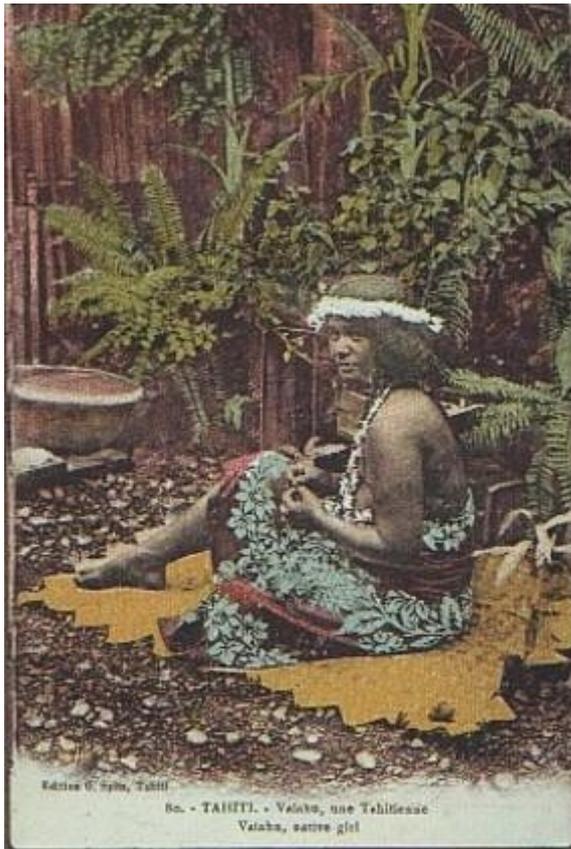


FIG. 31. Autor no identificado, *Femme tahitienne assise*, s.f.



FIG. 32. Autor no identificado, *Femme tahitienne*, s.f.



FIG. 33. Autor no identificado, *Femmes tahitiennes*, s.f.



FIG. 34. Paul Gauguin, *Idole à la coquille*, 1892-3
Figurilla de madera, concha, perla y marfil. Museo d'Orsay. París, Francia.



FIG. 35. Paul Gauguin, *Idole à la perle*, 1892
Figurilla de madera policromada, oro y perlas. Museo d'Orsay. París, Francia.



FIG. 36. Constantin Brancusi, *La négresse blanche*, 1923
Mármol. 38,1 x 14,3 x 17,9 cm. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia, EUA.



FIG. 37. Constantin Brancusi, *Prometheus*, 1911
Bronce. 13,5 x 17,2 x 13,7 cm. Hirshhorn Museum. Washington D.C., EUA.

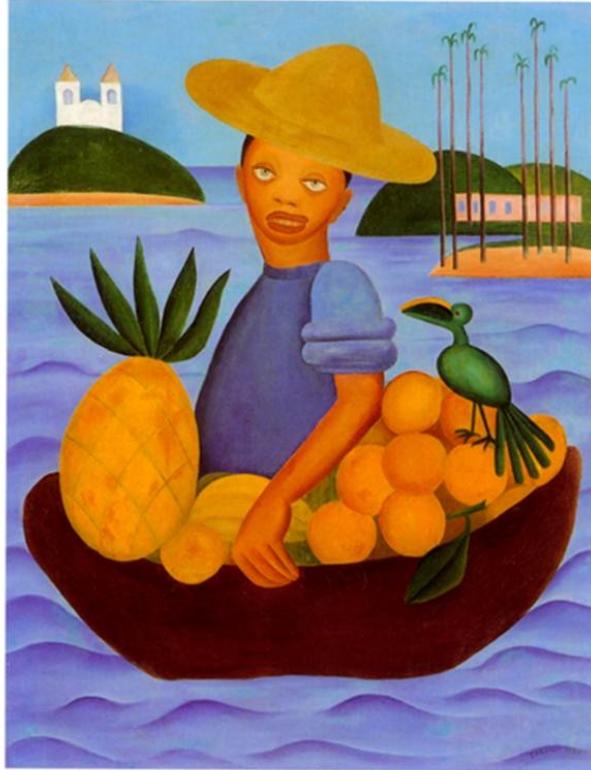


FIG. 38. Tarsila do Amaral, *Vendedor de frutas*, 1925
Óleo sobre tela. 108 x 84 cm. Colección Gilberto Chanteaubriand, Museu de Arte
Moderno (MAM). Rio de Janeiro, Brasil.



FIG. 39. Constantin Brancusi, *Adam et Eve*, 1921
Castaño y roble. 238,8 x 47,6 x 46,4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum. New
York, EUA.



FIG. 40. Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928
Óleo sobre tela. 85 × 72,5 cm. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Colección Eduardo Constantini. Buenos Aires, Argentina.



FIG. 41. Constantin Brancusi, *Princesse X*, 1915-6
Bronce. 61,7 × 22,2 × 40,5 cm. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia, EUA.



FIG. 42. Autor desconocido, Iemanjá (Yemanjá), s. XIX
Madera pintada. Colección particular. Bahía, Brasil.



FIG. 43. Tarsila do Amaral, *Morro da favela*, 1924
Óleo sobre tela. 64,5 x 76 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel. Rio de Janeiro, Brasil.



FIG. 44. Tarsila do Amaral, *O mamoeiro*, 1925
Óleo sobre tela. 65 x 70 cm. Coleção de Artes Visuais Do Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). São Paulo, Brasil.



FIG. 45. Tarsila do Amaral, *Carnaval em Madureira*, 1924
Óleo sobre tela. 76 x 63 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky. São Paulo, Brasil.

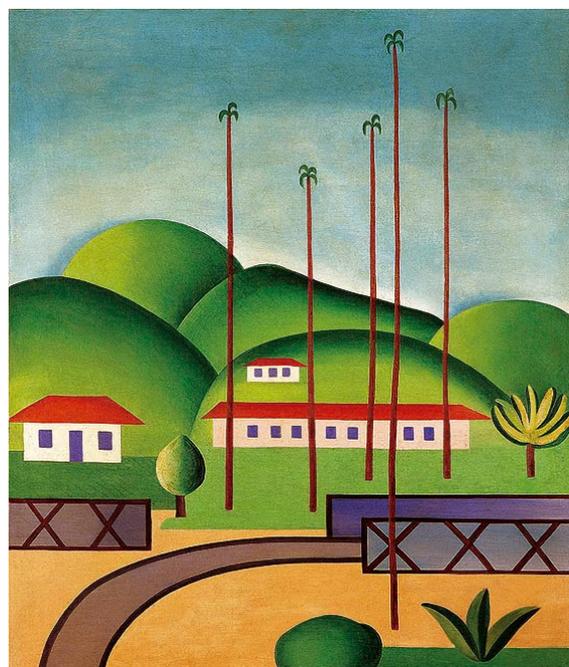


FIG. 46. Tarsila do Amaral, *Palmeiras*, 1925
Óleo sobre tela. 87 x 74,5 cm. Colección particular. São Paulo, Brasil.



FIG. 47. Tarsila do Amaral, *O pescador*, 1925
Óleo sobre tela. 66 x 75 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo, Rusia.

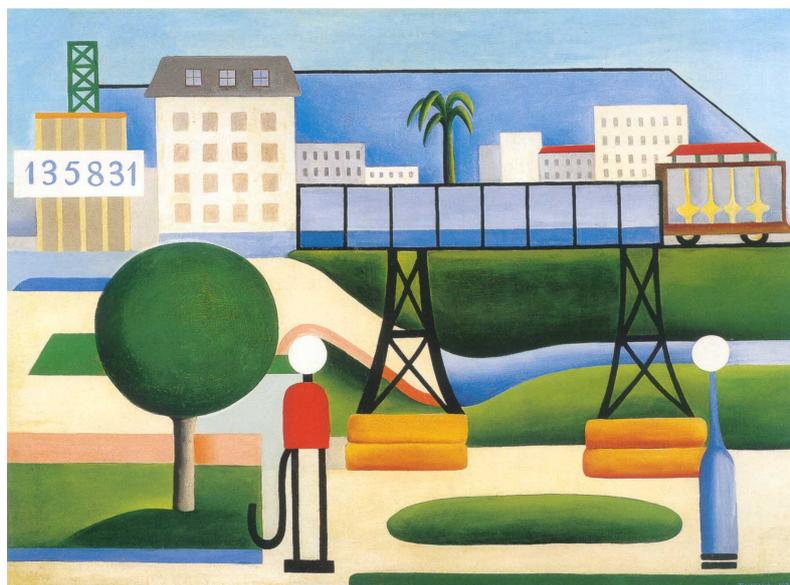


FIG. 48. Tarsila do Amaral, *São Paulo*, 1924
Óleo sobre tela. 57 x 90 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, Brasil.



FIG. 49. Tarsila do Amaral, *São Paulo (Gazo)*, 1924
Óleo sobre tela. 50 x 60 cm. Colección particular. São Paulo, Brasil.



FIG. 50. Tarsila do Amaral, *A gare*, 1925
Óleo sobre tela. 84,5 x 65 cm. Colección Rubens Taufic Schahin. São Paulo, Brasil.



FIG. 51. Tarsila do Amaral, *Estrada de Ferro Central do Brasil (E.F.C.B.)*, 1924
Óleo sobre tela. 142 x 100,2 cm. Museo de Arte Contemporânea da Universidade
de São Paulo (MAC-USP). São Paulo, Brasil.



FIG. 52. Tarsila do Amaral, *A Cuca*, 1925
Óleo sobre tela. 60,5 x 72,5 cm. Museo de Grenoble. Grenoble, Francia.



FIG. 53. Tarsila do Amaral, *Anjos*, 1924
Óleo sobre tela. 85,5 x 72,5 cm. Colección Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna (MAM). Rio de Janeiro, Brasil.

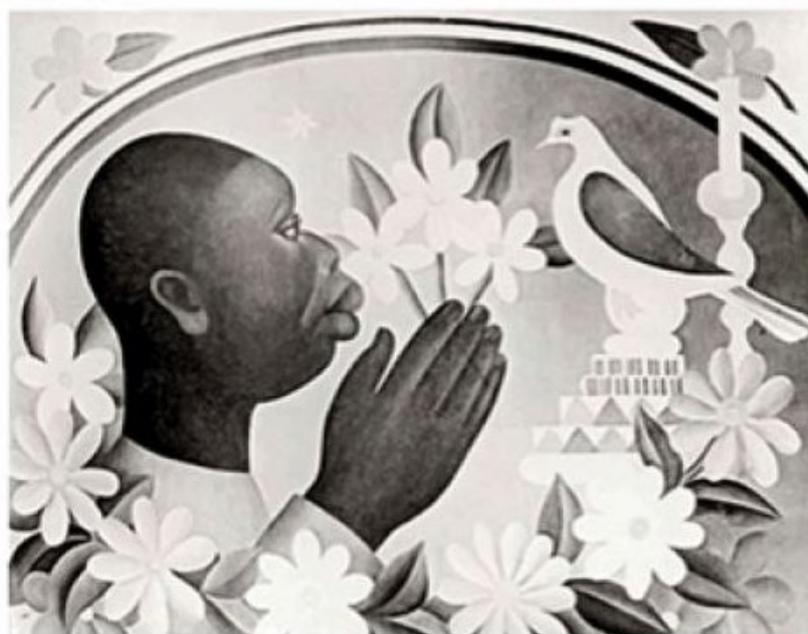


FIG. 54. Tarsila do Amaral, *Adoração (Nègre adorant)*, 1925
Óleo sobre tela. Dimensiones desconocidas. Extraviada.



FIG. 55. Tarsila do Amaral, *Religião brasileira I*, 1927
Óleo sobre tela. 63 x 76 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do
Estado de São Paulo. São Paulo, Brasil.



FIG. 56. Tarsila do Amaral, *Religião brasileira II*, 1928
Óleo sobre tela. 79 x 101 cm. Colección particular. São Paulo, Brasil.



FIG. 57. Lucílio de Albuquerque, *Mãe-preta*, 1912
Óleo sobre tela. 180 x 130 cm. Museu de Arte da Bahia. Salvador, Brasil.



FIG. 58. Pedro Peres, *Fascinação*, 1902
Óleo sobre madeira. 35,7 x 31,2 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, Brasil.



FIG. 59. Frida Kahlo, *Mi nana y yo*, 1937
Óleo sobre metal. 30,5 x 37 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño. Ciudad de México, México.

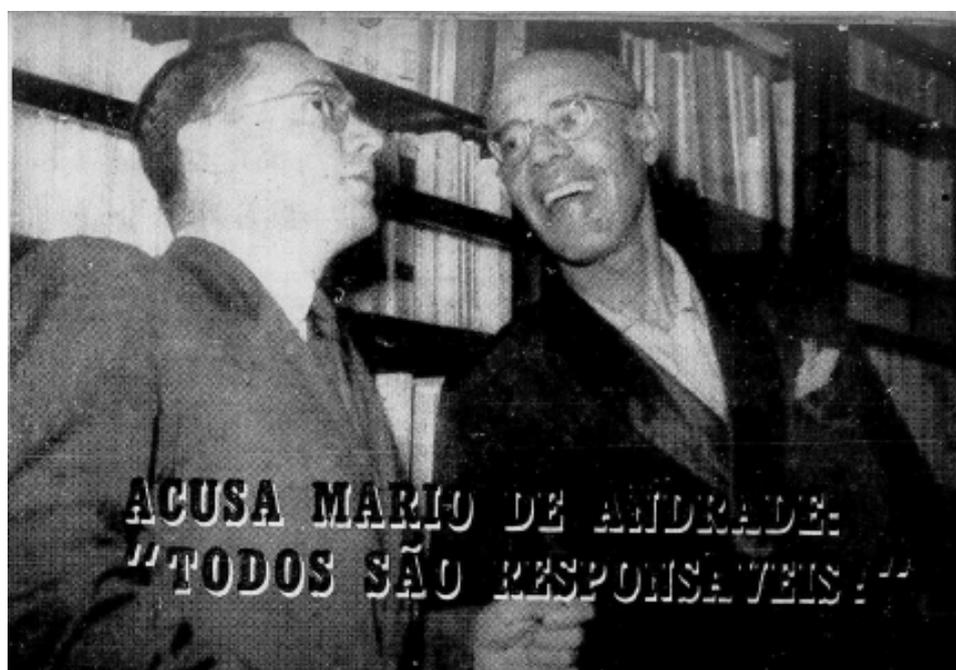


FIG. 60. Autor no identificado. *Francisco de Assis Barbosa y Mário de Andrade*, 1944
Fotografía. Revista *Diretrizes*, Año VII, nº 184, Enero, 6, página 2



FIG. 61. Autor no identificado, Portada Revista *Diretrizes*, 1944
Fotografia. Año VII, nº 184, Enero, 6



FIG. 62. Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929
Óleo sobre tela. 79 x 101 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky. São Paulo,
Brasil.



FIG. 63 . Autor no identificado, *Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade*, 1927
Fotografía. Tarsila y Oswald descansando en la hamaca, en la hacienda Santa Teresa
do Alto, en Monte Serrat, São Paulo.

CAPÍTULO V

SAMBA. EMILIANO DI CAVALCANTI

5.1. *Samba*

Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo (Rio de Janeiro, 1897 - 1976), más conocido como Emiliano Di Cavalcanti, fue uno de los artistas cruciales del movimiento modernista brasileño. Junto a Anita Malfatti y Tarsila do Amaral, constituyen las figuras centrales y cristalizadoras de la pintura del primer modernismo. Durante los años veinte, al igual que Tarsila, la producción realizada por el pintor es la más fructífera no sólo por sus formulaciones y resoluciones poéticas y artísticas sino también por su importante impacto en la crítica brasileña contemporánea a su tiempo.

El modernismo brasileño se desarrolló primordialmente en el eje Rio-São Paulo. Se trataba de dos ciudades que competían y compiten todavía entre sí por el capital humano y cultural del país. Tarsila do Amaral desarrolló su obra en la capital paulista. Por otro lado, Emiliano Di Cavalcanti plasmó, en todo el conjunto de su obra, su amor por la capital fluminense¹⁷¹. En este sentido nos encontramos ante dos artistas fundamentales del modernismo brasileño que, además, ajustan sus poéticas a las realidades locales de sus ciudades natales en el marco del nacionalismo brasileño.

La obra que centrará la discusión de este capítulo, *Samba* (1925) [FIG. 64.], formaba parte de la colección de Jean Boghici, uno de los comerciantes de arte más importantes de Brasil. Mientras este trabajo estaba en curso, la tela fue desgraciadamente destruida en un incendio en el apartamento de Boghici en

¹⁷¹ *Fluminense* es el gentilicio utilizado para referirse a aquella persona nacida en el Estado de Rio de Janeiro mientras que el término *carioca* es utilizado para designar aquellas personas nacidas en la ciudad de Rio de Janeiro, capital del estado.

Copacabana, en agosto de 2012. Aquel acontecimiento, una de las mayores tragedias de la cultura brasileña, se llevó por delante no sólo la obra de Emiliano Di Cavalcanti sino también otras de Vicente do Rego Monteiro, Joaquín Torres-García y Alberto da Veiga Guignard. En aquel entonces, el director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP), Tadeu Chiarelli, equiparaba la importancia de *Samba* a la *Negra* de Tarsila, ambas obras emblemáticas y cristalizadoras del arte moderno en Brasil¹⁷². En este sentido, no nos resulta difícil justificar la elección de la obra de Emiliano Di Cavalcanti para ser analizada y discutida en este trabajo, bajo los conceptos de modernidad/colonialidad. Dicha elección se debe a dos motivos principales; el primero, como anunciamos hace un instante, es que el pintor y su obra son imprescindibles cristalizadores de la pintura moderna en Brasil; el segundo, por haber dado protagonismo a la comunidad negra en sus telas, al igual que Tarsila do Amaral en *A Negra*. En ambas pinturas, no sólo la figura del negro y del mulato, sino concretamente de la *mujer* negra/mulata, es presentada con una monumentalidad inédita en el contexto de la cultura y del arte brasileños.

Según el estudio de Marta Rossetti Batista, publicado en 1987, *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*, los artistas brasileños llegaron a París en dos momentos muy concretos: en 1921 y en 1923. El segundo momento, la del año 1923, fue crucial para el movimiento. En primer lugar, porque fue el año en el que el contacto de diversos artistas brasileños con las vanguardias europeas resultó en el proceso de deglución y asimilación formal y poética de los diferentes estilos artísticos parisinos. En segundo lugar, y quizás es sintomático de lo que viviría el arte brasileño en los años siguientes, por la importancia capital de la aparición de dos obras fundamentales pintadas en París; *A Negra* de Tarsila do Amaral y *Músicos* [FIG. 65]

¹⁷² MARTÍ, Silas. (2012). “*Samba* era a obra mais *poderosa* do modernismo, diz curador” [*Samba* era la obra más *poderosa* del modernisme, dice curador]. Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1137164-samba-era-obra-mais-poderosa-do-modernismo-diz-curador.shtml>

de Emiliano Di Cavalcanti. Debido a estas dos obras esenciales, como señaló Paulo Herkenhoff (2005, 86), podríamos considerar el año de 1923 como el de la representación modernista del negro. Es revelador, eso sí, que ambas obras hayan sido realizadas en París y después de la manifestación cultural sísmica que representó la Semana del 22.

En *Músicos* Di Cavalcanti ya anuncia ese proceso de deglución de los movimientos artísticos parisinos, pero con los ojos puestos en una versión exótica del Brasil. En esta obra temprana del Di Cavalcanti modernista, creada en el mismo año que la *Negra* de Tarsila, ya podemos identificar una búsqueda de una poética individual en conexión con los diversos lenguajes de la vanguardia europea. En esta tela, el pintor nos muestra a tres personajes negros cuya actividad principal es la música, arte que sería un tema recurrente en el conjunto de la obra del artista, por no decir casi principal; la música como motivo iconográfico y la musicalidad en tanto que ritmo y poética visual. *Músicos* nos muestra un grupo sencillo de *choro*¹⁷³ basado en tres instrumentos: flauta, cavaquinho y guitarra. A la derecha, un músico con canotier toca la flauta, referencia casi evidente al flautista Pixinguinha¹⁷⁴, ya en aquel entonces muy conocido en Brasil y París (HERKENHOFF, 2005, 86). A la izquierda, otro personaje que parece tocar el cavaquinho y por último un personaje

¹⁷³ El *choro* (llanto) o *chorinho*, como es conocido popularmente, es un género de la música popular instrumental brasileña que surgió en Rio de Janeiro a partir de 1870. Es considerada la primera música urbana típicamente brasileña cuya formación clásica se basa en el trío solista de flauta, guitarra y cavaquinho, pudiéndose añadir otros instrumentos. De alguna manera, con instrumentos de viento, es una de las formas de samba, talvez la más *erudita* en contraposición con la *samba do morro*, en el que los instrumentos predominantes son los de percusión. Cfr. DINIZ, André. (2003). *Almanaque do choro: A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar.

¹⁷⁴ Alfredo da Rocha Vianna Filho (Rio de Janeiro, 1897 - 1973), más conocido como Pixinguinha, fue uno de los músicos más importantes de la primera mitad del XX brasileño. Instrumentista, compositor, orquestador y maestro, contribuyó de forma definitiva a que el *choro* adquiriese una forma musical decisiva. En 1918 junto a otros siete compañeros forman, en Rio de Janeiro, el grupo *Oito batutas* (Ocho batutas), conocidos en París como *Les Batutes* [FIG. 65]. En 1922 el grupo pasó seis meses en París, de febrero a agosto. Durante este tiempo se presentaron en el club Dancing Shéhérazade, localizado en la Rue du Faubourg Montmartre, n. 16. En estos momentos, tanto en París como en São Paulo y Rio de Janeiro, Pixinguinha y los Oito Batutas se convierten en referentes de la música brasileña. Cfr. CABRAL, Sergio. (1997). *Pixinguinha: vida e obra*. São Paulo: Lumiar; BASTOS, Rafael José de Menezes. (2005). 'Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense'. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 20(58), 177-196.

que ocupa la parte central de la imagen que se encuentra tocando la guitarra con gran ímpetu. Los colores fríos, azules y arcillosos junto a la melancolía con la que tocan los músicos denotan cierta tristeza, quizás aquella tristeza típica del Brasil que Paulo Prado narraría cinco años después en *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira* (1981) causando gran polémica entre los intelectuales de la época. El foco de los colores cálidos, un foco que irradia luz a toda la tela, se encuentra centralizado en la música, es decir, en la guitarra cuyo músico que la toca parece llevar una aureola en la cabeza, resultado de la perspectiva de su sombrero. Es interesante partir de esta obra para poder entender, de alguna manera, el conjunto de la obra de Di Cavalcanti y todo lo que vendría después. Aquí ya preconizaba aquello que marcaría su producción y que no es otra cosa que cierto humanismo; la figura humana en una complejidad absoluta, el «pueblo» brasileño y sus manifestaciones populares. Evidentemente, al igual que en la obra de Tarsila, estas representaciones no están exentas de problemáticas y cuestiones, a veces antagónicas, que pretendemos discutir en este texto.

Como decíamos, la obra de Emiliano Di Cavalcanti está centrada en la mujer brasileña, sobre todo en la mujer mulata, la mestiza, que se convierte en símbolo de *brasilidad*, símbolo del mestizaje cultural y étnico. Si la *femme fatale* es el icono de la modernidad blanca y urbana, la mujer mulata es el símbolo de la modernidad periférica en el contexto de la *brasilidad* modernista. La mulata es, de alguna manera, ese cuerpo en el cual se da el embate principal entre la modernidad y la colonialidad. Allí, sabemos, se encuentra la encrucijada predominante de una sociedad cuya historia está basada sobre todo en la violencia colonial como lugar común de los sujetos que la habitan. El cuerpo de la mujer mulata es uno de los *locus* donde se da, en última instancia, la encrucijada entre la herencia colonial y el deseo moderno, el deseo de *ser* modernos, que encontrará su razón de ser en la misma *brasilidad* tan discutida por los modernistas. Es importante recordar un texto simbólico y

sintomático de Guilherme de Almeida escrito en los momentos más dulces del modernismo en el que se preguntaba:

¿Espíritu de modernidad?
- No: espíritu de “brasilianidad”.
Ser brasileño es el *leit motiv* del momento.
(ALMEIDA, 1925, 152)

¡No había duda! La modernidad era, para los modernistas del 22, la *brasilidad* misma.

Aproximémonos, pues, a la tela que aquí nos trae. *Samba* nos muestra dos mujeres mestizas, mulatas, como protagonistas de la misma. Son sus cuerpos los que concentran toda la fuerza y la poética de la pintura, y es a partir ellas que se va distribuyendo y construyendo la narrativa de la tela. Se trata de imágenes muy bien definidas, delineadas y muy bien dibujadas, a partir de las cuales se establece una relación con cuatro figuras masculinas, cerrando así el conjunto de personajes de la pintura. Estamos ante un grupo que toca y baila samba, una de las manifestaciones de cultura popular más importantes del siglo XX brasileño, por no decir también que se ha convertido hoy en uno de los símbolos de la identidad nacional. Todo ocurre en un paisaje al aire libre, cuya identificación certera, nos la dan las montañas situadas en la parte alta de la imagen, los *morros*¹⁷⁵. Estas montañas sitúan la imagen en un lugar muy concreto, la ciudad de Rio de Janeiro, donde Emiliano Di Cavalcanti nació y murió y con la que cuya obra, de una manera u otra, está intensamente relacionada como veremos en el siguiente apartado. Estos *morros* se convierten, sin lugar a dudas, en una insignia cultural, un importante elemento iconográfico que nos ayuda a contextualizar esta escena: las favelas, ese lugar que vio nacer la samba y que todavía hoy sigue albergando las comunidades de los excluidos que asistieron y asisten desde lo alto la gran expansión urbanística de la ciudad.

¹⁷⁵ *Morros* es el nombre con el cual son conocidas las montañas que componen el paisaje de la ciudad de Rio de Janeiro. Simultáneamente *morro(s)* también significa favela(s), por estar estas situadas en lo alto de las montañas que circunscriben la ciudad.

La mujer protagonista de la escena que deja a la vista del espectador uno de sus pechos, con una mirada triste y melancólica, sostiene con la mano derecha lo que parece ser una pequeña rama de olivo que dirige a su hombro izquierdo. Senna Hill (2008, 303-304) propuso lecturas iconográficas que quisiéramos discutir aquí; a partir del diccionario de símbolos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, identifica en este vegetal un valor simbólico occidental cuya iconografía puede añadir significado a la imagen. Para ellos, la rama que trae la paloma en su pico al anunciar el fin del diluvio bíblico:

Es un mensaje de perdón, de paz recobrada y de salvación. El ramo verde simboliza la victoria de la vida y del amor. (CHEVALIER y GHEERBRANT, 1995, 867)

Es interesante identificar ese valor simbólico e iconográfico en esta tela, de triunfo y victoria de la vida y del amor, quizás ese humanismo inherente en el conjunto de la obra del pintor. A esta misma interpretación proveniente del localismo occidental, podemos añadir a la rama, también según Senna Hill (2008, 303-304), una interpretación proveniente específicamente del ámbito cultural brasileño: podría ser la ruda, una planta muy extendida por el país, sobre todo en el ámbito doméstico, que la utilizaba en la medicina popular, aunque también tenía un fuerte valor esotérico para poder bendecir, así como también talismán contra la mala suerte. En la obra ya citada de Jean-Baptiste Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicada en tres volúmenes (1834, 1835 y 1839), el autor francés dedica una de las imágenes y comentarios al vendedor de ruda [FIG. 67 y 68]. Sobre ella escribe el autor:

C'est la superstition qui soutient la vogue de l'herbe de Rue (Ruda), espèce de talisman recherché qui se vend tous les matins dans les rues de Rio-Janeiro. Toutes les femmes de la classe inférieure, dont les négresses forment les cinq sixièmes, la considèrent comme un préservatif contre les sortilèges. Aussi ont-elles le soin d'en porter toujours sur elles, soit dans les plis du turban, dans les cheveux, derrière l'oreille, et même dans l'ouverture des narines. Mais les femmes blanches la portent, plus ordinairement, cachée dans leur sein.

Si l'on en croit les rêveries des crédules, cette plante, prise par infusion, assurerait la stérilité, et, plus encore, provoquerait l'avortement; triste réputation qui augmente beaucoup trop son crédit dans le peuple.

On voit très-souvent dans les rues des négresses, le panier de fruit sur la tête, s'écrier, au moment où elles aperçoivent une marchande qu'elles supposent leur ennemie, se posant subitement les deux index croisés sur la bouche, Croix, ave Maria, Ruda ! (au nom de la croix et de la Vierge sainte, Ruda, secourez-moi!) Veulent-elles prévenir un danger pressant, elles donnent pour conseil : Toma Ruda, ella correge tudo! (prenez l'herbe de Rue, elle corrige tout!) ¹⁷⁶ (DEBRET, 1834)

Es interesante realizar el análisis iconográfico y una lectura iconológica de este símbolo que se halla en dos tradiciones que se encuentran en el mestizaje brasileño: el cristianismo occidental y el sincretismo africano. Es en esta encrucijada, frontera, «entre-lugar», que podemos situar la rama que sostiene la mulata de *Samba* en una confluencia de ambos imaginarios colectivos, imaginarios que son, en última instancia, mestizos.

El segundo personaje principal, la mujer mulata que se encuentra detrás de la que consideramos la protagonista, aparece mucho más desnuda que la primera. Con la piel ligeramente más negra, tiene los brazos abiertos en forma de cruz y parece, de alguna manera, querer abrazar a la protagonista. Un canotier, que por la perspectiva nos sugiere una aureola, al igual que en *Músicos*, parece darle un toque de ángel o ser espiritual, totémico, que abraza y/o recibe a la primera mulata.

Senna Hill (2008) propuso una analogía de *Samba* y en particular su figura central con el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli [FIG. 69] viendo en la

¹⁷⁶ “Es la superstición la que mantiene la popularidad de la hierba de ruda, especie de amuleto muy buscado y vendido todas las mañanas en las calles de Río de Janeiro. Todas las mujeres de clase baja, de la cual constituyen las negras los cinco sextos, la consideran un protector contra los sortilegios. Por eso tienen siempre el cuidado de llevarla sobre el turbante, en los cabellos, detrás de las orejas, inclusive en las oberturas nasales. Las mujeres blancas la llevan, más ordinariamente, escondida entre sus senos. Según las crédulas, esta planta, tomada como infusión, asegura la esterilidad, y, aún más, provoca el aborto; triste reputación que aumenta mucho su búsqueda.

Se ve muy a menudo en las calles a las negras, con la cesta de frutas sobre la cabeza, exclamar, en el momento en que se encuentran a otras que consideran sus enemigas, poniendo súbitamente *los dos índices cruzados sobre la boca, Cruz, ave Maria, Ruda!* (en el nombre de la cruz y de la Virgen santa, Ruda, protégame!). Cuando quieren prevenir un peligro inminente, aconsejan: *Toma Ruda, ella correge tudo!* (toma la hierba de ruda, ella lo arregla todo)!”

primera la proyección de una *Venus tropical*. Sostiene su tesis a partir de un texto de autor desconocido que acaba por presentar a las mulatas como mitos modernos, viendo en Di Cavalcanti, un gesto contradictorio pero normal durante el modernismo, o sea, una convivencia paradójica aunque a primera vista pacífica, sin conflicto, entre la modernidad y la tradición. Siguiendo la idea de Senna Hill, la proeza de Di Cavalcanti, al igual que la de Tarsila do Amaral, está en el hecho de colocar en la centralidad de una tela, sin complejos, ocupando el lugar que le corresponden habitualmente a las élites blancas, a un personaje negro, mestizo, como protagonista no sólo de la imagen, sino de la propia narrativa que se desarrolla allí.

Según Carlos Zilio (1997, 86), las figuras centrales de la imagen, es decir, las dos mulatas, habían sido concebidas totalmente desnudas, adquiriendo sus ropas después de las críticas recibidas por la «falta de pudor». Recordemos que nos encontramos ante una tela en que los personajes son prácticamente de tamaño natural. La falda de un color ocre-amarillo, añadida posteriormente a la mulata protagonista, genera un campo de luminosidad que se convierte en punto central de color cálido. Ese punto central de calidez también lo podemos asociar a las sensuales piernas y pubis de la mulata que, aunque ahora están cubiertas, no dejan de transparentar de forma erótica y sensual. Unas piernas que, como sabemos, son parte fundamental del baile que, a la vez que da nombre a la pintura, funcionan como irradiador de sensualidad, fascinación, seducción y erotismo.

Además de las dos protagonistas femeninas, cuatro personajes masculinos debidamente colocados en los cuatro extremos del rectángulo completan la imagen. Todos los personajes, negros y/o mestizos, proyectan sus miradas en direcciones diferentes. El que se encuentra situado en la esquina superior izquierda [FIG. 70] es el único que nos da la espalda. Se encuentra con las manos hacia arriba, aplaudiendo, mientras baila la música, la samba. Su mirada nos dirige hacia el

paisaje, los *morros* del fondo que, como señalamos anteriormente, nos sitúan en Rio de Janeiro. Aunque sabemos que estas montañas pueden ser vistas desde cualquier punto de la ciudad, sea desde las zonas de la alta burguesía carioca como desde las favelas, en este caso nos parece trasladar a esa zona de los excluidos. Sabemos que es allí, en estas comunidades humildes y pobres, mestizas y de raíz esclava y africana, donde nació la samba, como música y baile, símbolo de toda la cultura popular brasileña. El segundo personaje, situado en la esquina superior derecha [FIG. 71], mostrado prácticamente de cuerpo entero y con una sonrisa en la cara, dirige la mirada directamente a la mulata que baila. En armonía con el primer personaje comentado, sostiene un instrumento de cuerda, posiblemente un cavaquinho, ofreciendo su música a todo el conjunto. Justo en la esquina inferior derecha encontramos el tercer personaje [FIG. 72] que también nos está ofreciendo su música, en este caso, con un instrumento de percusión que no podemos identificar con exactitud. Su mirada, una vez más, nos lleva a los personajes principales de la composición, las mujeres situadas en el centro. Por último, completando toda la composición, nos encontramos ante el cuarto personaje, situado en la esquina inferior izquierda [FIG. 73]. Este, sentado y en una actitud desalentada, triste, un tanto melancólica, sostiene su cabeza con la palma de su mano derecha en una actitud completamente introspectiva, ajena –o no– a la escena que acabamos de presentar. Una mirada atenta a la imagen y en particular a este personaje, nos hace darnos cuenta de que es el único que se encuentra descalzo, contrastando con las dos mujeres elegantemente calzadas. Volveremos a discutir todos estos personajes y a hacernos algunas preguntas más adelante en los puntos siguientes.

5.2. Modernidad(es) lírica(s) de un perfecto carioca

El 1 de noviembre de 1930, Emiliano Di Cavalcanti confesaba a su amigo Mário de Andrade, en una carta ricamente ilustrada [FIG. 74], sus pasiones para con la vida y la pintura. En ella decía,

Mário felizmente eu não me apresso, não quero nunca realizar obras primas como quis o Brecheret o Villa e mesmo já o Celso Antônio o que acontece é que eles sem autocrítica já estão paus. Não é orgulho é vaidade. Eles não amam a vida. Amam a arte como a um mito. E eu amo sobretudo a vida esta vida que vem como os calores sexuais de baixo para cima. Recado do Di.¹⁷⁷ (DI CAVALCANTI, 1930)

En estas líneas, pasados unos cuantos años desde la importante irrupción del modernismo en 1922, el pintor deja algunas cuestiones claras que son trascendentales para poder entender no sólo su posición hacia la vida bohemia carioca sino también su posición ante la pintura. La obra de Emiliano Di Cavalcanti, a diferencia de la obra de Tarsila do Amaral, sobrepone la sensibilidad al intelecto. A diferencia de Tarsila do Amaral, que utiliza los esquemas geométricos y abstractos para poder articular sus imágenes, en Emiliano Di Cavalcanti es la carnalidad y los deseos más humanos que mueven y organizan las poéticas del pintor. Di Cavalcanti fue un pintor realista, siempre ligado a las condiciones humanas y, para ello, necesitaba la realidad figurativa. Lo hizo hasta el final de su vida. Fue, podríamos decir, el pintor de las “cosas” de la vida, de las “cosas” humanas. Emiliano Di Cavalcanti fue un artista intensamente ligado a su época y a su ciudad. El artista nos dejó dos textos autobiográficos que nos aportan una gran cantidad de datos

¹⁷⁷ “Mário felizmente no tengo prisa, no quiero nunca realizar obras primas como quiso Brecheret o Villa o el propio Celso Antônio. Lo que ocurre es que ellos, sin autocritica, ya están excitados. Y yo me siento en una juventud conmovedora. No es orgullo, es vanidad. Ellos no aman la vida. Aman el arte como a un mito. Y yo amo sobre todo la vida, esta vida que viene como los calores sexuales de abajo hacia arriba. Mensaje del Di.”

interesantes sobre su vida y su obra que, de alguna manera, están intensamente coligadas¹⁷⁸.

Di Cavalcanti era un mulato. A diferencia de Tarsila do Amaral y otros modernistas que contaban con una estabilidad económica pujante basada en la producción cafetalera, el pintor carioca tuvo una vida financiera un poco más compleja. De su primera autobiografía, nos llama la atención como se presenta ante el público

Nasci na Rua do Riachuelo, no Rio de Janeiro, na casa do abolicionista José do Patrocínio que era casado com a irmã da minha mãe. A casa desses meus tios era uma casa de estrepolias políticas e literárias, onde se amavam Victor Hugo, Castro Alves, a música romântica de Chopin, a Marselhesa, onde a palavra Liberdade era um “leitmotiv”.¹⁷⁹ (DI CAVALCANTI, 1955, 15-16)

Estas primeras líneas de su autobiografía nos señalan tres puntos con los que quiere ser reconocido. En primer lugar, identificarse con una familia de abolicionistas, sobre todo con la figura de José do Patrocínio (1854-1905), quien fuera su tío, uno de los personajes políticos más emblemáticos del movimiento abolicionista y republicano en Rio de Janeiro. Di Cavalcanti nació nueve años después de la abolición de la esclavitud, en 1897, por lo que las heridas de violencia y barbarie marcarían el pensamiento del pintor. En segundo lugar, todavía sobre su familia, destaca las discusiones políticas y literarias, un ambiente cultivado por la cultura francesa, de Víctor Hugo a la Marsellesa, sin olvidar la cuota nacional muy significativa, dedicada al poeta Antônio de Castro Alves (1847-1871), reconocido por sus poemas abolicionistas. Por último, y quizás a modo de conclusión, Di

¹⁷⁸ Los dos libros autobiográficos del artista son *Viagem da minha vida I. O testamento da alvorada*, de 1955, y *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*, de 1964.

¹⁷⁹ “Nací en la calle Riachuelo, en Rio de Janeiro, en la casa del abolicionista José do Patrocínio que estaba casado con la hermana de mi madre. La casa de estos tíos míos era una casa de intensidades políticas y literarias, donde se amaban Víctor Hugo, Castro Alves, la música romántica de Chopin, la Marsellesa, donde la palabra Libertad era un “leitmotiv”.”

Cavalcanti nos habla de la *Libertad*, escrita con mayúscula, como leitmotiv de su infancia pero que podemos extrapolar a su propia vida.

Estas líneas y estos apuntes específicos nos ayudan a contextualizar nuestro pintor en un ambiente que aspira a ser moderno, palabra que, como sabemos, contiene diversos significados. Pero en cualquier caso, debemos situar a la *Libertad*, entendida en toda su radicalidad, en el centro de las aspiraciones del pintor.

Como él mismo nos cuenta, durante su infancia y adolescencia pudo convivir con intelectuales y poetas del mundo político y cultural carioca. Además de ser sobrino de José do Patrocínio, conoció a Joaquim Nabuco y Machado de Assis¹⁸⁰. Con doce años de edad, frecuentó el Colegio Militar en el barrio de São Cristóvão del cual, aunque confiesa no haber nacido para militar, sí asume algunos beneficios físicos (DI CAVALCANTI, 1955, 17). En ese mismo barrio, Di Cavalcanti tendría sus primeras lecciones de pintura con Gaspar Puga García, en 1908. En 1916 expuso por primera vez en el Salón de los Humoristas, en Rio de Janeiro, lo que él mismo consideró el «início da minha vida de artista»¹⁸¹ (DI CAVALCANTI, 1955, 77).

Un año después, en 1917, Emiliano Di Cavalcanti dejó Rio de Janeiro para irse a São Paulo. Su intención era seguir sus estudios en la Facultad de Derecho del Largo São Francisco, y allí empezó a trabajar como caricaturista, ilustrador y archivista en el diario *O Estado de São Paulo*, conciliando su trabajo con una frenética presencia en los «cafés boêmios, as livrarias, as pensões de mulheres»¹⁸² (DI

¹⁸⁰ Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (Recife, 1849 - Washington, 1910) fue un político, diplomático e historiador. Fue uno de los fundadores de la Academia Brasileña de Letras (1896). Joaquim Nabuco luchó de forma feroz, tanto política como literariamente contra la esclavitud. Hizo campaña contra la esclavitud en la Cámara de Diputados en 1878 (no siendo reelecto en 1882) y fundó la Sociedad Antiesclavista Brasileña, siendo responsable, en gran parte, de la abolición de la esclavitud en Brasil, en 1888. Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908) fue un escritor, considerado como el mayor nombre de la literatura brasileña. Es conocido también por sus campañas antiesclavistas.

¹⁸¹ “inicio de mi vida de artista.”

¹⁸² “en los cafés bohemios, las librerías, pensiones de mujeres.”

CAVALCANTI, 1955, 81). En este momento Emiliano Di Cavalcanti conoció otros jóvenes que tenían, al igual que él, la misma preocupación por la cultura y el arte.

Logo que cheguei a São Paulo fui morar na Rua das Flôres, esquina de Tabatinguera, e depois mudei-me para uma água-furtada na Ladeira Santa Ifigênia. As cartas de [Olavo] Bilac recomendavam-me a Roberto Moreira, Nestor Pestana e Amadeu Amaral. Minha mãe recomendou-me a Alfredo Pujol, amigo dela desde as primeiras letras. Com essas cartas conquistei São Paulo porque me fiz companheiro de uma porção de jovens que viriam a ser meus companheiros de geração literária e política.¹⁸³ (DI CAVALCANTI, 1955, 81).

En este mismo año de 1917, Amadeu Amaral le presenta a Oswald de Andrade quien más tarde le presentaría a Mário de Andrade. Conoce a Monteiro Lobato y Martins Fontes, entre otros intelectuales de la época. Empieza a frecuentar el taller de George Fischer-Elpons, quien también fue profesor de Anita Malfatti y Tarsila do Amaral. Se trataba de un pintor alemán impresionista que se había quedado en Brasil debido a la guerra y que, según cuenta el propio Di Cavalcanti, le enseñó a amar Van Gogh. Este año es también el de la famosa exposición de Anita Malfatti, así como también el de la Revolución Rusa que impregna a nuestro personaje de un discurso socialista. Volvió a Rio de Janeiro para pasar una temporada donde se reencontró con amigos como Raul de Leone, Caio e Virgílio de Melo Franco, Olegário Mariano, Ronald de Carvalho, entre otros. Volvería a São Paulo en 1921 con las «manos cansadas de dibujar» sus *Fantoches da meia-noite* [FIG. 75], que expondría en noviembre de 1921 en la Casa editorial O Livro, de Jacinto Silva, en la calle 15 de Noviembre que, según el autor, contaba con «grandes espaços para apresentações de artes plásticas»¹⁸⁴ (DI CAVALCANTI, 1955, 108). Para ese

¹⁸³ “Así que llegué a São Paulo me fui a vivir en la calle das Flores, esquina de Tabatinguera, y después me mudé a un sótano en la Ladeira Santa Ifigênia. Las cartas de [Olavo] Bilac me presentaron a Roberto Moreira, Nestor Pestana y Amadeu Amaral. Mi madre me presentó a Alfredo Pujol, amigo suyo desde las primeras letras. Con estas cartas conquisté São Paulo porque me hice compañero de una cantidad de jóvenes que vendrían a ser mis compañeros de generación literaria y política.”

¹⁸⁴ “grandes espacios para presentaciones de artes plásticas.”

entonces, «nosso grupo modernista já tinha sua fisionomia própria»¹⁸⁵ (DI CAVALCANTI, 1955, 108). Sus caricaturas e ilustraciones de esta época estaban muy influenciadas por la estética *fin-de-siècle*, entre el orientalismo, el simbolismo y el Art Nouveau. En esta primera etapa del artista carioca, la influencia del ilustrador británico Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898) es continuamente citada en la historiografía brasileña (AMARAL, 1998, 175; BATISTA, 2012, 293).

Es en este contexto que se abría paso a lo que sería una de las mayores revoluciones culturales del primer cuarto de siglo, la Semana de Arte Moderna del año siguiente. Cuatro hombres, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade y Menotti del Picchia, según Emiliano Di Cavalcanti, dirigían la batalla modernista, cada uno en su sector, en sus respectivos periódicos, aunque unidos en el deseo de acabar con el provincianismo paulista, es decir, el academicismo

[...] idiota das críticas literárias e artísticas dos grandes jornais, a empáfia dos subliteratos, ocos e palavrosos, instalados no mundanismo e na política, e a presença morta de medalhões nacionais e estrangeiros, empestando o ambiente intelectual de uma paulicéia que se aprestava comercial e industrialmente para sua grande aventura progressista, isso desesperava nosso pequeno clã de criaturas abertas a novas especulações artísticas, curiosas de novas formas literárias, já impregnadas de novas doutrinas filosóficas. Tudo vinha a nossas mãos pelo filtro de livros inesperados anunciando nova estética ou nova doutrina política, já evidentemente não tão nova na Europa, mas cujo aparecimento cá pelo nosso Brasil a guerra havia retardado.¹⁸⁶ (DI CAVALCANTI, 1955, 108).

El ambiente modernista, convulsivo y un auténtico hervidero de ideas nuevas, haría que el pintor dejase definitivamente sus estudios de Derecho para dedicarse

¹⁸⁵ “nuestro grupo modernista ya tenía su fisionomía propia.”

¹⁸⁶ “[...] idiota de las críticas literarias y artísticas de los grandes periódicos, la soberbia de los letrados mediocres, huecos y charlatanes, instalados en la frivolidad y en la política, y la presencia muerta de medallones nacionales y extranjeros, envenenaron el ambiente intelectual de una paulicéia que se aprestaba comercial e industrialmente para su gran aventura progresista, eso desesperaba nuestro pequeño clan de criaturas abiertas y nuevas especulaciones artísticas, curiosas de nuevas formas literarias, ya impregnadas de nuevas doctrinas filosóficas. Todo venía a nuestras manos por el filtro de libros inesperados anunciando nueva estética o nueva doctrina política, ya evidentemente no tan nueva en Europa, pero cuyo aparecimiento aquí en nuestro Brasil la guerra había retrasado.”

exclusivamente a la pintura. Empezaba un año que marcaría profundamente no sólo la vida del pintor sino también la del ambiente cultural paulista y que acabaría por revolucionar las bases de la *intelligentsia* brasileña así como también la propia cultura moderna del país.

Mucho se ha especulado sobre quien tuvo la idea de realizar la Semana, un festival en el que se expusiera arte, música y literatura modernas. Se especuló que fuera Mário de Andrade, quien posteriormente lo negó rotundamente. Parece que la paternidad le corresponde a Emiliano Di Cavalcanti, y que se empezó a gestar a partir de la exposición en la librería de Jacinto Silva. En aquella exposición conoció a Graça Aranha quien finalmente le presentó a Paulo Prado, quien asumió el gasto económico de la Semana. Prado, perteneciente a una de las familias más influyentes de São Paulo, como nos explica Di Cavalcanti, había sido educado por Eça de Queirós. De su encuentro con Paulo Prado, nos cuenta Di Cavalcanti,

Lá fui eu me encontrar com Paulo Prado na Avenida Higienópolis e, da conversa com aquele grande homem que possuía um passado de vida intelectual e de boa vida parisiense, nasceu a ideia da Semana de Arte Moderna. Falamos naquela noite, e em outros encontros, da Semana de Deauville e outras semanas de elegância europeia. Eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana, que seria uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana.¹⁸⁷ (DI CAVALCANTI, 1955, 115).

Hombre de gran cultura, aceptó sin preguntar sugiriendo que debía ser una «coisa escandalosa, nada de festinha no gênero tão ao nosso gosto»¹⁸⁸, ya que «não suportava o caipirismo que o cercava»¹⁸⁹ en São Paulo (DI CAVALCANTI, 1955,

¹⁸⁷ “Me encontré con Paulo Prado en la Avenida Higienópolis y, de la conversación con aquel gran hombre que poseía un pasado de vida intelectual y de buena vida parisina, nació la idea de la Semana de Arte Moderna.

Hablamos aquella noche, y en otros encuentros, de la Semana de Deauville y otras semanas de elegancia europea. Yo sugerí a Paulo Prado nuestra semana, que sería una semana de escándalos literarios y artísticos, de meter los estribos en la barriga de la burguesía paulistana.”

¹⁸⁸ “cosa escandalosa, nada de fiestita de secundaria tan a nuestro gusto.”

¹⁸⁹ “no soportaba el *caipirismo* [provincianismo] que le rodeaba.”

115). Es interesante advertir como el propio Di Cavalcanti afirma que la nota disonante de aquel grupo que organizaba una “fiesta” cultural era él mismo, por ser un «pobre muchacho sin recursos». Finalmente, Paulo Prado fue quien asumió buena parte de los gastos de Di Cavalcanti para asistir a la Semana. Todavía sobre los preparativos y organización de esta, el poeta Manuel Bandeira nos dice que,

De fato, em fevereiro daquele ano, o grupo paulista, composto de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia e outros em combinação com artistas do Rio, Di Cavalcanti, pintor, de quem partiu a ideia, Ribeiro Couto, natural de Santos mas residente então na capital do país, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida e alguns mais, promoveram no Teatro Municipal de São Paulo a chamada “Semana de Arte Moderna”, com exposição de artes plásticas, concertos, conferencias e declamação. A ação destes inovadores recebeu grande impulso com a solidariedade de Graça Aranha, nome de vasto prestígio desde a publicação de seu romance *Canaã*, membro da Academia Brasileira de Letras, de cujo convívio se afastou para unir-se em literatura e em política à mocidade revolucionária.¹⁹⁰ (BANDEIRA, 1954, 129-130)

Podemos condensar lo dicho hasta aquí afirmando que la relación de Emiliano Di Cavalcanti con el grupo modernista de São Paulo fue intensa desde 1917 hasta la realización de la Semana del 22. Él estuvo entre los que convencieron a Anita Malfatti de que expusiera en la Semana después del trauma que esta había vivido con el artículo *A propósito da exposição Malfatti* de Monteiro Lobato; estuvo presente en las redacciones de periódicos defendiendo las posiciones del movimiento moderno; participó de las diversas reuniones y fiestas del grupo modernista; era un personaje clave que unía lazos entre el grupo de São Paulo y el de Rio; realizó la portada del programa y del catálogo de la Semana [FIG. 76 y 77]; y en definitiva, fue

¹⁹⁰ “De hecho, en febrero de aquel año, el grupo paulista, compuesto por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia y otros en combinación con artistas de Rio [de Janeiro], Di Cavalcanti, pintor, de quien surgió la idea, Ribeiro Couto, natural de Santos pero residente entonces en la capital del país, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida y algunos más, promovieron en el Teatro Municipal de São Paulo la llamada “Semana de Arte Moderno”, con exposición de artes plásticas, conciertos, conferencias y recitales. La acción de estos innovadores recibió gran impulso con la solidaridad de Graça Aranha, nombre de vasto prestígio desde la publicación de su novela *Canaã*, miembro de la Academia Brasileira de Letras, de cuya relación se alejó para unirse en literatura y en política a la juventud revolucionaria.”

un articulador indispensable demostrando su compromiso definitivo con el primitivo proyecto rupturista del primer modernismo del 22.

5.2.1. París

La Semana fue como una catapulta para el pintor. En 1923, un joven Di Cavalcanti de 26 años llegaba a París, su primer viaje internacional, y, por lo tanto, su primer contacto no sólo con las vanguardias europeas, sino también con las antiguas obras de la historia del arte occidental. Estuvo allí hasta 1925, en un «pequeno atelier de Montparnasse», manteniéndose económicamente como ilustrador y cronista para el *Correio da Manhã*, edición de Rio de Janeiro. En París convivió con la colonia brasileña, reencontrándose con amigos como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Víctor Brecheret, Oswald de Andrade, Paulo Prado o Sérgio Milliet, entre otros. En esta estancia, imprescindible en su formación como artista como veremos a continuación, entra en contacto con Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Marx Ernst, Giorgio De Chirico, Henri Matisse, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Paul Éluard, André Breton, Darius Milhaud, Erik Satie, Guillaume Apollinaire, Juan Gris o los Delaunay, entre tantos otros. También conoció a Miguel de Unamuno, del cual afirmó «[...] dele fiquei amigo, a ele fiquei preso como um devotado de sua inteligênciã extraordinária até hoje...»¹⁹¹ (DI CAVALCANTI, 1955, 134).

Durante esta primera estancia Di Cavalcanti apenas pintó al óleo, aunque sí se entretuvo en el dibujo y la acuarela. Sin embargo, este tiempo fue decisivo y de gran instrucción, aprendizaje e (in)formación, lo que cambiaría la perspectiva del artista para con la pintura y, por qué negarlo, con la propia vida. En París se juntaría

¹⁹¹ “me hice amigo, y de él me quedé preso como un devoto de su inteligencia extraordinaria hasta hoy...”

con los brasileños más «proletarios», como Sérgio Milliet, Victor Brecheret y Anita Malfatti; con estos últimos vivían en el mismo hotel y comían en la misma pensión (BATISTA, 2012, 297).

París, que para el pintor era «una cosa familiar», estaba lleno de lo que el llamaba «bluff». Sobre los movimientos rupturistas, que emergían como fuegos de artificio en la capital francesa, escribe:

O caráter de ruptura que o cubismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo trouxeram às artes e à literatura daquela época tinha muito de “bluff”. “Bluff” consciente ou inconscientemente necessário à desarticulação ou à desmoralização do academismo. Atos românticos, sectários, paradoxais armavam os batalhões suicidas para animar o espírito da guerra contra o preestabelecido da literatura e das artes em dó menor. Guerra ao francesismo de Bourget, ao impressionismo já misturado ao fluídico amoralismo anatoliano [Anatole France], num simbolismo de terceira ordem.

Esse espírito de ruptura com o passado, para outras esferas intelectuais, possuía qualquer coisa de suspeito, sobretudo entre os que acreditavam no realismo social como natural caminho ao desenvolvimento da literatura e das artes depois da guerra de 1914.¹⁹² (DI CAVALCANTI, 1955, 132)

Es quizá en estos momentos en los que Emiliano Di Cavalcanti empieza a fraguar una idea más social del mundo, cristalizando su opción por la figuración en contra de aquello que se denominaba «l'art pour l'art». No podemos olvidar, en cualquier caso, que la circunstancia nacional brasileña abocaba a todos los integrantes del heterogéneo «grupo» a no caer en el abstraccionismo. Para Mário de Andrade, por ejemplo, la figuración era imprescindible para las artes brasileñas en

¹⁹² “El carácter rupturista que el cubismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo trajeron a las artes y a la literatura de aquella época tenía mucho de “bluff”. “Bluff” consciente o inconscientemente necesario a la desarticulación o a la desmoralización del academismo. Actos románticos, sectarios, paradójicos armaban los batallones suicidas para animar el espíritu de guerra contra lo preestablecido de la literatura y de las artes en dó menor. Guerra al francesismo de Bourget, al impresionismo ya mezclado al fluido amoralismo anatoliano [Anatole France], en un simbolismo de tercer orden.

Ese espíritu de ruptura con el pasado, para otras esferas intelectuales, poseía cualquier cosa de sospechoso, sobre todo entre los que creían en el realismo social como natural camino al desarrollo de la literatura y de las artes después de la guerra de 1914.”

aquel momento, sobre todo para su empresa nacionalista, según la cual, dar un «rostro» a Brasil sólo era posible a partir de la figuración.

O grupo modernista europeu que tanto influenciou a nossa Semana de Arte Moderna, era cheio de fluídica e sibilina estética, e eu que em Paris sentia cada vez mais afastar-se de mim a concepção de «arte pela arte», não me incomodava muito com os homens gênero Blaise Cendrars.¹⁹³ (DI CAVALCANTI, 1955, 132)

Sigue su estancia en París, con un aprendizaje cultural poco formal, bastante autodidacta, caótico y anárquico. En sus memorias, nos dejó estas líneas sobre los artistas que descubre:

Em pintura descubro não só Picasso, Braque, Matisse, contemporâneos que encontro nos cafés, descubro sobretudo El Greco, Cézanne, Delacroix, Gauguin, Renoir, Lautrec, Manet y Pissarro.

Dou um puto à Itália, viagem que durou 20 dias: Giotto, Paulo Ucello, Boticelli [sic], Piero della Francesca surgem diante da virgindade de meus olhos como anjos. Morto de fadiga perambulo solitário por Veneza, Florença, Roma... Quando volto a Paris quero abandonar para sempre a pintura. Sinto em mim a ressonância do colorido de Tiziano, a força teatral de Miguel Ângelo. Da Vinci! Todos me destruindo, empurrando-me para um anonimato, para uma pobreza moral infinita.¹⁹⁴ (DI CAVALCANTI, 1955, 133-5)

Con la decisión premeditada de no pintar más, Di Cavalcanti decide seguir su formación cultural pasando meses en París sólo paseando por la ciudad, mirando arte, instruyéndose, leyendo poesía francesa, – como nos cuenta –, aunque también frecuentando bares y cafés, aprovechando todo lo que aquel hervidero podía ofrecerle. En febrero de 1924 dos hechos marcan su estancia en la ciudad: «conheço

¹⁹³ “El grupo modernista europeo que tanto influyó en nuestra Semana de Arte Moderno estaba lleno de fluida e inteligible estética, y yo que en París sentía cada vez más alejarse de mí la concepción del “arte por el arte”, no me incomodaba mucho con los hombres del tipo Blaise Cendrars.”

¹⁹⁴ “En pintura descubro no sólo a Picasso, Braque, Matisse, contemporâneos que encuentro en los cafés, descubro sobre todo El Greco, Cézanne, Delacroix, Gauguin, Renoir, Lautrec, Manet y Pissarro. Voy a Italia, viaje que duró 20 días: Giotto, Paolo Ucello, Botticelli, Piero della Francesca surgen delante de la virginidad de mis ojos como ángeles. Muerto de fatiga paseo solitario por Venecia, Florencia, Roma... Cuando vuelvo a Paris quiero abandonar para siempre la pintura. Siento en mí la resonancia del colorido de Tiziano, la fuerza teatral de Miguel Ángel. Da Vinci! Todos destruyéndome, empujándome para un anonimato, para una pobreza moral infinita.”

Pablo Picasso e assisto às comemorações da morte de Lenine»¹⁹⁵ (DI CAVALCANTI, 1955, 137). Según nos cuenta, Picasso le recibió en su apartamento de la Rue de la Boétie, y lo invitó a salir puesto que debía pasar por la galería de Léonce Rosenberg. En el trayecto hablan poco de pintura, aunque sí de algunos sudamericanos que conoce el malagueño, como Diego Rivera. De este encuentro nos dice que,

[...] em Picasso encontrei a magia da fuga anárquica de um mundo, [...] uma órbita de novas concepções estéticas onde se aglomera num quadro tudo o que poderia estar disperso em mil quadros, onde a revelação e destruição das coisas se desfazem para se refazerem, como que construindo, no espaço de uma tela, o seu passado e o seu futuro formais, se em Picasso há, povoando a metafísica da solidão individual, a graça e o espírito de uma objetividade que se destrói e se realiza num momento, deixando apenas a exacerbação de símbolos inéditos, não poderia eu encontrar em Picasso, nas minhas angústias, uma salvação.¹⁹⁶ (DI CAVALCANTI, 1955, 139)

En estas circunstancias, en las que se le revela un nuevo mundo en pintura al conocer a Picasso y su obra, también se le acaba por revelar la fuerza de la «realidad» en tanto que materia y tema pictóricos. No sólo encontrará una justificación de la importancia de la figuración en las opiniones de su amigo Mário de Andrade, sino también en sus experiencias parisinas que acabaran por confirmar y reforzar las ideas que ya formaban parte de él en Rio y São Paulo:

Há no real uma perene fonte de novos motivos para o artista. Sobretudo para o pintor que é o artista que mais se aproxima da realidade objetiva, observando-a mais do que a sentindo. São os olhos, cuja ação física é mais direta na percepção do objeto. E é objeto que realça a realidade para o pintor. A vida é para o pintor, mais do que para qualquer outro artista, um espetáculo. E dos espetáculos da vida o que

¹⁹⁵ “conozco a Pablo Picasso y asisto a las conmemoraciones de la muerte de Lenin.”

¹⁹⁶ “[...] em Picasso encontré la magia de la huida anárquica de un mundo, [...] una órbita de nuevas concepciones estéticas donde se aglomera en un cuadro todo lo que podría estar disperso en mil cuadros, donde la revelación y destrucción de las cosas se deshacen para rehacerse, como que construyendo, en el espacio de una tela, su pasado y su futuro formales, si en Picasso hay, poblando la metafísica de la soledad individual, la gracia y el espíritu de una objetividad que se destruye y se realiza en un momento, dejando apenas la exacerbação de símbolos inéditos, no podría yo encontrar en Picasso, en mis angustias, una salvación.”

mais me comove é aquele onde o homem se apresenta na sua plenitude.¹⁹⁷ (DI CAVALCANTI, 1955, 139)

El otro hecho que le marca en este frío febrero de 1924 es su presencia en las conmemoraciones fúnebres de la muerte de Lenin:

Bem se pode imaginar o meu drama diante do niilismo de Picasso e o que foi para minha consciência o conhecimento do gênio linear, explícito, claro, generoso e realista de Lenine. Era completa oposição a Picasso.

O materialismo histórico varria a catedral das minhas angústias místicas como um raio...

Senti que todo diletantismo modernista morria em mim. A liberdade de pensamento não me servia mais para defesa do que eu começava a perceber ser profundamente marginal. Mas, desgraça de se ter dentro da gente um demônio irônico (nossa força e nossa fragilidade!) a rir de nossa arrogância, destruindo nossos arroubos de bondade e mesmo a nobreza de nossos sentimentos... Oh, a dúvida de tudo! Um nirvana atormentando meus instantes de meditação desarvorava-me e, na feira da inteligência parisiense, continuava um irrealizado, um desvairado...¹⁹⁸ (DI CAVALCANTI, 1955, 140)

Es interesante remarcar aquí como esa modernidad, llena de contradicciones, habitará y condicionará, de alguna manera, la vida y obra del pintor. Por un lado esa «metafísica de la soledad individual» que encontrará en Picasso, y, por otro, el «materialismo histórico», que encuentra en Lenin y que hace desmoronarse su entrega modernista. Junto a estas experiencias, revelaciones y a un aprendizaje

¹⁹⁷ “Hay en lo real una perene fuente de nuevos motivos para el artista. Sobre todo para el pintor que es el artista que más se aproxima a la realidad objetiva, observándola más que sintiéndola. Son los ojos, cuya acción física es más directa en la percepción del objeto. Y es el objeto que realza la realidad para el pintor. La vida es para el pintor, más que para cualquier otro artista, un espectáculo. Y de los espectáculos de la vida el que más me conmueve es aquel donde el hombre se presenta en su plenitud.”

¹⁹⁸ “Se puede imaginar mi drama delante del nihilismo de Picasso y lo que fue para mi conciencia el conocimiento del genio lineal, explícito, claro, generoso y realista de Lenin. Era completa oposición a Picasso. El materialismo histórico barría la catedral de mis angustias místicas como un rayo... Sentí que todo el amor modernista moría en mí. La libertad de pensamiento no me servía más para defensa de lo que yo empezaba a percibir que era profundamente marginal. Pero, es una desgracia tener dentro de nosotros un demonio irónico (¡nuestra fuerza y nuestra fragilidad!) que ríe de nuestra arrogancia, destruyendo nuestros éxtasis de bondad y la nobleza de nuestros sentimientos... Oh, ¡la duda de todo! Un nirvana atormentando mis instantes de meditación me desarbolaba y, en la feria de la inteligencia parisina, continuaba siendo un irrealizado, un desorientado...”

autodidacta y anárquico, cabe destacar la poca formación académica que tuvo el pintor, además de los ya citados Gaspar Puga García y George Fischer-Elpons en Brasil. En París, Emiliano Di Cavalcanti pasó por la Académie Ranson¹⁹⁹, y, al igual que Tarsila do Amaral, por el atelier de Fernand Léger:

Depois de muito peregrinar, procurando uma escola de pintura que me servisse, fui bater à Académie Ranson onde pontificavam Maillol, o escultor, e o pintor Bissière, probo profissional cujas obras possuíam ótima técnica das cores, dos volumes e da composição. Era uma escola por onde passara o expressionismo e o cubismo [sic], mas que guardava um respeito ao realismo clássico da Renascença.

Aquele ambiente plácido da rua Joseph Bara servia para aclamar meus ímpetos iconoclastas. Havia naquelas salas povoadas de artistas de todos os cantos do mundo respeito pela boa tradição. Falava-se de Rubens com a mesma simpatia que dedicávamos a Modigliani, recém-falecido e que fora até pouco vizinho da quieta academia, pois morava na mesma rua, mais para o lado da rua Madame e do Luxemburgo.

Às vezes, deixando a Academia, subia a rua Notre-Dame-des-Champs ao ateliê de Fernand Léger, onde minha perplexidade era enorme diante da suficiência intelectual daquele artista, cuja pintura, se não deixava de me seduzir por um lado, por outro irritava-me com sua pobreza ríspida, sem modalidades cromáticas.²⁰⁰ (DI CAVALCANTI, 1949)

Es a partir de todas estas experiencias que la estética simbolista *fin-de-siècle* del pintor mutaría en una poética más de su tiempo, es decir, moderna. Este intenso período de (in)formación marcaría la gran evolución de la carrera del pintor carioca. Fueron dos años de continua instrucción, información y estudio. Apenas pintó y

¹⁹⁹ Esta Academia fue fundada en 1908 por el pintor nabi Paul-Elie Ranson, quien había sido estudiante de la Académie Julian.

²⁰⁰ “Después de mucho peregrinar, buscando una escuela de pintura que me sirviese, acabé en la Académie Ranson donde pontificaban [Aristide] Maillol, el escultor, y el pintor [Roger] Bissière, probo profesional cuyas obras poseían una óptima técnica de los colores, de los volúmenes y de la composición. Era una escuela por donde pasó el expresionismo y el cubismo [sic], pero que guardaba un respeto al realismo clásico del Renacimiento.

Aquel ambiente plácido de la calle Joseph Bara servía para calmar mis ímpetus iconoclastas. Había en aquellas salas pobladas de artistas de todos los lugares del mundo respecto por la buena tradición. Se hablaba de Rubens con la misma simpatía que dedicávamos a Modigliani, recién fallecido y que fuera hasta poco vecino de la tranquila academia, pues vivía en la misma calle, más cerca de la calle Madame y del Luxemburgo.

A veces, dejando la Academia, subía la calle Notre-Dame-des-Champs al atelier de Fernand Léger, donde mi perplejidad era enorme ante la suficiencia intelectual de aquel artista, cuya pintura, si no dejaba de seducirme por un lado, por el otro me irritaba con su pobreza ríspida, sin modalidades cromáticas.”

mucho menos expuso en París, a diferencia de su colega Tarsila. Di Cavalcanti, en sus dos años parisinos, actualizó su lenguaje poético y su visión del mundo, quizás dándose más cuenta de su posición social, no sólo en Europa sino también en Brasil. En su estancia absorbió no sólo la cultura europea moderna sino sobre todo el pasado clásico de los maestros italianos y españoles. Frente al arte intelectualizado del cubismo, el autor preferirá la sensibilidad estética humanizada que encontró en el Picasso del período neoclásico. La realidad y la figura humana son, para Di Cavalcanti, la materia prima la que el artista debe diseccionar con la mirada para, entonces, poder plasmar con los pinceles una nueva poética en la tela. Los artistas brasileños que llegan a París, sobre todo en 1923, como Tarsila y Di, se encontrarán con la nueva estética del *retour à l'ordre* que se imponía ante las grandes innovaciones vanguardistas. Es a través de la observación de estas obras que artistas como Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti desarrollaron sus estudios. Por este motivo, más allá de los consejos de Mário de Andrade, se entienden las poéticas que acaban por desarrollar nuestros modernistas. Es interesante, eso sí, ver como Emiliano Di Cavalcanti deglutió, pensando en la afortunada expresión antropofágica oswaldiana, todo el conjunto de conocimientos y prácticas que adquirió en la experiencia europea vivida entre 1923-1925.

Debido a la Revolución de 1924²⁰¹, el *Correio da Manhã* es clausurado haciendo que Di Cavalcanti deje de percibir el poco dinero que le daban las crónicas que escribía para el diario. El artista, que ya malvivía en París, se ve obligado a volver a Brasil. En junio de 1925 ya se encontraba en Rio de Janeiro y en 1926 volvería a encontrarse en São Paulo. Se ganaría la vida como ilustrador y cronista para diarios de Rio y São Paulo. Es interesante notar que el viaje transatlántico es de ida y vuelta, es decir, que es la experiencia europea la que hace que tanto Tarsila do Amaral como

²⁰¹ La Revolución Paulista de 1924 fue el mayor conflicto bélico de la ciudad de São Paulo, que duró entre el 5 y el 28 de julio de 1924. El motivo fue el levantamiento de los militares por la crisis económica y la concentración de poder en manos de los políticos de São Paulo y Minas Gerais.

Emiliano Di Cavalcanti quieran examinar más detenidamente las «cosas» brasileñas para plasmarlas en sus pinturas. De vuelta, algo desanimado, afirma en sus memorias que,

A vida política e social, como sempre em nossa terra, é praga raquítica. Só as ressonâncias de um lirismo popular ferem meus sentidos. Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra.²⁰² (DI CAVALCANTI, 1955, 142)

Es a partir de su retorno de París que el artista empieza a conocer a su tierra y se lanza al asalto de la figura de la mulata como metáfora de la brasilidad. De vuelta a Brasil, peleado con Oswald de Andrade, los modernistas le «aburren» y no le interesan «los folclorismos» de Mário de Andrade. Se siente a las puertas de un «decadentismo casi aniquilante» (DI CAVALCANTI, 1955, 145). Empieza a escribir un libro, *A Rua*, durante unos meses, y, sin acabarlo, la pintura vuelve a florecer en él, «con una fuerza enorme», lanzándose «aos estudos de afrescos, as grandes composições monumentais onde gente do povo aparece dançando, girando, desnudando-se»²⁰³ (DI CAVALCANTI, 1955, 160):

Quando voltei de minha primeira viagem à Europa, senti plenamente a força lírica do Rio de Janeiro e verifiquei que desta magia iria viver a vida inteira. Os mexicanos Diego Rivera, Oroscó [sic] e Siqueiros começavam a influenciar na minha pintura, não propriamente no lado técnico mas na substância social. O México criava com seus novos mestres uma teoria de participação do artista na vida política do povo. – As conquistas revolucionárias através de lutas sangrentas fez da nação de Juarez um símbolo na América Latina. Pertenci a um grupo de intelectuais aqui do Rio que procurava pressuroso na Embaixada Mexicana ensinamentos. Lá encontrávamos o insigne e ardoroso Luiz Quintanilha [sic] e a figura extraordinária de humanista de Don Alfonso Reys [sic]. Essa influência da pintura mexicana chegou no momento

²⁰² “La vida política y social, como siempre en nuestra tierra, es calamidad mezquina. Sólo las resonancias de un lirismo popular hieren mis sentidos. París puso una marca en mi inteligencia. Fue como crear en mí una nueva naturaleza y mi amor a Europa transformó mi amor a la vida en amor a todo lo que es civilizado. Y como civilizado empecé a conocer mi tierra.”

²⁰³ “a los estudios de los frescos, las grandes composiciones monumentales donde gente del pueblo aparece bailando, girando, desnudándose.”

justo arrancando-me definitivamente de um estetismo inócuo que ainda ponderava na minha personalidade de artista. [...]

Era profunda e doida vida de artista a minha vida naqueles anos que precederam a revolução de 30. Vida de artista possuído de uma grande inquietação humana diante dos problemas sociais, mas devo acrescentar que não podia fugir do labirinto carioca e fazia-me presente por todos os cantos desta cidade amorosa e lírica.²⁰⁴ (DI CAVALCANTI, 1964, 33-34)

En su desesperación y desanimo a la vuelta de su viaje a Europa, es en el lirismo de Rio de Janeiro, en las «cosas» brasileñas, en sus gentes y en su música, que encuentra inspiración para volver a la pintura. Una pintura que, en toda su complejidad y contradicción, se mostrará, ahora sí, a su manera, moderna.

5.2.2. Una poética lírica

A principios de los años 1940 el contemporáneo de Emiliano Di Cavalcanti Sérgio Milliet, uno de los críticos de arte más importantes del modernismo, afirmó que el autor de *Samba* «conheceu os cubistas, os surrealistas, os *fauves*, os neoclássicos, mas voltou integralmente brasileiro»²⁰⁵ (MILLIET cit. BATISTA, 2012, 375). Al igual que Tarsila do Amaral, entre sus contemporáneos había frugado una opinión colectiva de que ambos habían vuelto de la capital francesa mucho más nacionales que cuando se habían marchado. Constatamos que, en ambos artistas, lo

²⁰⁴ “Cuando volví de mi primer viaje a Europa, sentí plenamente la fuerza lírica de Rio de Janeiro y me di cuenta que de esta magia viviría la vida entera. Los mexicanos Diego Rivera, Orozco y Siqueiros empezaron a influenciar mi pintura, no propiamente por el lado técnico sino en la sustancia social. México creaba con sus nuevos maestros una teoría de participación del artista en la vida política del pueblo. – Las conquistas revolucionarias a través de luchas sangrantes hicieron de la nación de Juárez un símbolo en América Latina. Pertencí a un grupo de intelectuales de Rio que buscaba presuroso en la Embajada mexicana enseñamientos. Allí encontrábamos el insigne y ardoroso Luis Quintanilla y la figura extraordinaria del humanista de Don Alfonso Reyes. Esa influencia de la pintura mexicana llegó en el momento justo, arrancándome definitivamente de un estetismo inocuo que todavía ponderaba en mi personalidad de artista. [...]

Era una profunda y loca vida de artista la mía en aquellos años que precederán la Revolución de 30. Vida de artista poseído de una gran inquietud humana ante los problemas sociales, pero debo añadir que no podía huir del laberinto carioca y me hacía presente por todos los rincones de esta ciudad amorosa y lírica.”

²⁰⁵ “conoció los cubistas, los surrealistas, los fauves, los neoclásicos, pero volvió integralmente brasileño.”

que hacen sus pinturas «brasileñas» es la conexión ineludible con la realidad en la que vivían. Una realidad que, más que nacional, es local, relacionada con una ciudad en concreto. En el caso de Tarsila do Amaral, São Paulo, y, en el caso de Emiliano Di Cavalcanti, Rio de Janeiro²⁰⁶. Hay que mencionar, además, la fijación de los temas; ambos encuentran en los tipos de la población una realidad a ser (re)interpretada, (re)imaginada y (re)significada a través de sus poéticas visuales particulares. El artista que ahora nos ocupa, Emiliano Di Cavalcanti, será el primer artista brasileño en enaltecer de forma sistemática la figura de la mujer mulata. Vemos como, de forma programática, la mujer mulata centra las obras del pintor carioca. Se debe añadir, además, que la utilización de los colores cálidos, identificados como tropicales y femeninos, marca también un rasgo distintivo en la obra tanto de Emiliano Di Cavalcanti como también de la paulistana Tarsila do Amaral.

En el París de 1923 los artistas del modernismo inician estudios en diferentes academias, visitan museos, colecciones, acuden a exposiciones oficiales y también a aquellas que están fuera del circuito oficial, alimentándose de mucha información, documentación y aprendizajes que son absorbidos por sus jóvenes e inquietas mentes. Es en este período que empiezan a desarrollar, de forma más profesional, sus expresiones artísticas. Es muy necesario insistir en esta idea, para entender las estéticas contemporáneas que desarrollaran estos pintores en sus importantes estancias de formación. El París de 1923 ya no es el primer momento de orgía estética que supuso el primer relámpago de las vanguardias históricas, sino que nos encontramos ante un momento más calmo y moderado que llamaba hacia un retorno al orden. La historiografía brasileña trató esta cuestión siempre de forma tímida. Tadeu Chiarelli (1996) abordó lo que él considera un elemento estructural

²⁰⁶ “Aunque el conjunto de la obra de Tarsila do Amaral está ligada a la ciudad de São Paulo es evidente que la misma retrató otros aspectos y ciudades brasileñas, desde el propio carnaval de Rio hasta las ciudades históricas. No ocurre lo mismo con Di Cavalcanti que prácticamente toda su obra está ligada a la capital carioca.”

del modernismo brasileño: la existencia de un «substrato estético de fondo naturalista/realista que se mantuvo dentro del movimiento, permaneciendo subyacente a toda su producción»²⁰⁷. Para el autor, ese substrato conservador ayudó al movimiento a alcanzar el carácter oficialista que tuvo entre los años 1930-1940 pero también hizo que el propio movimiento perdiese la fuerza que tenía en sus inicios. Si por un lado tenemos en cuenta que el modernismo tenía un carácter conservador que apostaba por las estéticas figurativas, y, por el otro, consideramos el ambiente parisino que encuentran en 1923, es fácil intuir las poéticas que éstos desarrollaron en los años siguientes. Después del cubismo, que supuso la destrucción y aniquilamiento sistemático de la figuración y de la perspectiva, se estableció progresivamente una recuperación del lenguaje pictórico figurativo a partir de estéticas e iconografías clasicistas de Jacques-Louis David, Jean-Auguste-Dominique Ingres o Nicolas Poussin, lo que supuso un sosiego para un mercado del arte que hasta entonces estaba convulso²⁰⁸. Según Sergio Miceli (2003, 11), esto cancelaba el torbellino cubista para reinstaurar las secuencias narrativas de fácil lectura y absorción. En este contexto, el modernismo brasileño acabaría por ser viable, todavía según Miceli (2003, 20), como un arte *nacional extranjero*. Cuando Emiliano Di Cavalcanti viaja a París, nos encontramos con que los cubistas de primer orden como Pablo Picasso, Georges Braque o el propio Fernand Léger, cuya estética fue tan importante para los primeros modernistas brasileños, se encontraban realizando

²⁰⁷ “substrato estético de fondo naturalista/realista que se mantuvo dentro del movimiento, permaneciendo subyacente a toda su producción.”

²⁰⁸ En 2003 Tadeu Chiarelli fue comisario de la exposición titulada *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay* llevada a cabo en el Palazzo Reale de Milán, los textos de cuyo catálogo abordan la gran influencia de los realismos novecentistas en los países de la América meridional. Chiarelli propone una lectura dual, de ida y vuelta, afirmando que parte de la historia del arte italiano del siglo XX se desarrolló fuera de su territorio físico con artistas que, aunque no eran italianos de nacimiento, frutos del exilio, habían crecido en una cultura aclimatada en Sudamérica. Cfr. VV.AA. (2003). *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Milano: Skira.

En el caso de Pablo Picasso es interesante destacar las inúmeras relaciones que la historiografía reciente ha detectado entre el pintor malagueño e Ingres. En 2004 el Museo Picasso de París y el Museo Ingres de Montauban organizaron conjuntamente la exposición *Picasso Ingres* cuyo catálogo discutió la importancia de la obra de Ingres en la formación de Picasso. Cfr. VV.AA. (2004). *Picasso Ingres*. París: Réunion des musées nationaux / Librairie Arthème Fayard.

un arte formalmente más clásico, diferente de las radicales innovaciones de los años anteriores, invocando una estética mucho más naturalista y realista. Se encuentran en un proceso de retroceso a un «orden» hipotéticamente existente antes de la explosión de las diversas poéticas de las vanguardias históricas.

Emiliano Di Cavalcanti vuelve a Brasil, como hemos visto, en 1925, desanimado y en un estado de ánimo casi depresivo, con la cabeza hirviendo de información después de tantas experiencias vistas y vividas. Es en este momento que el antiacademicismo desorientado de los primeros años pre-Semana empieza a tomar forma para acabar de desarrollar su lenguaje propio con algunas referencias más concretas y bien trabajadas como pueden ser Cézanne, Léger, Picasso y algunos maestros clásicos. Toda la información a la que tiene acceso y que consume en los dos años anteriores empieza a ser deglutida, al mismo tiempo que incorpora la temática nacional desplegando el que vendría a ser su lenguaje poético singular. Las figuras femeninas que serán decisivas en su obra empiezan a aparecer en sus telas. Una de ellas, de este año de retorno a Brasil, es *Modelo no atelier* [FIG. 78], la cual podemos ver como la «prueba final», cristalizadora del resultado de su estancia de formación en Europa. En ella vemos una figura femenina sentada en un atelier con las piernas y brazos cruzados que, al mismo tiempo, deja a la vista del espectador su pecho izquierdo. El pintor está situado a la izquierda de la tela, totalmente fuera del campo visual. La construcción de la imagen se realiza a partir de la ambigüedad del espacio fragmentado, y la construcción de los volúmenes se realiza a través del buen manejo del claroscuro del color. Identificamos cierta reminiscencia del Picasso neoclásico en la construcción del personaje. El verano de 1921, el malagueño pinta dos lienzos que pensamos pudo haber visto el brasileño y que confluyen en la mirada artística de nuestro pintor: *Tres músicos* [FIG. 79], de carácter cubista, y *Tres mujeres en la fuente* [FIG. 80], de inspiración «ingresca» (DAIX, 1995, 19). El primer ejemplo pudo haber propiciado su particular versión, pintada en 1923 [FIG. 65], y el segundo, evidentemente, marca de alguna manera la construcción de los personajes

de Emiliano Di Cavalcanti. Asimismo, es imprescindible citar el *Desnudo sentado* [FIG. 81], realizado en el invierno de 1922-1923, y el *Grand nu à la draperie* (1923) [FIG. 82], ambos de Picasso, que parecen confluir de forma irregular en la génesis de nuestra *Modelo no atelier* [FIG. 78].

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta el momento, estamos más capacitados para entender mejor la cristalización y el surgimiento de una tela tan especial y compleja como es *Samba*, pintada probablemente ya en Rio de Janeiro, en 1925. *Modelo no atelier* es una obra singular que supone una especie de resumen de los aprendizajes de Emiliano Di Cavalcanti en París; sin embargo, cabe decir que es *Samba* la que condensa toda la potencia del lenguaje que desarrollaría el pintor. Es, de alguna manera, la obra que conjuga el aprendizaje europeo con el nacionalismo latente del modernismo brasileño. Emiliano Di Cavalcanti opta por una plástica de temática «nacional» que establece un diálogo directo con la Escuela de París. Más allá de Picasso, es interesante el diálogo directo que se establece con la obra de Diego Rivera, del cual no es infundado afirmar que tanto la monumentalidad de los personajes, la utilización de los colores, como también la temática social y nacional, están presentes en la obra del brasileño, estableciéndose así, un diálogo Sur-Sur.

En la pintura moderna tradición e innovación conviven con escasos problemas. Vanguardia, modernidad y tradición, «se encuentran con frecuencia no en situación de conflicto, sino de convivencia casi pacífica» (FABRIS, 2000, 42). En la obra de Emiliano Di Cavalcanti podemos detectar esta pacífica convivencia. Recordemos la propuesta de Senna Hill en articular una correspondencia entre la *Venus* de Botticelli y la obra del brasileño, donde la mulata es expuesta a la mirada del espectador. Recuperamos esta idea para establecer la conexión del viaje del pintor a Europa en la que, al visitar Italia, pudo ver la obra de Botticelli. Es así que ese diálogo sin conflictos se da en nuestra imagen; por un lado, la tradición de la pintura clásica, en este caso italiana, que encuentra su referente en la postura y desnudez del

personaje, y, por el otro, la innovación moderna que se da en la construcción volumétrica de los personajes, así como también en el tratamiento temático «nacional» propuesto por Di Cavalcanti [FIG. 83 y 84]. Esa convivencia entre vanguardia, modernidad y tradición seguirá presente en todo el conjunto de la obra del pintor, un diálogo constante que encontrará años más tarde un gran exponente en su propia versión mestiza del nacimiento de Venus realizada en 1940 [FIG. 85].

Ante la modernidad central encontrada en París es en el lirismo de una ciudad y pueblo que el autor encuentra la razón para sus soluciones poéticas. Es en Brasil donde sintió la «força lírica do Rio de Janeiro e verifiquei que desta magia iria viver a vida inteira.»²⁰⁹ (DI CAVALCANTI, 1964, 33).

²⁰⁹ “[...] fuerza lírica de Rio de Janeiro y me di cuenta que de esta magia viviría toda la vida.”

5.3. Colonialidad(es)

La poética pictórica de Emiliano Di Cavalcanti es, junto a la de Tarsila do Amaral, un ejemplo significativo de las potencias, debilidades y contradicciones del modernismo brasileño. Al igual que su colega deglutirá, antropofágicamente, todo lo aprendido en Europa para poder realizar algo nuevo y genuino generando un debate estético y temático en el contexto nacional brasileño. Como afirmó Annateresa Fabris (2000, 42), la modernidad y su propia negación padecen de la falta de referencias históricas sólidas, sobre todo en un contexto cultural complejo en el cual modernidad y tradición conviven de forma casi pacífica. Paralelamente, Fabris (2000, 44) también afirma que, aunque el modernismo fue/es un acontecimiento multidisciplinar, es en particular en las artes plásticas donde se presenta «un panorama mucho más contradictorio, en el cual la innovación y la tradición conviven sin conflictos aparentes». A todo ese entramado de complejidades y contradicciones en el cual se desarrolla la pintura moderna brasileña sumamos, conscientes de su importancia, la colonialidad como parte constitutiva de la modernidad. Es así que se nos abre un abanico de posibilidades para indagar y problematizar la obra de nuestro pintor no sólo a través de lo que muestra conscientemente, sino también a partir de todo aquello que es velado de forma (in)consciente. Si por un lado hemos visto como el pintor adquiere un nuevo lenguaje plástico, una capacidad de escritura visual moderna y contemporánea a los suyos, por el otro nos interesa desgranar el mundo que él quiso mostrar a partir de esta nueva poética visual. En Rio de Janeiro, con ideas nuevas, con un lenguaje plástico en perfeccionamiento junto a las teorías nacionalistas de Mário y Oswald de Andrade, Emiliano Di Cavalcanti desarrolla su lenguaje poético nacional, a partir de su constatación y vivencia de la realidad local, que, como veremos, está repleta de contradicciones y desajustes históricos.

La Historia del Arte como disciplina nos resulta insuficiente para intentar contestar algunas preguntas que nos formulamos. Dominada por unos privilegiados económica y socialmente, se vio alterada por los estudios culturales, visuales y feministas. Es por este motivo, como apunta Lluïsa Faxedas (2009, 7-8), que la obra de arte, como documento histórico, necesita ser cuestionada desde su contexto cultural, social e histórico y no tanto como una creación aislada producto del artista. Una postura política, pues, se hace evidente en los análisis que aquí proponemos.

Marcado por un lirismo pictórico moderno, ¿cómo representó el autor los personajes en sus telas? A partir de estas cuestiones, especulativas, desde un punto de vista multidisciplinar y no sólo desde la estética y la historia del arte, sino también desde los estudios antropológicos y sociológicos, nos proponemos interrogar y desgranar esa realidad figurativa plasmada de forma poéticamente moderna por Emiliano Di Cavalcanti. El autor encuentra en la mulata su mayor motivo de expresión plástica, su «tema nacional»: «A mulata, para mim, é um símbolo do Brasil. Ela não é preta nem branca. Nem rica nem pobre. Gosta de música, gosta do futebol, como nosso povo»²¹⁰. Es en este embate conflictivo y complejo que seguirá (con)formando su visión del imaginario simbólico colectivo.

Para cuestionar estas representaciones simbólicas que configuran el imaginario colectivo «nacional» en la pintura de Emiliano Di Cavalcanti necesitamos recurrir a autores que plantearon las grandes cuestiones de la modernidad misma, así como también los que cuestionaron el sistema moderno/colonial.

²¹⁰ «La mulata, para mí, es un símbolo de Brasil. No es negra ni blanca. Ni rica ni pobre. Le gusta la música, el fútbol, como a nuestro pueblo» in <http://www.dicavalcanti.com.br/apresentacao.htm> [Consultado en marzo 2016].

5.3.1. Entrelíneas del proyecto moderno ilustrado: Kant y Hegel

Para nosotros la colonialidad es parte constitutiva de la modernidad. Sin la primera, la segunda no existiría. Además, la modernidad es una narrativa estrictamente europea. De acuerdo con la narrativa europea de la modernidad, son dos los filósofos que, de alguna manera, inauguran y culminan el proyecto de la Ilustración moderna europea: Kant y Hegel. Evidentemente, tratar ambas figuras titánicas de la filosofía occidental nos llevaría a desarrollar otro trabajo lo que no es nuestra intención. Sin embargo, cabe rescatar algunos episodios de obras fundamentales suyas y leerlas desde una perspectiva moderno/colonial.

Kant desarrollará su proyecto filosófico en sus tres críticas: *Crítica de la razón pura* (1781), *Crítica de la razón práctica* (1788) y la *Crítica del juicio o de la facultad de juzgar* (1790). La última crítica será trascendental para el conjunto del proyecto filosófico de Kant puesto que, como es bien sabido, es en la estética donde él encuentra buena parte de la resolución de sus problemas filosóficos. En este texto desarrolla de forma extensa sus conceptos de bello y sublime. Sin embargo, nos interesan en particular un pequeño conjunto de textos titulados *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (KANT, 2010), de fácil lectura y publicado veintiséis años antes, en 1764. Se trata de la primera obra en la que el filósofo alemán introduce los conceptos de bello y sublime, cuyo texto nos permite desarrollar algunas cuestiones de gran importancia desde una perspectiva poscolonial, aunque también de género. De los cuatro capítulos en que está dividido el texto, nos interesa muy en particular el último cuyo título es «Sobre los caracteres nacionales en cuanto descansan en la diferente sensibilidad para lo sublime y lo bello». En él Kant analiza distintos modos de comportarse de cada nación y atribuye a cada uno de sus pueblos, ingleses, italianos, franceses, españoles, holandeses y alemanes, diferentes modos de percibir y sentir lo bello y lo sublime, porque estos pueblos sí son capaces de hacerlo. Fuera de Europa, llega a describir a los árabes

como «los hombres más nobles de Oriente», aún «teniendo un sentimiento que degenera rápidamente en lo extravagante» (KANT, 2010, 106). Al escribir sobre el extremo oriente, afirma que los japoneses podrían ser los ingleses de esta parte del mundo pero «apenas en ninguna otra propiedad como en su constancia que degenera en testarudez extrema, en su valentía y en su desprecio de la muerte»; no obstante, en todo lo demás, «tienen pocas muestras en sí de un sentimiento delicado» (2010, 107). Al continente africano le dedica todo un párrafo que merece ser reproducido aquí:

Los negros de África no tienen sentimiento alguno acerca de la naturaleza que sobrepase a lo pueril. El Sr. Hume invita a todo el mundo a que presenten un solo ejemplo en el que un negro haya demostrado talento, y afirma: entre los cientos de miles de negros que han sido trasladados de sus países a otra parte, aunque muchísimos de ellos también hayan sido puestos en libertad, no se ha encontrado ni una vez uno solo que haya presentado algo grande ya sea en arte o en ciencia o en cualquier otra cualidad gloriosa, si bien entre los blancos se encumbran algunos continuamente desde el vulgo más bajo y conquistan un prestigio en el mundo con dotes excelentes. Tan esencial es la diferencia entre estos dos géneros humanos y parece, en efecto, tan grande con respecto a las aptitudes temperamentales como la del color. La religión muy extendida entre ellos como el fetichismo es tal vez una clase de idolatría que se hunde profundamente en lo pueril como sólo parece ser posible siempre a la naturaleza humana. Una pluma de ave, un cuerno de vaca, una concha o cualquier otra cosa común, tan pronto como sea consagrada por unas palabras, pasa a ser un objeto de veneración y de invocación en juramentos. Los negros son muy vanidosos, pero al modo de los negros, y son tan habladores que han de ser separados unos de otros a palos. (KANT, 2010, 108-109)

El proyecto moderno nace, en su forma estética, marcado por su colonialidad inherentemente constitutiva. A los sujetos racializados no les cabe la misma capacidad de sentir y percibir lo bello y lo sublime. Walter Dignolo (2010) problematizó esta cuestión estética: según el autor, la palabra *aesthesis*, que se originó en el mundo griego antiguo tuvo su significado aprehendido en las lenguas modernas europeas como “sensación”, “percepción”, visual, sonora o gustativa. De ahí el vocablo *synaesthesia* como el entrecruzamiento de sentidos. Aún según

Mignolo, en el siglo XVII, el concepto de *aesthesis* pasa a significar “sensación de lo bello”, naciendo la estética como teoría filosófica. Lo cierto es que esta operación supuso, de alguna manera, la colonización de la *aesthesis* por la estética. Un fenómeno fisiológico común en todos los humanos se convierte en una versión particular de sensaciones relacionadas con la belleza. Esa «ocurrencia» del siglo XVIII europeo, dirá Mignolo, se extenderá al resto de civilizaciones no europeas de forma universal. Es decir, la especulación y categorización particular realizada por Kant líneas arriba acaba por universalizarse de forma racializada en los demás continentes. Según Mignolo,

[...] la mutación de la *aesthesis* en estética sentó las bases para la construcción de su propia historia, y para la devaluación de toda experiencia *aesthética* que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial. (MIGNOLO, 2010, 14)

Si hemos considerado brevemente la categorización racializada que realiza Kant en su proyecto moderno, en lo que a la estética se refiere, examinemos ahora, el paso gigantesco que realiza Hegel, el filósofo que, de alguna manera, culmina de forma programática y sistemática el proyecto de la Ilustración europea. Los pensadores de la Ilustración escribieron en medio de transformaciones económicas en las que buena parte de la burguesía dependía de actividades comerciales relacionadas con la esclavitud. Durante el XVIII la esclavitud representaba la gran paradoja de la filosofía política de Occidente. Si por un lado la libertad era para los pensadores de la Ilustración el más universal de los valores humanos, por el otro, esta se desarrolló mientras la práctica económica de la esclavitud alcanzaba sus más sofisticadas y sistemáticas formas. Lo cierto es que las grandes naciones occidentales vivieron su más esplendoroso ascenso ante esta paradoja. La historiadora Susan Buck-Morss nos mostró en su clásico *Hegel y Haití* (2005) como el filósofo alemán se interesó por la primera y más importante Revolución esclava haitiana (1804), que

inspiró una de sus grandes obras, *La Fenomenología del Espíritu* (1807). Las noticias de la revuelta le llegaban vía la revista *Minerva*, editada por Johann Wilhelm von Archenholz, y que era leída por ilustres pensadores como Goethe, Schiller o el propio Hegel. Buck-Morss critica que *La Fenomenología del Espíritu* de Hegel, obra clásica de la modernidad occidental, no se haya leído nunca en clave colonial y en relación a la ineludible importancia de la Revolución haitiana la cual, nos demuestra la autora, conocía el filósofo alemán. De forma progresiva, Hegel acaba por desinteresarse por la revuelta del general haitiano François Dominique Toussaint-Louverture, volviéndose más conservador, y, por lo que se refiere a los estudios africanos, en palabras de Buck-Morss, «mucho más superficial».

Entre 1822 y 1830 Hegel impartió sus últimas *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* en Berlín que fueron publicadas posteriormente en 1837. En ese gran texto que culmina, de alguna manera, el proyecto moderno de la Ilustración, podemos encontrar lo que piensa el filósofo de América, Asia y África. Hegel trata la división entre Nuevo y Viejo Mundo como «esencial», ya que «este mundo es nuevo no sólo relativamente, sino absolutamente» (HEGEL, 1974, 170). Del Nuevo Mundo, es decir, de América, afirma,

Por lo que la raza humana se refiere, solo quedan pocos descendientes de los primeros americanos. Han sido exterminados unos siete millones de hombres. Los habitantes de las islas, en las Indias occidentales, han fallecido. En general todo el mundo americano ha ido a la ruina, desplazado por los europeos. Las tribus de la América septentrional han desaparecido o se han retirado al contacto de los europeos. Decaen poco a poco y bien se ve que no tienen fuerza bastante para incorporarse a los norteamericanos en los Estados libres. Estos pueblos de débil cultura perecen cuando entran en contacto con pueblos de cultura superior y más intensa. [...] Mucho tiempo ha de transcurrir todavía antes de que los europeos enciendan en el alma de los indígenas un sentimiento de propia estimación. (HEGEL, 1974, 171)

En el monumental volumen dedicado a la Filosofía de la Historia Universal, insistimos, *Universal*, el filósofo, después de pasar por el Nuevo Mundo, es decir,

América y sus habitantes «de débil cultura», pasa a desgranar el Viejo Mundo, dividido entre África, Asia y Europa. Al continente africano, le dedica míseras páginas de las cuales destacamos lo siguiente:

[...] Comenzamos por la consideración de este continente porque en seguida podemos dejarlo a un lado, por decirlo así. No tiene interés histórico propio, sino el de que los hombres viven allí en la barbarie y el salvajismo, sin suministrar ningún ingrediente a la civilización. Por mucho que retrocedamos en la historia, hallaremos que África está siempre cerrada al contacto con el resto del mundo; es un Eldorado recogido en sí mismo, es el país niño, envuelto en la negrura de la noche, allende la luz de la historia consciente. (HEGEL, 1974, 180)

Y sigue:

En esta parte principal de África, no puede haber en realidad historia. No hay más que casualidades, sorpresas, que se suceden unas a otras. No hay ningún fin, ningún Estado, que pueda perseguirse; no hay ninguna subjetividad, sino solo una serie de sujetos que se destruyen. (HEGEL, 1974, 182)

Para el filósofo, el hombre en África se encuentra en su «inmediatez»:

Tal es el hombre en África. Por cuanto el hombre aparece como hombre, pónese en oposición a la naturaleza; encuéntrase en el primer estadio dominado por la pasión, por el orgullo y la pobreza; es un hombre en bruto. En estado de salvajismo hallamos al africano, mientras podemos observarlo; y así ha permanecido. El negro representa el hombre natural en toda su barbarie y violencia; para comprenderlo debemos olvidar todas las representaciones europeas. Debemos olvidar a Dios y la ley moral. Para comprenderlo exactamente, debemos hacer abstracción de todo respeto y moralidad, de todo sentimiento. Todo está de más en el hombre inmediato, en cuyo carácter nada se encuentra que suene a humano. Por eso precisamente no nos es fácil imaginar su naturaleza por dentro; como no podemos compenetrarnos con un perro o con un griego, arrodillado delante de la estatua de Zeus. (HEGEL, 1974, 183)

Para Hegel, el continente africano, así como sus habitantes, se encuentran en un «estado de inocencia»; el pensador que conocía la Revolución esclavista haitiana, la expresión máxima de libertad del ser humano, inspirando inclusive su

Fenomenología del Espíritu, concluye su pasaje sobre el continente de la siguiente manera:

Lo que entendemos propiamente por África es algo aislado y sin historia, sumido todavía por completo en el espíritu natural, y que solo puede mencionarse aquí, en el umbral de la historia universal. (HEGEL, 1974, 194)

Si uno de los puntos cruciales de la Ilustración es el de la «igualdad del género humano», poco a poco, como hemos visto, sobre todo entre los dos grandes pensadores del proyecto moderno ilustrado, aparecen entre líneas teorías raciales que evidencian las deficiencias, o, mejor dicho, las contradicciones del proyecto.

5.3.2. Colonialidad(s): raza y género

En 1831 moría Hegel, pero no su proyecto moderno ilustrado que, por el contrario, a partir de la culminación sistemática de la modernidad, toma pleno vuelo. Aunque sólo citamos a Kant y Hegel, en un acto de elección deliberada, la lectura crítica y poscolonial del trabajo de muchos pensadores de la modernidad central europea es una empresa que goza actualmente de gran pujanza, no sin las contradicciones propias de cualquier perspectiva y estudio humanistas²¹¹. Desde

²¹¹ La propia Susan Buck-Morss (2005) o el catalán Lluís Sala-Molins (2012) analizan el pensamiento de Jean-Jacques Rousseau desde esta perspectiva. Este último, en su obra *Le Code noir ou le calvaire de Canaan* estudia “El Código Negro” redactado en 1685 y no erradicado hasta 1848 en el que se legalizaba la esclavitud en las colonias y detallaba el tratamiento hacía seres humanos, no occidentales, como propiedad, su marcación, la tortura, la mutilación física y el asesinato por rebeldía. Sala-Molins, al elaborar una “Historia de la Ilustración” desde el *Code Noir*, sin ignorar una historia que estaba ahí pero que muchos decidieron no ver, mirar hacia otro lado, critica vehementemente el silencio de Rousseau y otros filósofos del proyecto ilustrado. Por otro lado, es interesante también destacar las aportaciones filosóficas de Enrique Dussel, quien sugirió que Hernán Cortés (1521) expresó un ideal de subjetividad moderna, el *ego conquiro* (yo conquisto), muy anteriormente a la formulación de subjetividad cartesiana, el *ego cogito* (1636). Cfr. DUSSEL, Enrique. (1996). “Modernity, Eurocentrism, and Trans-Modernity: In Dialogue with Charles Taylor” in Eduardo Mendieta (ed.). *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation*. Atlantic Highlands: Humanities; SALA-MOLINS, Louis (Lluís). (2012). *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*. París: Ed. Puf.

1492 las discusiones teóricas sobre el concepto de raza vivirán sus altibajos. Sin embargo, no es hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX que las teorías de jerarquía de razas tomarán una fuerza imbatible e inédita. Con el marco filosófico moderno ilustrado que acabamos de trazar como telón de fondo, no son de extrañar muchas de las teorías que acabarán por consolidarse en Europa y se expandirán al otro lado del Atlántico en el marco de la cada vez más expansiva economía capitalista. El siglo XIX teorizará la jerarquía de razas, pero será el siglo siguiente, el XX, el que de alguna manera, la pondrá en práctica.

El debate puramente filosófico no tardó en cristalizarse en «ciencia». La literatura existente sobre el racismo científico desborda las intenciones de este trabajo, por lo que nos centraremos en la que está considerada como la obra inicial de la filosofía racista, también por sus implicaciones en la historiografía brasileña: el *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* publicada entre 1853-1855 por el francés Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882). El texto de Gobineau, publicado veintidós años después de la muerte de Hegel, es considerado el primer ejemplo explícito de racismo científico en Europa. Mucho más que un tratado sobre teoría o jerarquía de las razas, el texto de Gobineau es una propuesta de historia del mundo, que existe gracias a las actividades del hombre blanco, a la vez que es también un tratado sobre la caída de las civilizaciones. Para el autor, cualquier civilización existente en el mundo se da gracias al contacto con la raza blanca, incluso aquellas establecidas en China, Egipto o India. Estas últimas, sin embargo, se dan gracias al contacto, a la unión “matrimonial”, normalmente de un hombre blanco con una mujer no occidental. Gobineau pasó a apoyar la idea, cada vez más aceptada en Europa a principios del siglo XIX, de que los descendientes de las uniones interraciales mostraban signos de degeneración. El autor asume que existe un gen primario y único del hombre, evidentemente, el macho blanco, y que todas las demás formas humanas son una mezcla, una deterioración de este primero ideal. Actualmente, ya no existe este ideal, una raza aria pura, pero cualquier civilización

existente es el resultado del contacto con los elementos arios ya que «todas as civilizações derivam da raça branca [...] nenhuma pode existir sem a sua ajuda»²¹² (cit. YOUNG, 2005, 129). No es posible la existencia de ninguna civilización si no es por medio de la mezcla con sangre aria. La unión interracial, según Gobineau, nos da un hombre degenerado, al mismo tiempo que, paradójicamente, le induce signos de civilización: es la sangre aria la que deja los trazos de civilización en la nueva criatura que nace. Es así que el autor afirma que el declive o muerte de una nación o civilización se da con el avance de la mezcla de razas. Es por la «contaminación» de la sangre ideal blanca por otras razas, que el hombre se va volviendo cada vez más degenerado. Dice Gobineau que «o homem degenerado e a sua civilização com ele, certamente morrerão no dia em que a unidade racial primordial estiver partida e submergida pelo influxo de elementos estrangeiros»²¹³ (cit. YOUNG, 2005, 127).

Gobineau, en su historia de la civilización, se centrará en el deseo sexual. Para él, las razas blancas se muestran más atraídas por mezclarse con las otras razas, debido a una voluntad civilizatoria. Las otras razas, por otro lado, sienten una cierta repulsión a la raza blanca, motivo por el cual evitan mezclarse sexualmente, y, en ocasiones, mantienen estados aislados, no civilizados. Gobineau justifica el encuentro sexual entre los hombres blancos y las mujeres no occidentales a la vez que afirma que los frutos de estas uniones interraciales son hombres degenerados que llevan consigo la caída de la civilización. Nos encontramos ante una postura que intenta legitimar y naturalizar el colonialismo, justificaban la desigualdad de las razas a la vez que, en una lectura de género, le da a la mujer, cuyo cuerpo es racializado y cosificado, ese lugar de objeto que necesita ser violentado para llegar a la civilización. Según Robert C. J. Young,

²¹² “todas las civilizaciones derivan de la raza blanca [...] ninguna puede existir sin su ayuda.”

²¹³ “el hombre degenerado, y su civilización con él, seguramente morirán el día en que la unidad racial primordial esté partida y sumergida por el influjo de elementos extranjeros.”

O corolário disto é que a adulteração da raça deriva da atração do branco pelo negro ou amarelo, e, portanto, concluindo, uma vez que o que está em questão é a produção de crianças de raça misturada, da atração do homem branco pela mulher amarela ou negra. Esta união pode ser efetuada porque o homem branco, pertencendo a uma raça forte e conquistadora, estará numa posição de poder: segundo a lógica de Gobineau, apenas isto fará com que a atração instintiva do homem branco supere a alegada repulsa natural sentida pela mulher negra ou amarela. É neste ponto que vislumbramos a disjunção, mas também a ligação, entre o desejo discursivo e a violência do desejo colonial na sua execução. Na relação do poder hierárquico, a resposta do homem branco aos encantos da exótica sexualidade negra se identifica com a prepotência e a dominação, indubitavelmente estimulada pela resistência da mulher negra. Este imperativo sádico, elevado pela repugnância em aceitar o branco, vem acompanhado inevitavelmente pela exigência de uma submissão masoquista por parte da mulher subordinada e objetivada. [...] Assim, a atração sexual dos homens brancos pelas mulheres negras e amarelas está na base tanto do nascimento quanto da queda das civilizações. Ou seja, a relação erótica fabulosa, tão fundamental na história do colonialismo europeu, recebe então o estatuto de lei natural, e se transforma no motor da história e da própria civilização.²¹⁴ (YOUNG, 2005, 131-132)

Llegados a este punto, es muy interesante recuperar, confrontar y complementar lo dicho hasta ahora con el concepto de *colonialidad del ser* ya mencionado en el capítulo II, cuyo primer desarrollo debemos a Walter Mignolo (1995), pero que fue ampliamente reflexionado por el filósofo Nelson Maldonado-Torres (2007), quien en torno a la obra de Enrique Dussel y de una lectura de la

²¹⁴ “Lo evidente de esto es que la adulteración de la raza deriva de la atracción del blanco por el negro o amarillo, y, por tanto, concluyendo, una vez que lo que está en cuestión es la producción de niños de raza mezclada, de la atracción del hombre blanco por la mujer amarilla o negra. Esta unión puede ser efectuada porque el hombre blanco, perteneciendo a una raza fuerte y conquistadora, estará en una posición de poder: según la lógica de Gobineau, esto apenas hará que la atracción instintiva del hombre blanco supere la alegada repulsa natural sentida por la mujer negra o amarilla. Es en este punto que vislumbramos la disyunción, pero también la ligación, entre el deseo discursivo y la violencia del deseo colonial en su ejecución. En la relación del poder jerárquico, la respuesta del hombre blanco a los encantos de la exótica sexualidad negra se identifica con la prepotencia y la dominación, indudablemente estimulada por la resistencia de la mujer negra. Este imperativo sádico, elevado por la repugnancia en aceptar al blanco, viene acompañado inevitablemente por la exigencia de una sumisión masoquista por parte de la mujer subordinada y objetivada. [...] Así, la atracción sexual de los hombres blancos por las mujeres negras y amarillas está en la base tanto del nacimiento cuanto de la caída de las civilizaciones, o sea, la relación erótica fabulosa, tan fundamental en la historia del colonialismo europeo, recibe entonces el estatuto de ley natural, y se transforma en el motor de la historia y de la propia civilización.”

obra de Emmanuel Lévinas (1906-1995), argumentó que la racialización epistémica radical está en la base de la mayoría de racismos biológicos, científicos y culturales característicos de la modernidad. Recordemos que la colonialidad es un patrón de poder emergido del colonialismo. No existe colonialidad sin colonialismo, pero la colonialidad sobrevive cuando el colonialismo ha sido, aparentemente, extinto. Nuestra experiencia moderna, de alguna manera, sigue sujeta a la colonialidad presente en manuales de aprendizaje, en la cultura, la autoimagen de las naciones, las relaciones intersubjetivas, etc. El proyecto moderno sobre el concepto de raza, como vimos con Gobineau, responde a las diversas formas que se establecieron con la intención de deshumanizar las distintas formas humanas, sobre todo negras e indígenas, con tal de legitimar ciertos procederes coloniales.

La obra de Emmanuel Lévinas (1906-1995) es la que, entre los filósofos de la modernidad europea, quizás mejor mostró las fragilidades y contradicciones de ésta. A partir de su obra filosófica, Xavier Antich comenta:

La guerra i l'exercici imperialista del poder són, per definició, l'absència de respecte per l'alteritat; l'anul·lació moral de l'altre. Per això, potser, la guerra és reconeguda com la més bestial i oberta destrucció de l'Altre; i sobretot la guerra desigual, sentida així, en la seva cruesa, per qui la pateix, no pas per qui la provoca. La guerra és l'abús d'un poder destructiu indigne. Cal, però, no deixar-se enganyar: entre les formes de manifestar-se, la violència bèl·lica no és la més perillosa, potser perquè és la més explícita (malgrat els esforços de la tecnologia informativa per convertir-la en asèptica i gairebé inexistent); al contrari, hi ha d'altres formes més subtils i temibles de violència, aquelles que anul·len l'Altre d'una manera menys evident però potser més cruel. L'Altre, a la meua disposició en el concepte, és paradoxalment reclòs en un despectiu *ell*, aquella tercera persona gramatical que no es deixa incorporar en l'àmbit del *nosaltres*; aquell que sempre serà foraster, estranger, marginat. Sembla que, davant de l'altre, només sigui possible la indiferència o la violència.²¹⁵ (ANTICH, 1993, 61)

²¹⁵ “La guerra y el ejercicio imperialista del poder son, por definición, la ausencia de respeto por la alteridad; la anulación moral del otro. Por eso, quizás, la guerra es reconocida como la más bestial y abierta destrucción del Otro; y sobre todo la guerra desigual, sentida así, en su crueldad, por quien la sufre, no por quien la provoca. La guerra es el abuso de un poder destructivo indigno. Hace falta, pero, no dejarse engañar: entre las formas de manifestarse, la violencia bélica no es la más peligrosa, quizás porque es la más explícita (a pesar de los esfuerzos de la tecnología informativa por convertirla en aséptica y casi inexistente); al contrario, hay otras formas más sutiles y temibles de violencia, aquellas que anulan el Otro de una manera menos evidente pero

Esa «guerra y ejercicio imperialista del poder» sugerida por Antich, cobra mucha importancia ante las preocupaciones filosóficas de los pensadores poscoloniales latinoamericanos. Vale la pena recordar, como ya nos propuso Enrique Dussel (1996), y nos recuerda Maldonado-Torres (2007), la Europa moderna engendró un ideal de subjetividad moderna, el *ego conquiro*, mucho antes de la formulación cartesiana del *ego cogito*. En palabras de Maldonado-Torres,

La división cartesiana entre *res cogitans* (cosa pensante) y *res extensa* (materia), la cual tiene como una de sus expresiones la división entre mente y cuerpo, es precedida por la diferencia colonial antropológica entre el ego conquistador y el ego conquistado.» (MALDONADO-TORRES, 2007, 134)

Aquí entramos en una de las grandes disputas entre la historiografía poscolonial latinoamericana y la anglosajona. Para la historiografía poscolonial latinoamericana, el “Descubrimiento” y la posterior conquista de las Américas fue una empresa con implicaciones epistémicas y metafísicas de gran envergadura para el posterior desarrollo del proyecto europeo moderno ilustrado. Para Maldonado-Torres, el racismo moderno y la naturalización de la esclavitud en las sociedades no occidentales se dio a cabo mediante una extensión de la *no-ética* de la guerra llevada a cabo en la empresa colonial. Sobre esa *no-ética* de la guerra en la cual se desarrolla la subjetividad moderna del *ego conquiro*, aclara Maldonado-Torres lo siguiente:

La guerra [...] no trata sólo de matar y esclavizar al enemigo. Esta incluye un trato particular de la sexualidad femenina: la violación. La colonialidad es un orden de cosas que coloca a la gente de color bajo la observación asesina y violadora de un ego vigilante. El objeto privilegiado de la violación es la mujer. Pero los hombres de color también son vistos con estos lentes. Ellos son feminizados y se convierten para el *ego conquiro* en sujetos fundamentales penetrables. [...] La racialización opera a

quizás más cruel. El Otro, a mi disposición en el concepto, es paradójicamente recluso en un despectivo *él*, aquella tercera persona gramatical que no se deja incorporar en el ámbito del *nosotros*; aquel que siempre será forastero, extranjero, marginado. Parece que, ante el otro, solo sea posible la indiferencia y la violencia.”

través de un manejo peculiar del género y el sexo, y que el *ego conquiro* es constitutivamente un *ego fálico* también. (MALDONADO-TORRES, 2007, 138)

Sobre la relación fálica entre *ego conquiro* / *cogito*, afirma Dussel:

Y así, en el comienzo de la modernidad, cuando tiempo después Descartes descubrirá y corroborará irreversiblemente en Europa un espantoso dualismo antropológico, llegan los conquistadores hispanos a América. La concepción fálica del mundo europeo-medieval viene ahora a sumarse a la sumisión a la que se han visto llevados los indios vencidos. Los ‘hombres varones’ - dice Bartolomé de las Casas - son reducidos, “oprimiéndoseles con la más dura, horrible y áspera servidumbre”; pero esto con los que han quedado vivos, porque muchos han muerto; sin embargo, “comúnmente no dejan en las guerras la vida sino a los mozos y las *mujeres*”. El conquistador, *ego fálico* armado de caballos, perros, espadas de hierro, mata o domina al varón indio, y se “acuesta” con la india: las indias “quedan amancebadas con los dueños de las casas o estancias u obrajes, o con mestizos o mulatos o negros, gente desalmada”. (DUSSEL, cit. MALDONADO-TORRES, 2007, 138-9)

El proyecto de Gobineau, con su jerarquía de las razas e intento de explicar el origen y caída de las civilizaciones, acababa por naturalizar y legitimar el colonialismo no sin legitimar, al mismo tiempo, la propia *no-ética* de la guerra del *ego conquiro* descrita por Maldonado-Torres. Ese proceso “civilizatorio” llevado a cabo por el macho blanco, justificado por el arduo deseo sexual hacia las personas no occidentales, es justificado a través de la legitimación y naturalización de la violación de los cuerpos racializados, sobre todo femeninos. Aunque insistimos en la relación fundamental entre blanco y negro/amarillo, se trata, sobre todo, de una relación entre hombre/mujer, puesto que los negros/amarillos son considerados, en sus artimañas epistémicas, “femeninos o feminizados”. Según Young (2007, 133), en este sentido, cuando el hombre blanco es atraído por ambos sexos, aunque sólo una de las relaciones nos lleva al hombre (degenerado) mestizo, aparece en la agencia colonial “civilizatoria” «a unirse con un homoerotismo interracial», o una legitimación y naturalización de la supuesta superioridad del macho blanco entorno a los otros sujetos racializados y, a la vez, también feminizados. Aquí raza y género se

nos presentan ineludiblemente interconectados, ya que son características naturalizadas de la *no-ética* de la guerra de la modernidad. Si en la guerra hay violación y muerte, en el mundo colonial estas mismas violaciones y muertes son realidades diarias. Eso nos llevaría a la afirmación de Aimé Césaire (2006, 15) en su clásico texto *Discurso sobre el colonialismo*, publicado en 1950 en pleno trauma de la Segunda Guerra Mundial, cuando al preguntarse por el *demonio* Hitler afirmó:

Sí, valdría la pena estudiar, clínicamente, con detalle, las formas de actuar de Hitler y del hitlerismo, y revelarle al muy distinguido, muy humanista, muy cristiano burgués del siglo XX, que lleva consigo un Hitler y que lo ignora, que Hitler lo *habita*, que Hitler es su *demonio*, que, si lo vitupera, es por falta de lógica, y que en el fondo lo que no le perdona a Hitler no es el *crimen* en sí, *el crimen contra el hombre*, no es *la humillación del hombre en sí*, sino el crimen contra el hombre blanco, es la humillación del hombre blanco, y haber aplicado en Europa procedimientos colonialistas que hasta ahora solo concernían a los árabes de Argelia, a los *coolies* de la India y a los negros de África. (CÉSAIRE, 2006, 15)

La naturalización y legitimación de la violación y muerte de las personas racializadas, esa fue la empresa generada por el *ego conquiro* de la modernidad. Cabe añadir, sobre la (inter)relación raza y género, los lugares [*locus*] correspondientes a cada hombre/mujer racializados. Sobre esto afirma Maldonado-Torres:

El hombre negro es representado como una agresiva bestia sexual que desea violar mujeres, particularmente blancas. La mujer negra, a su vez, es vista como un objeto sexual siempre listo de antemano a la mirada violadora del blanco, y como fundamentalmente promiscua. La mujer negra es vista como un ser altamente erótico, cuya función primaria es satisfacer el deseo sexual y la reproducción. Cualquier extensión del falo en el hombre y la mujer negra representa una amenaza. Pero en su forma más familiar y típica, el hombre negro representa el acto de violación -“violar”-, mientras la mujer negra es vista como la víctima más representativa del acto de violación -“ser violada”. La mujer de color merece ser violada y sufrir las consecuencias -en términos de falta de protección por parte del sistema legal, abuso sexual continuo y falta de asistencia financiera para sostenerse a sí misma y a su familia-, tanto como el hombre de color merece ser penalizado por violar, aún sin haber cometido el delito. Tanto “violar” como “ser violado” están relacionados con lo negro, como si fueran parte de la esencia de la gente negra, la cual es vista como una población dispensable. (MALDONADO-TORRES, 2007, 148-149)

Más adelante sigue:

Negros, indígenas, y otros sujetos “de color”, son los que sufren de forma preferencial los actos viciosos del sistema. En resumen, este sistema de representaciones simbólicas, las condiciones materiales que en parte lo producen y continúan legitimándolo, y las dinámicas existenciales que forman parte de él -que son a su vez constitutivas y derivativas de tal contexto-, son parte de un proceso que naturaliza la no-ética de la guerra. La diferencia sub-ontológica es el resultado de esa naturalización. La misma es legitimada y formalizada por la idea de raza. (MALDONADO-TORRES, 2007, 149)

La esclavitud que conllevaba el trabajo forzoso, el abandonar a sus hijos, en última instancia, la pérdida de la propia humanidad, se cebaba de forma particular con las mujeres, que estaban expuestas a las más bárbaras de las humillaciones y violaciones sexuales. Las mismas, como expuso Gobineau en su famoso *Essai*, eran el producto del deseo sexual [colonial] del hombre blanco en su tarea de reproducirse y “civilizar” a las poblaciones no occidentales.

El racismo biológico y epistemológico, como fruto de la matriz colonial de poder, tiene consecuencias evidentes en el pensamiento intelectual brasileño. El brasilianista estadounidense Thomas Skidmore (1976), propuso una periodización interesante para analizar el impacto de las ideas racistas europeas en la *intelligentsia* brasileña: 1888-1914. Dos fechas simbólicas, la abolición de la esclavitud y la Primera Guerra Mundial, momento en el cual los nacionalismos mundiales se redefinen y se expanden. En Europa las teorías raciales alcanzan su más alto grado de éxito durante la segunda mitad del siglo XIX. Las mismas, que llegan a Brasil a partir de 1870 y con gran entusiasmo, afectarán las diversas instituciones científicas del país²¹⁶. En 1871 empieza el desmantelamiento de la esclavitud con la promulgación

²¹⁶ La investigadora Lilia Moritz Schwarcz demostró en su estudio *O espetáculo das raças* como las teorías raciales europeas afectaron y condicionaron las diferentes instituciones brasileñas desde museos etnográficos, artísticos e históricos, institutos históricos y geográficos, facultades de derecho o medicina, entre tantas otras. Cfr. SCHWARCZ, Lilia Moritz. (2012). *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras.

de la Ley de Vientre Libre²¹⁷ hasta la llegada de la Ley Áurea en 1888 que liberaba a todas las personas esclavizadas. A partir de este momento, la alta jerarquía social brasileña encuentra apoyo ideológico en el discurso racial mediante la importación de diversas teorías que adaptan a la realidad local, como las de Gobineau, quien estuvo en Rio de Janeiro como diplomático del Estado francés, y consideró a la población brasileña «totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia»²¹⁸ (GOBINEAU, cit. RAEDERS, 1988, 96).

Como observó el antropólogo Renato Ortiz (2010, 29), en el momento en que las teorías raciales empiezan su declive en Europa, empiezan a aparecer de forma hegemónica en el pensamiento brasileño. Hay un desfase entre el momento de producción cultural y el de consumo de las mismas²¹⁹. Asimismo, según Ortiz, la élite cultural no consume estas teorías pasivamente, sino que lo hacen respondiendo a una demanda de las necesidades internas sobre las cuales pasaba la nación. El desmantelamiento de la organización político-económica basada en la esclavitud conllevaba el surgimiento de un nuevo modelo que los intelectuales empiezan a pensar para tratar la viabilidad de Brasil como un Estado “moderno”. La propia política migratoria que se lleva a cabo a principios del siglo XX, alentando la llegada de europeos, más que a una dimensión puramente económica está ligada a otra más fuerte, de cuño racista e ideológico, que es la del blanqueamiento de la población brasileña. En el cambio de siglo, no sólo las teorías raciales influyen la élite intelectual, sino también el darwinismo social, el evolucionismo de Herbert Spencer y el positivismo de Auguste Comte, cuya autoridad fue tal en el pensamiento brasileño que sigue hoy inscrita en la bandera nacional bajo el lema *orden y*

²¹⁷ Ley promovida por el Vizconde do Rio Branco que consideraba libres a todos los hijos de esclavos a partir de su promulgación.

²¹⁸ “Totalmente mulata, viciada en la sangre y en el espíritu y asustadoramente fea.”

²¹⁹ En este caso, creemos que ocurre lo mismo en Europa: estamos ante unas teorías que se crean y se desarrollan durante el siglo XIX pero que serán practicadas durante el siglo XX hasta llegar a convertirse en ideología en 1945.

*progreso*²²⁰. Todas estas teorías coinciden en un punto que es el de la evolución histórica natural de la humanidad. Como las teorías raciales sugerían, la sociedad brasileña se encontraba en un estado “inferior”, por lo que la intelectualidad tenía la necesidad de explicar el porqué del “atraso” brasileño para así poderlo solventar. Los pensadores encuentran su respuesta en dos nociones locales: el medio natural y la raza. Estos parámetros marcan esencialmente a los intelectuales de finales del XIX y principios del XX. En el intento de entender la evolución histórica del hombre, vinculan el “atraso” brasileño a la dificultad de adaptación del hombre europeo a las tierras tropicales. La respuesta simplista aunque categórica de la intelectualidad de la época, apunta Ortiz (2010, 17), son los vientos alisios²²¹: la naturaleza suplantaba al hombre donde la cultura europea tenía dificultades de arraigar, determinando el carácter “bárbaro” sobre el cual estaban condenados a vivir los brasileños. Es interesante detectar como ven, al mismo tiempo, la sociedad estadounidense como un modelo a seguir, celebrando inclusive el “éxito” de los pueblos trasplantados, utilizando la expresión de Darcy Ribeiro (1995), como Argentina o Uruguay.

La problemática racial suponía para la élite cultural brasileña uno de los grandes inconvenientes, por no decir el que más, para que Brasil fuese un Estado “moderno”. Y es que con una simple mirada al país, uno podía constatar que la realidad social de éste era/es la de un país completamente mestizo. Recordemos que en 1872 los blancos no llegaban al 30% de la población y que en 1890 representaban como mucho un 40%; sin embargo, la élite económica, política y cultural estaba concentrada entre los blancos. Sílvio Romero (1851-1914), uno de los principales sociólogos de entonces, cuya obra marca profundamente a toda una generación, consideraba el factor raza mucho más determinante que el medio en la

²²⁰ «L'amour pour principe et l'ordre pour base; le progrès pour but» - «El amor por principio, el orden por base, el progreso por fin».

²²¹ Los vientos alisios son una particularidad del sur del mundo que provoca lluvias constantes; una naturaleza exuberante, pero en la que, según el sociólogo, el hombre no tendría ningún lugar, paralizado por el excesivo prodigio.

explicación del “atraso” brasileño. Para él, lector y seguidor de las ideas de Gobineau, ante esta problemática:

[...] ou se admitam, ao que me parece mais acertado, os dois significados diversos do termo raça, o antropológico e o sociológico, ou só se aceite este último, a questão etnográfica é a base fundamental de toda a história, de toda a política, de toda a estrutura social, de toda a vida estética e moral das nações.²²² (ROMERO, 1888, 69).

Más específicamente, en relación los factores étnicos, Romero es consciente de que la sociedad brasileña se formó con portugueses, indios y negros que permitieron la «*formação de uma sub-raça* [cursiva nuestra] mestiça e crioula, distinta da européia»²²³ (ROMERO, 1888, 20). Quizás lo más interesante en Romero es la persistencia de una idea que cobrará inmensa fuerza en el Brasil de la época: la del blanqueamiento. Hay una especie de contradicción en su texto, en el que por momentos parece exaltar el mestizo como una especie de “raza futura”, pero por otro lado, insiste en el blanqueamiento de la población y en la necesidad de mantener la inmigración europea, citando inclusive al que califica de «ilustre» Gobineau:

A estatística mostra que o povo brasileiro compõe-se atualmente de brancos arianos, índios tupis-guaranis, negros quase todos do grupo banto e mestiços destas três raças, orçando os últimos certamente por mais de metade da população. O seu número tende a aumentar, ao passo que os índios e negros puros tendem a diminuir. Desaparecerão num futuro talvez não muito remoto, consumidos na luta que lhes movem os outros ou desfigurados pelo cruzamento. O mestiço, que é a genuína formação histórica brasileira, ficará só diante do branco quase puro, com o qual se há de, mais cedo ou mais tarde, confundir. [...] Sabe-se que na mestiçagem a seleção natural, ao cabo de algumas gerações, faz prevalecer o tipo da raça mais numerosa, e entre nós das raças puras a mais numerosa, pela imigração européia, tem sido, e tende ainda mais a sê-lo, a branca. [...] Dentro de dois ou três séculos a fusão étnica estará talvez completa e o brasileiro mestiço bem caracterizado. Os mananciais negro e caboclo estão estancados, ao passo que a imigração portuguesa continua e a ela vieram juntar-se a italiana e a alemã. O futuro povo brasileiro será

²²² “o se admiten, lo que me parece más acertado, los dos significados diversos del término raza, el antropológico y el sociológico, o sólo se acepta este último, la cuestión etnográfica es la base fundamental de toda historia, de toda política, de toda estructura social, de toda la vida estética y moral de las naciones.”

²²³ “formación de una *sub-raza* [cursiva nuestra] mestiza y criolla, distinta de la europea.”

uma mescla afro-indiana e latino-germânica, se perdurar, como é provável, a imigração alemã, ao lado da portuguesa e italiana.²²⁴ (ROMERO, 1888, 20-21).

Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), ya mencionado en el capítulo IV, fue uno de los más entusiastas representantes de la ideología racista en la sociedad brasileña. Del autor nos interesan dos de sus principales obras: *Las razas humanas y la responsabilidad penal en Brasil*, publicada en 1894, y, *Los africanos en Brasil*, redactada entre 1890 y 1905²²⁵.

En el estudio sobre las razas y el código penal se basa en que negros, indios y mestizos no deben tener el mismo tratamiento, puesto que estos individuos son inferiores y responden a una «organización infantil». El texto acaba por afirmar que la criminalidad en el mestizo brasileño es «de fundo degenerativo e ligada às más condições antropológicas do mestiçamento no Brasil»²²⁶ (NINA RODRIGUES, 2011, 71). Gobineau y su hombre degenerado influyen claramente en el pensamiento de Nina Rodrigues. Después de tratar al mestizo de infantil, indolente e incapaz de tener una inteligencia desarrollada, recurre a una autoridad de la época como José Veríssimo, escritor e ideólogo de la Academia Brasileña de Letras, quien preguntándose sobre qué hacer con las razas mestizas, concluye:

²²⁴ “La estadística muestra que el pueblo brasileño está formado actualmente de blancos arios, indios tupiguaraníes, negros casi todos del grupo bantú y mestizos de estas tres razas, calculando los últimos seguramente por más de la mitad de la población. El número tiende a aumentar, al paso que los indios y negros puros tienen a disminuir. Desaparecerán en un futuro tal vez no muy remoto, consumidos en la lucha que les mueven los otros o desfigurados por el cruzamiento. El mestizo, que es la formación histórica brasileña genuina, se quedará solo ante el blanco casi puro, con el cual habrá de, tarde o temprano, confundirse. [...] Se sabe que en el mestizaje la selección natural, al cabo de algunas generaciones, hace prevalecer el tipo de raza más numerosa, y entre nosotros de las razas puras y más numerosa, por la inmigración europea, ha sido, y tiende todavía más a serlo, la blanca. [...] Dentro de dos o tres siglos la fusión étnica estará tal vez completa y el brasileño mestizo bien caracterizado. Los manantiales negro y caboclo están estancados, mientras la inmigración portuguesa continúa y vinieron a juntarse a ella la italiana y la alemana. El futuro pueblo brasileño será una mezcla afro-indiana y latino-germánica, si perdura, como es probable, la inmigración alemana, al lado de la portuguesa e italiana.”

²²⁵ Cfr. NINA RODRIGUES, Raimundo. (2011). *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social; NINA RODRIGUES, Raimundo. (2010). *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social.

²²⁶ “de fondo degenerativo y ligada a las malas condiciones antropológicas del mestizaje en Brasil.”

Esmagá-las sobre a pressão enorme de uma grande imigração, de uma raça vigorosa que nessa luta pela existência de que falia Darwin as aniquile assimilando-as parecidos a única coisa capaz de ser útil a esta província. E ai dela se assim não for!²²⁷ (VERÍSSIMO cit. NINA RODRIGUES, 2011, 63)

Nos llama mucho la atención, por el tema que aquí tratamos, el cruce entre raza y género que se encuentra en esta obra de Nina Rodrigues. El médico trata de la “baja moralidad” como una característica del mestizo y encontrará su ejemplo principal en la mujer mestiza, es decir, en la mulata. Para Nina Rodrigues,

A sensualidade do negro pode atingir então às raias quase das perversões sexuais mórbidas. A *excitação genésica* da *clássica mulata* Brasileira não pode deixar de ser considerada um tipo anormal.²²⁸ (NINA RODRIGUES, 2011, 64)

Insiste en la hipersexualización de la mujer mestiza, otra vez bajo la autoridad de José Veríssimo quien acusa la «depravada influência deste característico tipo brasileiro, a mulata, no *amolecimento* [cursiva nuestra] do nosso caráter»²²⁹ (cit. NINA RODRIGUES, 2011, 64). Invocando otra autoridad como Sílvio Romero, afirma que a mulata es «fermento do afrodisíaco patricio» y, al mismo tiempo, «dissolvente da nossa virilidade física e moral»²³⁰. Es por este motivo que encuentra

²²⁷ “Aplastarlas sobre la presión enorme de una gran inmigración, de una raza vigorosa que en esta lucha por la existencia de la que menguaba Darwin las aniquile asimilándolas, nos parece la única cosa capaz de ser útil a esta provincia. ¡Y ay de ella si no es así!”

²²⁸ “La sensualidad del negro puede casi rozar el límite de las perversiones sexuales mórbidas. La *excitación genésica* de la *clásica mulata* brasileña no puede dejar de ser considerada un tipo anormal.”

²²⁹ “depravada influencia de este característico tipo brasileño, la mulata, en el reblandecimiento de nuestro carácter.”

Hemos traducido la palabra “amolecimento” por “reblandecimiento” por proximidad de significados pero es imprescindible aclarar que el verbo “amolecer” en portugués, según el Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP), significa también “afeminarse”, por lo que aquí detectamos esa dicotomía hombre/mujer en la que a la mujer y a lo femenino le corresponden características inferiores respecto al hombre y a lo masculino.

²³⁰ “Ese fermento del afrodisíaco patricio // disolvente de nuestra virilidad física y moral.”

en la teoría tan extendida del blanqueamiento una posible solución a nuestros “desequilibrios”:

Quando, porém, o produto mestiço tende a voltar a uma das raças puras, esse equilíbrio instável tende por sua vez a melhorar e como que as boas qualidades encontram uma base mais sólida para as suas manifestações.²³¹ (NINA RODRIGUES, 2011, 65)

En cuanto a la segunda obra que nos interesa, *Los africanos en Brasil* (1905), la historiografía brasileña la considera el primer estudio etnográfico importante sobre el afro-brasileño realizado por un brasileño. Empieza la obra abordando lo que él considera “el problema negro” en el país, una idea muy extendida en la época. Relacionando, otra vez, a Brasil con los Estados Unidos, y recuperando las nociones de medio y raza, afirma que, al igual que el país del norte, «recebemos largamente a imigração negra e esses Negros foram incorporados à nossa população», pero diferentemente, nunca tuvimos un «excedente respeitável de população branca», de la misma manera que ellos no cuentan con «uma grande parte do país em plena região tropical», por lo que los europeos se adaptaron más fácilmente en la región norte del continente americano²³² (NINA RODRIGUES, 2010, 14). Hechas estas aclaraciones cabe recordar que el médico y antropólogo afirmó que, aunque la raza negra en Brasil había prestado «grandes servicios» a nuestra civilización, la misma constituía nuestra «inferioridad» como pueblo (NINA RODRIGUES, 2010, 14-15).

Estas suposiciones marcan toda una generación. Insistimos en que hablamos de una obra de 1905 y de uno de los médicos y antropólogos más importantes de la época. Todavía cabe señalar el estudio que Nina Rodrigues hace de las revueltas de los negros y mestizos a lo largo de la historia de Brasil, sobre todo el quilombo de

²³¹ “Pero cuando el producto mestizo tiende a volver a una de las razas puras, ese equilibrio inestable tiende por su vez a mejorar y las buenas cualidades encuentran una base más sólida para sus manifestaciones.”

²³² “recibimos largamente la inmigración negra y estos negros fueron incorporados a nuestra población // excedente respetable de población blanca // una gran parte del país en plena región tropical.”

Palmares²³³. Para el médico las revueltas de estos esclavos, más que responder a un espíritu de libertad, respondían a un instinto de salvación. La intransigencia de Nina Rodrigues llega cuando hace una defensa de las armas coloniales que destruyeron los quilombos, puesto que:

Em nome da civilização e progresso futuros da colônia lusitana [...] de uma vez a maior das ameaças à civilização do futuro povo brasileiro, nesse novo Haiti, refratário ao progresso e inacessível à civilização, que Palmares vitorioso teria plantado no coração do Brasil.²³⁴ (NINA RODRIGUES, 2010, 85-86)

Por lo demás, el trabajo de Nina Rodrigues es muy interesante en tanto que estudio y clasificación de todos los pueblos negros que habitaron el país. Su trabajo etnográfico en tanto que recopilación de costumbres, rituales y leyendas de la población afrobrasileña fue pionero. Sin embargo, no está libre de un evolucionismo del siglo XIX que imperaba en la época y que racializaba e inferiorizaba el país, en tanto que menospreciaba su población negra, india y mestiza. Si en Estados Unidos y Canadá la “civilización” triunfó fue por su debida separación entre blancos y negros, indios y mestizos aunque también por su clima, es decir, el medio, que favorecía a los europeos blancos en la lucha por la vida darwiniana. Es así que, de alguna manera, aunque sin alcanzar unanimidad, la teoría del blanqueamiento se mostró como una ideología muy extendida en la élite intelectual de la época. Según Thomas Skidmore,

²³³ Ver nota 139. Benjamin Péret, que se mudó a Brasil en 1929 con su esposa, la soprano brasileña Elsie Houston, viajó por buena parte del país realizando investigaciones etnográficas. En Brasil no tuvo adeptos, aunque sí muchos amigos, como Oswald de Andrade que le organizó la conferencia «L'esprit moderne du symbolisme au surréalisme» el 18 de marzo de 1929, relacionando los movimientos surrealista y antropofágico en la liberación de los instintos reprimidos del hombre. Péret se quedó fascinado por las historias de los quilombos, sobre todo del de Palmares, lo que le llevó a escribir el libro *El quilombo de Palmares*. Cfr. PÉRET, Benjamin. (2000). *El quilombo de Palmares*. Barcelona: Océano.

²³⁴ “En nombre de la civilización y progreso futuros de la colonia lusitana [acabaron] de una vez con la mayor de las amenazas a la civilización del futuro pueblo brasileño, en este nuevo Haití, refractario al progreso e inaccesible a la civilización, que Palmares victorioso habría plantado en el corazón de Brasil.”

Os brasileiros em geral tinham o mais branco por melhor, o que levava naturalmente a um ideal de “branqueamento”, que teve expressão tanto nos escritos elitistas quanto no folclore popular²³⁵ (SKIDMORE, 1976, 60).

Skidmore, después de constatar con los documentos censales oficiales que la población blanca había aumentado entre 1890-1950, afirma que:

Os brasileiros achavam até animador esse visível “clareamento” da população e sua ideologia racial ficava, assim, reforçada. Desde que a miscigenação funcionasse no sentido de promover o objetivo almejado, o *gene* branco “devia ser” mais forte. Ademais, durante o período alto do pensamento racial - 1880 a 1920 - a ideologia do “branqueamento” ganhou foros de legitimidade científica, de vez que as teorias racistas passaram a ser interpretadas pelos brasileiros como confirmação das suas idéias de que a raça superior - a branca -, acabaria por prevalecer no processo de amalgamação. ²³⁶ (SKIDMORE, 1976, 63)

En conclusión, las teorías raciales que se desarrollan a finales del siglo XIX tienen una amplia difusión durante el primer tercio del siglo XX. Por un lado, hay una jerarquía sistematizada que racializa a los seres humanos en la que le corresponde al blanco, en concreto al macho blanco, un lugar de privilegio. Las demás razas, todas ellas, son consideradas inferiores. Por otro lado, es interesante observar como la mujer, en concreto la mujer mestiza, se convierte en 1) objeto de deseo sexual (colonial) por parte del macho blanco en el proceso “civilizatorio” que a la vez engendra un hombre degenerado [Gobineau]. 2) objeto sexual dispuesto a la mirada violadora del blanco, a la vez que profundamente promiscua; es un ser altamente erótico con una función de satisfacer el deseo sexual del hombre blanco y la reproducción “civilizatoria” [Maldonado-Torres]. 3) causa de una depravada

²³⁵ “Los brasileños en general tenían al más blanco por mejor, lo que llevaba naturalmente a un ideal de “blanqueamiento”, que tuvo expresión tanto en los escritos elitistas cuanto en el folclore popular.”

²³⁶ “Los brasileños veían con entusiasmo ese visible “clareamiento” de la población y su ideología racial quedaba, así, reforzada. Desde que el mestizaje funcionaba en el sentido de promover el objetivo deseado, el *gen* blanco “debía ser” más fuerte. Además, durante el periodo álgido del pensamiento racial -1880-1920- la ideología del “blanqueamiento” ganó legitimidad científica, a la vez que las teorías racistas pasaron a ser interpretadas por los brasileños como confirmación de sus ideas de que la raza superior -la blanca-, acabaría por prevalecer en el proceso de combinación.”

influencia en el reblandecimiento (ergo, feminización) de nuestro carácter. Un «disolvente da nossa virilidade física e moral» [Romero; Nina Rodrigues].

En definitiva, es bajo la vigencia de estas teorías, cuyo beneficiario último es la alta jerarquía social masculina en su intento de reordenar su mundo político-económico que había entrado en colapso en 1888 por la abolición de la esclavitud, que, los artistas del modernismo brasileño, pues, crearán sus obras «entre» estas presiones, dificultades y contradicciones colocando el sujeto-cuerpo subalterno y racializado en la centralidad narrativa de sus obras bajo una disputa cultural-ideológica de profundas consecuencias.

5.3.3. Colonialidad(es): cultura y racismo

Entre los días 19 y 22 de septiembre de 1956 se llevó a cabo en París el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros, bajo la iniciativa del escritor y editor de la revista *Présence Africaine*, Alioune Diop. Se llevó a cabo en el anfiteatro Descartes de la Sorbonne, un lugar lleno de simbolismo, que había acogido la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948. En aquella cita se encontraron 52 hombres y una mujer para discutir la crisis de la cultura negro-africana [FIG. 86]. Aimé Césaire, Richard Wright, James Baldwin, Louis Armstrong, Édouard Glissant, Joséphine Baker, Frantz Fanon, entre tantos otros. En el momento de la celebración de un acto histórico, Francia perdía sus últimas colonias. En este contexto, Frantz Fanon, discípulo de Aimé Césaire, pronunció una de sus conferencias políticas históricas, *Racismo y cultura*, publicado después en *Por la revolución africana. Escritos políticos* (1964). En un texto de apenas quince páginas Fanon establece una especie de crítica a la cultura como cómplice del racismo. De hecho, su análisis intenta establecer cuan poderoso es el racismo en sí que habita, modifica e intoxica todas las relaciones humanas. Hace un llamamiento a buscar, a

nivel de la cultura, las consecuencias de este racismo que, en el fondo, es un elemento más de un conjunto mayor: «el de la opresión sistematizada de un pueblo» (FANON, 1975, 40). En su intento por comprender y explicar el binomio racismo y cultura, afirma que este

[...] nunca es un elemento agregado, descubierto al azar de una investigación en el seno de los elementos culturales de un grupo. La constelación social, el conjunto cultural son profundamente transformados por la existencia del racismo. (FANON, 1975, 43-44)

Fanon hace un llamamiento, pensemos en el congreso en el que se encuentra, a que la comunidad busque las repercusiones del racismo «en todos los niveles de sociabilidad», y, sobre todo, en las diferentes formas de cultura de nuestro entorno:

La importancia del problema racista en la literatura norteamericana contemporánea es significativa. El negro en el cine, el negro y el folklore, el judío y las historias para niños, el judío en la taberna, son temas inagotables. El racismo infla y desfigura el aspecto de la cultura que lo practica. La literatura, las artes plásticas, las canciones para modistillas, los proverbios, las costumbres, las pautas, ya sea que se propongan seguir el proceso o vulgarizarlo, restituyen el racismo. Es decir, un grupo social, un país, una civilización, no pueden ser racistas inconscientemente. (FANON, 1975, 43-44-45)

Cultura y racismo fueron cómplices durante el siglo XIX hasta bien entradas las primeras décadas del XX. De alguna manera, las dos nociones se crean una sobre la otra. De hecho, como nos mostró Lévi-Strauss, las nociones de raza *son* nociones de cultura. Por lo tanto, es a partir de esta premisa que intentaremos pensar la producción cultural, en nuestro caso artística, en el marco de este racismo, podríamos decir, ontológico. Según Robert C. J. Young,

[...] subestima-se firmemente o quanto as ciências e as artes foram determinadas por idéias recebidas sobre raça. Ainda hoje as ideias vitorianas sobre raça são por vezes discutidas, como se fossem uma entidade separada, demarcada como “teoria racial”

ou “racialism”, um intervalo embaraçoso na história da ciência e do conhecimento ocidental.²³⁷ (YOUNG, 2005, 110)

Históricamente, durante la segunda mitad del siglo XX, los estudios culturales, marxistas, feministas y poscoloniales expusieron la complicidad entre cultura y racismo. Sin embargo, lo cierto es que la conciencia histórica general «tolerou um esquecimento [...] por razões que não é difícil imaginar»²³⁸ (YOUNG, 2005, 110). Los dos conceptos, raza y cultura, se desarrollaron casi de forma paralela durante el siglo XIX, por lo que no es difícil afirmar que bajo la noción occidental de cultura, existe un racismo que se ha intentado ocultar²³⁹. La cultura y las artes que, de alguna manera, estuvieron determinadas por las ideas de raza contribuyeron a la construcción de un imaginario con el cual Europa conceptualizó las culturas no occidentales. Las teorías de Gobineau, por ejemplo, proponían el avance de la civilización, en otras palabras, formas de cultura, constituidas a partir de la raza [blanca]. Sigue Young,

Podemos dizer que as teorizações explícitas sobre raça começaram no final do século XVIII, tornaram-se cada vez mais científicas no século XIX e terminaram oficialmente como ideologia após 1945 [...] Há uma evidente conexão entre teorias raciais da superioridade branca e a justificação para essa expansão, que levanta questões acerca da cumplicidade da ciência, bem como da cultura: o racismo não conhece divisão alguma entre as ciências e as artes.²⁴⁰ (YOUNG, 2005, 111)

²³⁷ “[...] se subestima firmemente cuanto las ciencias y las artes fueron determinadas por ideas recibidas sobre raza. Todavía hoy las ideas victorianas sobre raza son discutidas, como si fuesen una entidad separada, demarcada como “teoría racial” o “racialism”, un intervalo embaraçoso en la historia de la ciencia y del conocimiento occidental.”

²³⁸ “toleró su olvido [...] por razones que no es difícil imaginar.”

²³⁹ Cfr. DERRIDA, Jacques. (2008). “La mitología blanca” in DERRIDA, Jacques. (2008). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, pp. 247-311; Robert Young también rastrea en la historia occidental lo que él denomina «los fantasmas de Foucault»: YOUNG, Robert C. J.. (1993). *White mythologies. Writing History and the West*. London & NY: Routledge.

²⁴⁰ “Podemos decir que las teorizaciones explícitas sobre raza comenzaron a finales del siglo XVIII, se volvieron cada vez más científicas en el siglo XIX y acabaron oficialmente como ideología después de 1945 [...] Hay una evidente conexión entre teorías raciales de superioridad blanca y la justificación para esa expansión [colonial británica y europea en el siglo XIX], que plantea cuestiones sobre la complicidad de la ciencia, así como de la cultura: el racismo no conoce división alguna entre las ciencias y las artes.”

En este aspecto, racismo, ciencia, cultura y artes juegan un papel fundamental en el proceso colonial. La cultura y las artes fueron claves en la construcción de imaginarios [simbólicos] con los que Occidente conceptualizó las culturas no occidentales. Edward Said, en 1978, con su obra más conocida, *Orientalismo* (2008), lo formuló de forma simple causando, como era de esperar, un cataclismo en el ámbito selecto de los estudios orientales en Europa. Si las ciencias se encargaban de racializar a las culturas no occidentales de forma “científica”, le correspondía a la cultura y a las artes la construcción de imaginarios colectivos contruidos paralelamente a las ciencias. La idea era sencilla, y, quizás por eso, terriblemente efectiva:

[hay] una noción colectiva que nos define a «nosotros» europeos, contra todos «aquellos» no europeos, y se puede decir que el componente principal de la cultura europea es precisamente aquel que contribuye a que esta cultura sea hegemónica tanto dentro como fuera de Europa: la idea de una identidad europea superior a todos los pueblos y culturas no europeos. (SAID, 2008, 27)

Más adelante, Said simplifica su idea todavía más: «hay occidentales y hay orientales. Los primeros dominan, los segundos deben ser dominados» (SAID, 2008, 63). Las artes, en todos sus géneros, fueron un instrumento de producción de imaginario, dominación y control absolutamente poderoso. La tesis de Said supuso un seísmo sin precedentes para el mundo de la cultura porque, de alguna manera, insinuaba que la misma participó en los procesos imperialistas y racistas. Las teorías raciales “científicas” mostraron el camino y las artes, unidas a ellas, se dedicaron a indagar en estrategias de representación encaminadas a confirmar la diferencia entre occidentales y no occidentales. Se detecta en las escenas, los recursos narrativos, las circunstancias históricas y sociales, unidas más adelante al exotismo, al tipismo, a la construcción de estereotipos raciales a través del “primitivismo”, noción que

permitía, hasta en su concepto, amarrar estas culturas a un pasado histórico de la “Historia de la Humanidad” considerado anterior a la moderna contemporaneidad. Todavía cabe señalar que la fórmula sugerida por Said la complementa, de forma paradójica, Karl Marx: «[...] si Oriente pudiera representarse a sí mismo, lo haría; pero como no puede, la representación hace el trabajo para Occidente y, *faute de mieux*, para el pobre Oriente. “No pueden representarse a sí mismos, deben ser representados”, como escribió Marx en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*» (SAID, 2008, 45).

El proceso de escritura de *Orientalismo* llevó a la publicación, en 1993, de otra obra de gran envergadura, *Cultura e imperialismo* (1996). Said nos mostró como Occidente creó una imagen inferiorizada, costumbrista y “primitiva” de Oriente que acabó por legitimar un determinado pensamiento sobre los seres humanos no occidentales. No se trató, en ningún caso, de un episodio anecdótico sino de una empresa sistemática. En *Cultura e imperialismo* Said tiende puentes de forma magistral entre cultura e imperio con lo que nos acaba por confirmar la complicidad que existió entre el racismo científico, la cultura y la expansión colonial en el contexto del fenómeno de los imperios que alcanzaron sus dimensiones más portentosas durante el siglo XIX. La cultura es, en última instancia, el instrumento más poderoso. La cultura «bem como o capital, é a forma pela qual a história se manifesta no presente, os trabalhos dos mortos que pensam sobre a sociedade dos vivões e retornam de novo para ela»²⁴¹ (YOUNG, 2005, 110). Por último, conviene subrayar la relación entre el ascenso de los imperios en la década de 1880, la cultura y el racismo científico. Los ingleses llegaron a describirse como la «raza imperial», de manera que, como afirma Young (2005, 112), «o “racialism” era uma ideia tanto

²⁴¹ “bien como el capital, es la forma por la cual la historia se manifiesta en el presente, los trabajos de los muertos que piensan sobre la sociedad de los vivos y retornan de nuevo para ella.”

cultural como científica, a que poderíamos llamar, siguiendo Walter Benjamim, “O trabalho da cultura na era da reprodução colonial”²⁴².

Sintetizando, pues, diremos para terminar que durante las expansiones colono-imperiales los sujetos creadores de representaciones, en una amplia mayoría, han sido los occidentales o sujetos occidentalizados, mientras que los otros, es decir, los no occidentales, han sido meros objetos a ser representados²⁴³. La Historia del Arte occidental, del realismo a las vanguardias históricas, está plagada de ejemplos que podrían ser citados aquí. Es a partir de todas estas reflexiones, de este punto de partida, de estas premisas, que nos interesa interrogar las representaciones de la otredad en el marco del modernismo brasileño. Complejidades, contradicciones, debilidades, aunque también fuerza poética, son algunos de los rasgos que encontramos en estas obras. El desarrollo científico-técnico con los dispositivos de la mirada, es decir, la pintura o la fotografía, como uno de los progresos principales de la modernidad, puso de manifiesto la imagen como reproducción de la “realidad”. En este sentido, y aquí retomamos a Said, es imprescindible interrogar a las imágenes y sus representaciones simbólicas contraponiéndolas de forma transdisciplinaria en diálogo con otras ciencias como las sociales o antropológica, entre otras. La visualidad modernista brasileña, en la periferia de la modernidad, debe ser pensada, reproducida y enseñada críticamente, teniendo en cuenta los procesos “científicos” de subalternidad y racialización por los que pasó la sociedad representada. Si bien es cierto que el imaginario colectivo al que pertenecen algunas imágenes producidas en el contexto del modernismo brasileño es, en última instancia, un depositario a la vez que un reactivador de los patrones coloniales que hemos estado discutiendo, al mismo tiempo, no hay que tratar a estos intelectuales como meros receptores pasivos de una ideología y maquinaria visual sino que se trata también de situarlos en el

²⁴² “el “racialism” era una idea tanto cultural como científica, la que podríamos llamar, siguiendo a Walter Benjamin, ‘El trabajo de la cultura en la era de la reproducción colonial’.”

²⁴³ Recordemos aquí la reflexión de Sartre (1983, 5) en la que afirma que los habitantes de las colonias emitían ecos en sus países de origen de todo lo aprendido en París, Londres o Ámsterdam.

«entre-lugar» del discurso y hacer emerger las posibles nuevas narrativas existentes en sus experiencias subjetivas. Una vez más, recuperando a Aimé Césaire (2006, 25), no se trata en ningún caso de revivir una sociedad muerta sino de crear una nueva que interroge y dialogue críticamente con su propio pasado.

5.3.4. Algunos apuntes problemáticos

Frantz Fanon con su obra *Piel negra, máscaras blancas*, publicada en 1952, hizo emerger cierta colonialidad presente en la ontología propuesta por Hegel en las relaciones amo-esclavo. Fanon propone una nueva forma de pensar las relaciones entre el sujeto blanco y los sujetos racializados. Aspira, de alguna manera, a una descolonización epistémica que acabe por reinstaurar un orden humano en el que se pueda entablar un diálogo en igualdad de condiciones. El sujeto-cuerpo, en este sentido, se instaura como campo de batalla en la crítica ontológica realizada por Fanon, quien concluye de forma rotunda su trabajo: «Mi último ruego: ¡Oh, cuerpo mío, haz siempre de mí un hombre que interroga!» (FANON, 2009, 190).

Antes de continuar, recordemos que fue en la ideología de lo “nacional” que los intelectuales del modernismo brasileño encontraron la solución a la idea de lo “moderno”. A través de lenguajes poéticos vanguardistas que encuentran en la Escuela de París, los artistas proponen articular la realidad local con un discurso “nacional”. Modernidad, nación y colonialidad se conjugan, pues, dentro de contradicciones intensas propias del relato totalizante que es la modernidad. Sin embargo, son los relatos que cuestionan esa modernidad los que nos permiten, de alguna manera, interrogar y discutir las obras creadas en este complejo y contradictorio marco que es el modernismo brasileño.

En 1932 Emiliano Di Cavalcanti realizó una exposición individual en São Paulo después de una ausencia de once años. Mário de Andrade, el ocho de mayo

del mismo año, escribió un artículo en el *Diário Nacional*, titulado *Di Cavalcanti*, en el que celebraba la exposición. Nostálgico, Mário recuerda las vivencias de Di Cavalcanti junto al grupo modernista y repasa su trayectoria artística elogiando su «fidelidad a la realidad» que, según Mário, es «el carácter más permanente de su arte» (1932, 159). Ya hemos discutido la intensa lucha de Mário contra las experiencias más anarquistas de las vanguardias, dirigiendo los artistas del grupo hacia la realidad figurativa. Tal fue la fuerza de las “órdenes” andradinas que el arte moderno en sus formas más abstractas sólo apareció en Brasil después de su muerte. Para Mário, esa idea en relación a Di Cavalcanti, esa fidelidad al mundo objetivo,

[...] e esse amor de significar a vida humana em alguns dos seus aspectos detestáveis, salvaram Di Cavalcanti de perder tempo e se desperdiçar durante as pesquisas do Modernismo. As teorias cubistas, puristas, futuristas passaram por ele, sem que o desencaminhassem.

Di Cavalcanti soube aproveitar delas o que lhe podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar a sua visão ácida do mundo, se enriqueceu habilmente, sem perder tempo, nacionalizou-se conosco, ao mesmo tempo que o Modernismo o fazia mudar de hora e estação. Abandonou os tons velados de outono e crepúsculo, pra se servir de todas as vibrações luminosas da arraiada e da possível primavera. Principalmente com a sua admirável série de mulatas, de que ele soube revelar o rosado recôndito, Di Cavalcanti conquistou uma posição única em nossa pintura contemporânea. Em nossa pintura brasileira. Sem se prender em nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagem; e em vez do Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais. Analista do Rio de Janeiro noturno, satirizador odioso e pragmatista das nossas taras sociais, amoroso cantador de nossas festinhas, mulatista-mor da pintura, este é o Di Cavalcanti de agora, mais permanente e completado, que depois de onze anos, vai nos mostrando de novo o que é.²⁴⁴ (ANDRADE, M., 1932, 159)

²⁴⁴ “[...] y este amor de significar la vida humana en algunos de sus aspectos detestables, salvaron a Di Cavalcanti de perder tiempo y desaprovecharse durante las investigaciones del modernismo. Las teorías cubistas, puristas, futuristas pasaron por él, sin que lo desencaminasen.

Di Cavalcanti supo aprovechar de ellas lo que le podía enriquecer la técnica y su facultad de expresar su visión ácida del mundo se enriqueció hábilmente, sin perder tiempo. Se nacionalizó con nosotros, al mismo tiempo que el Modernismo le hacía cambiar de hora y de estación. Abandonó los tonos velados de otoño y crepúsculo, para servirse de todas las vibraciones luminosas del alba y de la posible primavera. Principalmente con su admirable serie de mulatas, de las que supo revelar el rosado recóndito. Di Cavalcanti conquistó una posición única en nuestra pintura contemporánea. En nuestra pintura brasileña. Sin prenderse a ninguna tesis nacionalista, es siempre el más exacto pintor de las cosas nacionales. No confundió Brasil con paisajes; en vez del Pan de Azúcar nos da ambas, en vez de cocoteros, mulatas, negros y carnavales. Analista del Rio de Janeiro nocturno, satírico odioso y pragmatista de nuestros defectos sociales, amoroso cantador de nuestras pequeñas

Le debemos al pintor carioca la actualización de los temas brasileños como las grandes fiestas públicas populares, los actos sociales callejeros o los desamparados del suburbio carioca. Su pintura, predominantemente humanista, celebra el “pueblo brasileño”, como decía Mário de Andrade, representando negros y mulatas en el contexto de las fiestas populares brasileñas. Di Cavalcanti es el «más exacto pintor de las cosas nacionales», el «mulatista mayor de la pintura» brasileña. Y así fue, porque el pintor carioca hizo de la mujer mulata la expresión máxima de su pintura, considerándola el «símbolo de Brasil».

Ya hemos trazado la genealogía de *Samba*, del proceso de aprendizaje por el que pasa el autor permitiéndole la creación de la tela, probablemente en Brasil, en 1925. Es a partir de este momento que Emiliano Di Cavalcanti se dedicará, de forma insaciable, a la representación de las fiestas populares, como el carnaval, y la mujer mestiza, como símbolo de la identidad nacional. En uno de los pasajes de sus memorias afirmaba que:

Se na minha formação artística uma coisa tem importância é o carnaval carioca. Mais do que as festas de igreja que, aliás, também influenciaram meu eterno deslumbramento pelo mundo místico. [...]

O carnaval, desde minha mocidade, participou da minha vida, como uma necessidade de externalização de uma parte do meu ego. No carnaval eu sempre senti em mim a presença de um demônio íncubo que se desvendava como um monstro, feliz pelas suas travessuras inenarráveis.

É uma das formas de meu carioquismo irremediável e eu me sinto demasiadamente povo nesses dias de desfogo dos sentimentos mais terrivelmente terrenos de meu ser.²⁴⁵ (DI CAVALCANTI, 1955, 59-60)

Más adelante, en otro pasaje, añade:

fiestas, mulatista mayor de la pintura, este es el Di Cavalcanti de ahora, más permanente y completado, que después de once años, nos va mostrando de nuevo lo que es.”

²⁴⁵ “Si en mi formación artística una cosa tiene importancia es el carnaval carioca. Más que las fiestas de iglesias que, además, también influenciaron mi eterno deslumbramiento por el mundo místico. [...]

El carnaval, desde mi juventud, participó de mi vida, como una necesidad de exteriorizar una parte de mi ego. En el carnaval yo siempre sentí en mí la presencia de un demonio íncubo que se desvendaba como un monstruo, feliz por sus travesuras inenarrables.

Es una de las formas de mi carioquismo irremediable y yo me siento demasiadamente pueblo en estos días de alivio de los sentimientos más terriblemente terrenales de mí ser.”

Do carnaval carioca eu tirei o amor à cor, ao ritmo, a sensualidade de um Brasil virginal; do bairro de S. Cristóvão a permanência do romanesco, o familiar gênero Machado de Assis, a preocupação política aprendi nas charges do velho “Malho”, do Nordeste de meus parentes paraibanos e pernambucanos vinha meu aventurismo, minha ousadia que aumentara depois do contato com a zona agrícola do interior de São Paulo, revelação da existência de um Brasil de colonização italiana, industrializando a produção cafeeira, criando cidades.

E essa presença de uma multiforme nação real, diante dos meus olhos ingênuos e fascinados, fizeram-me logo rir às gargalhadas do carrancismo da velha academia do Largo de São Francisco com seus ilustres juristas fabricando juízes, promotores, advogados cautelosos e políticos reacionários. Larguei o estudo de Direito.²⁴⁶ (DI CAVALCANTI, 1955, 109-110)

Problematicemos e interroguemos, pues, *Samba*, en la que las fiestas cariocas, en concreto el carnaval, sirven como realidad social a ser interpretada, representada y transmutada en un lenguaje poético moderno desarrollado por el artista. Dos autoridades son continuamente citadas al discutir la obra de Di Cavalcanti: el poeta neo-concreto Ferreira Gullar y Gilda de Mello e Souza. Ferreira Gullar, en su texto *A modernidade em Di Cavalcanti*²⁴⁷, realiza una lectura positiva de la pintura de Di Cavalcanti, considerándola ‘comprometida’ con Brasil y con la cuestión social sobre todo en lo que a sus temas se refiere. Para Ferreira Gullar, la *brasilidad* de Di Cavalcanti:

[...] é, sobretudo, temática, até certo ponto regional e popular. É o que ele afirmara implicitamente, quando falou da necessidade de dar fisionomia própria à arte brasileira: “A nossa arte tem de ser como a nossa comida, o nosso ar, o nosso mar. Tem de ser reveladora da nossa cultura, pois a boa arte é sempre cultural e sua

²⁴⁶ “Del carnaval carioca obtuve el amor al color, al ritmo, a la sensualidad de un Brasil virginal; del barrio de S. Cristóvão la permanencia del romanesco, el familiar género de Machado de Assis, la preocupación política la aprendí en las viñetas del viejo “Malho”, del Nordeste de mis parientes paraibanos y pernambucanos venia mi aventurismo, mi osadía que aumentara después del contacto con la zona agrícola del interior de São Paulo, revelación de la existencia de un Brasil de colonización italiana, industrializando la producción cafeeira, creando ciudades.

Y en esta presencia de una multiforme nación real, delante de mis ojos ingenuos y fascinados, hicieron reírme a carcajadas de la rutinaria vieja academia del Largo São Francisco con sus ilustres juristas fabricando jueces, promotores, abogados cautelosos políticos reaccionarios. Deje los estudios de Derecho.”

²⁴⁷ Cfr. GULLAR, Ferreira. (2006). *Di Cavalcanti, 1897-1976. Pinturas, desenhos, joias*. Rio de Janeiro: Pinakothek.

dimensão própria a de antecipar um momento cultural. O artista verdadeiro torna-se moderno para a sua época: ele traz o novo, é arauto de uma nova era”. Assim, Di Mergulha no que há de mais tipicamente popular de sua cidade natal, o Rio de Janeiro, como o samba, a vida dos favelados e dos subúrbios, da Lapa, do Mangue, onde flagra as figuras dos boêmios e das prostitutas.²⁴⁸ (GULLAR, 2006, 10)

El texto de Ferreira Gullar, que nos invita a evitar una lectura menos folclórica de la obra de Di Cavalcanti, insiste en que el pintor introduce un componente ideológico en la elección de los temas, en concreto la mulata, justificando «uma profunda identificação com as classes pobres e mesmo com marginais, os ‘excluídos’ que, pelo que são e representam, opõem-se aos valores da classe dominante»²⁴⁹ (GULLAR, 2006, 10). Para el crítico, la operación que realiza el pintor carioca es una oposición a los criterios de belleza clásicos. Traslada la mujer mestiza, es decir, la mulata, al lugar que le corresponde, en el arte clásico y académico, a la mujer blanca, y la sustituye otorgando el protagonismo a la mujer mulata, doblemente subalterna (raza y género). El problema aparece cuando analizamos los modos en que esta es representada en tanto que protagonista de estas imágenes. Ferreira Gullar continúa su razonamiento justificando una dicotomía entre la mujer blanca y la mujer mestiza:

Se, nas figuras da mulher da alta sociedade, o encanto feminino se manifestava na discrição e no recato, na mulher do povo ele se explicitava precisamente na espontaneidade e na franca sexualidade. Na exaltação da beleza mestiça está

²⁴⁸ “[...] es sobre todo, temática, hasta cierto punto regional y popular. Es lo que él afirmara implícitamente, cuando habló de la necesidad de dar fisionomía propia al arte brasileño. “Nuestro arte ha de ser como nuestra comida, nuestro aire, nuestro mar. Ha de ser revelador de nuestra cultura, pues el buen arte es siempre cultural y su dimensión propia la de anticipar un momento cultural. El artista verdadero se vuelve moderno para su época: el trae lo nuevo, es paladín de una nueva era”. Así, Di Cavalcanti se sumerge en lo que hay de más típicamente popular de su ciudad natal, Rio de Janeiro, como la samba, la vida de los favelados y de los suburbios, de la Lapa, del Mangue, donde flagra las figuras de los bohemios y de las prostitutas.”

²⁴⁹ “[...] una profunda identificación con las clases pobres y también marginales, los “excluidos” que, por lo que son y representan, se oponen a los valores de la clase dominante.”

embutido o resgate de um valor humano que o preconceito e a discriminação desconsideraram.²⁵⁰ (GULLAR, 2006, 12)

Este razonamiento, en el que Gullar identifica a la «mujer mulata» como la «mujer del pueblo» y con la «espontaneidad y franca sexualidad» hace emerger no sólo los problemas de raza, sino que también de género. ¿No estaría el crítico reviviendo y (re)afirmando el valor sexual que los teóricos raciales les otorgaron a las mujeres mestizas en sus teorías de racismo científico? Concluimos que muy posiblemente. Y no sólo eso, sino que, además, emerge un discurso implícito de la propia *colonialidad del ser* en el que la mujer, en este caso la mujer mestiza, ocupa su *locus* determinado por la matriz colonial de poder. A la mujer blanca le corresponde el recato, a la mujer mestiza la «franca sensualidad/sexualidad» que, como afirmaba Nina Rodrigues (2011, 64) tres décadas antes de *Samba*, «puede casi rozar el límite de las perversiones sexuales mórbidas. La *excitación genésica* de la *clásica mulata* brasileña no puede dejar de ser considerada un tipo anormal». No podemos negar que los temas tratados por Emiliano Di Cavalcanti en sus telas (re)actualizan el arte brasileño respecto a los temas del arte académico, en tanto que temas; sin embargo, se puede cuestionar el rescate del «valor humano» mencionado por Ferreira Gullar, sobre todo al referirse a estas mujeres.

Por otro lado, cuando en 1975 Gilda de Mello e Souza evaluó el modernismo en los términos de vanguardia y nacionalismo, realizó una crítica a la pintura de Emiliano Di Cavalcanti, que se encuentra a las antípodas de la realizada por Ferreira Gullar y que consideramos importante transcribir aquí:

[...] pinta muito pouco o homem; é sobretudo o pintor das mulheres e o intérprete de um mundo regido por rigorosa dicotomia, onde os homens têm tarefas, mas a

²⁵⁰ “Si, en las figuras de la mujer de la alta sociedad, el encanto femenino se manifestaba con la discreción y el recato, en la mujer del pueblo se explicitaba precisamente en la espontaneidad y en la franca sexualidad. En la exaltación de la belleza mestiza está embutido el rescate de un valor humano que el prejuicio y la discriminación desconsideraban.”

função das mulheres é o amor. Suas figuras femininas, estagnadas num outro tempo, parecem grandes animais disponíveis, recortados contra a luz, sob as arcadas, nas janelas, nas sacadinhas de ferro. Quase sempre são prostitutas, mas transmitem uma visão tranquila do amor vendido, postas como estão em seu nicho de vitral. É sem tragédia e sem remorso que saem do estúdio do pintor para as salas da burguesia, puro objeto de contemplação. Não direi que a visão plasticamente admirável de Di Cavalcanti é folclórica; mas é patriarcal e abafa o sentimento de culpa, assentando-o sobre o grande álibi do Nacionalismo.²⁵¹ (SOUZA, 2009, 339-340)

Marina Barbosa de Almeida, en su estudio *As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero* (2007), confrontó la cultura popular, la literatura y las artes plásticas del cambio del siglo XIX al XX en las que identificó estereotipos vinculados a la organización social de la época. Preguntándose específicamente sobre la relación entre literatura y artes plásticas, llega a la conclusión de que muchos tipos sociales brasileños, entre ellos, la mulata, son continuamente construidos en la justificación de su inferioridad con la complicidad de la cultura. A la tesis de Barbosa de Almeida, le debemos añadir todo lo discutido hasta el momento sobre la relación entre raza, género y colonialidad, lo que nos ayudará a tener una visión más poliédrica de las imágenes de Di Cavalcanti. La complejidad del tema abordado no es gratuita. El modernismo brasileño, en su empresa cultural de los años veinte, empieza a positivar el mestizaje de razas en el país. Los dos manifiestos de Oswald de Andrade, el *Pau-Brasil* y el *Antropofágico*, no sólo celebran el mestizaje, sino que lo animan. Sin embargo, en esta narrativa y disputa por la positividad del mestizaje, en los significantes de la obra de Di Cavalcanti pervive esa colonialidad que identifica a la mujer (mulata) como mero objeto de deseo sexual para ser consumido de forma

²⁵¹ “[...] pinta muy poco el hombre; es sobre todo el pintor de las mujeres y el intérprete de un mundo regido por rigurosa dicotomía, donde los hombres tienen deberes, pero la función de las mujeres es el amor. Sus figuras femininas, estancadas en otro tiempo, parecen grandes animales disponibles, recortados contra la luz, sobre las arcadas, en las ventanas, en los balconcitos de hierro. Casi siempre son prostitutas, pero transmiten una visión tranquila del amor vendido, puestas como están en su nicho de vitral. Es sin tragedia y sin remordimiento que salen del estudio del pintor para las salas de la burguesía, puro objeto de contemplación. No diré que la visión plásticamente admirable de Di Cavalcanti es folclórica; pero es patriarcal y sofoca el sentimiento de culpa, asentándolo sobre la gran coartada del Nacionalismo.”

pasiva por el espectador. He ahí una de sus contradicciones que está en la raíz del trinomio modernidad, colonialidad y tradición, que es presentada bajo el barniz del nacionalismo.

Veamos algunas obras más en las que podamos justificar lo dicho hasta el momento. Por ejemplo, el pastel *Serešta* [Serenata] [FIG. 87], realizado en París en 1924. En él vemos como una mujer mulata desnuda baila para el goce y disfrute de dos hombres, uno de los cuales está tocando un instrumento. A ellos dos nos sumamos nosotros como espectadores que consumimos la imagen, es decir, la mujer que se muestra alegremente, sin objeciones. Podemos ver en este pastel un interesante y sugerente estudio preparatorio para *Samba*. Recordemos que las protagonistas de *Samba* estaban originalmente desnudas, pero fueron semivestidas “por pudor”, puesto que eran figuras casi de tamaño humano, o bien para añadir más color a la imagen (VALLADARES, 1966). Las formas ya muestran una preocupación estética más moderna y constructiva a partir de la construcción de volúmenes con claroscuros, y por lo que se refiere al uso del color, en oposición a los colores azules y arcillosos utilizados en *Músicos* [FIG. 65], del año anterior, éste nos recuerda a los ocres utilizados por Gauguin, como por ejemplo en la *Jeune fille à l'éventail* (1902) [FIG. 88].

Tres mujeres mestizas son las protagonistas de *Mulatas* [FIG. 89], un óleo pintado en 1927. Nos encontramos probablemente en la calle, en los barrios suburbanos de Rio de Janeiro, quizás Mangue o Lapa²⁵². Los vestidos, miradas y

²⁵² Durante el cambio de siglo, los barrios de Mangue y Lapa se consolidaron como centros neurálgicos de la prostitución carioca. En su “época dorada”, 1920 y 1930, el Mangue se afianzó como lugar de prostitución de las clases más bajas, concentrando la presencia de mujeres mestizas, mientras que en la Lapa se establecieron las prostitutas blancas y extranjeras, sobre todo francesas. Según Caulfield (2000), que estudió el desarrollo y control policial de la prostitución en el barrio de Mangue entre 1850-1942, a la élite brasileña le molestaba la concentración de prostitutas europeas pobres junto a las brasileñas de descendencia africana en las calles de la capital, ya que las prostitutas pobres representaban el mal a extirpar para poder alcanzar el proceso de civilización cultural y social del país. En 1920, con la inminente visita de los reyes de Bélgica a Rio de Janeiro, las autoridades políticas, con tal de “limpiar” las áreas que los reyes iban a visitar, retienen muchas prostitutas hasta el final de la visita real para después confinarlas en las calles del Mangue. Es en este sentido que el Mangue, barrio más alejado de los centros turísticos de Rio, se convierte en el centro de la explotación sexual

gestos insinuantes nos sugieren que nos encontramos ante tres prostitutas. Al fondo una de ellas camina elegantemente mientras nos mira de reojo. La mujer de la derecha, en una postura cómodamente sentada en un porche, tiene una mirada perdida, lánguida que, a nuestro juicio evidencia cierta tristeza. Nos llama mucho la atención el personaje que es mostrado en primer plano. La mirada de la mulata, evidentemente más negra que las otras dos, choca frontalmente con la nuestra. Interpelándonos con la mirada, la mujer acaricia dócilmente su brazo izquierdo con la mano derecha mientras deja caer una de las tiras de su vestido para finalmente dejar uno de sus pechos, el derecho, a merced del espectador. Las facciones deformadas y cuerpos robustos nos hacen pensar en la forma tradicional con la que se han representado los negros en la historia²⁵³. Estas observaciones que acabamos de hacer acerca de la postura de este último personaje nos remiten inmediatamente a la protagonista de *Samba*, así como también a la *Negra* de Tarsila do Amaral y a la *Aspasia* de Delacroix, cuyas implicaciones entre raza y género comentamos en el apartado 4.3.1 de este trabajo.

Otra escena de mujeres que ocupan el espacio público urbano es la icónica acuarela *Mangue* [FIG. 90], de 1929. Imagen que formalmente nos recuerda la monumentalidad del muralismo mexicano, la escena nos sugiere el eterno movimiento y ruido existentes en estos barrios y prostíbulos. Las protagonistas son

de mujeres extranjeras recién llegadas y prostitutas negras y mulatas ya que la policía permitía que estuviesen allí sin muchos problemas. La policía las identificaba como “judías europeas” y “brasileñas de color”. Las prostitutas de “color más claro” tenían un espacio en el mercado de más alto nivel. En todo ese proceso, entre 1920 y 1930, todavía según Caulfield, Lapa y Mangue representaron la realidad contrastante de la prostitución carioca. Lapa era una versión “montmartriana de los trópicos” en la que el erotismo europeo se mezclaba con el espacio de transgresión moral típicamente carioca. Por el contrario, el Mangue, más apartado y menos sofisticado, era frecuentado por hombres más jóvenes y pobres. La Lapa era conocida por ser el territorio de las francesas sofisticadas mientras que en el Mangue se concentraba las polacas y las mestizas que servían a los hombres de clase más baja. Ante las autoridades municipales, «la Lapa evocaba una versión más cosmopolita e “higienizada” de una cultura local exótica y sensual para consumo de la clase media. El Mangue representaba la degradación moral de la clase baja de la ciudad. La vigilancia policial en los burdeles del Mangue era por tanto más intensa y los establecimientos comerciales menos diversificados» (CAULFIELD, 2000, 56).

²⁵³ Cfr. BOIME, Albert. (1990). *The art of exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Londres: Thames and Hudson.

tres mujeres que están en primer plano. La morena está de espaldas, semidesnuda y girada hacia nosotros. A su lado otra mujer con sombrero y un vestido que transparenta uno de sus pechos. Ambas llevan un abanico, objeto de sugerencia y seducción pero que a la vez nos indica el bochorno de la noche carioca. En primerísimo plano una tercera mujer con el rostro más bien serio y con el pelo crespo. Las tres nos interpelan directamente con la mirada. En un primer instante parece que interrumpimos una conversación entre ellas, para luego sugerir un encuentro de miradas que parece invitarnos a hablar, y, quien sabe, ofrecernos sus ‘servicios’ sexuales. Todo converge, eso sí, hacia el espectador que debe ser, en cualquier caso, masculino. En la esquina inferior vemos un hombre con una botella que contiene, seguramente, alguna bebida alcohólica, producto indispensable en los ambientes nocturnos de estos barrios. Los encuentros se dan en la calle para acabar en las habitaciones o en los burdeles, como vemos en el fondo de la imagen. En la esquina superior derecha vemos a una pareja abrazada. El hombre va vestido elegantemente con un traje, indicador del trabajo al que se dedica. La mujer de piel oscura, por el contrario, se muestra totalmente desnuda vistiendo tan solo unas zapatillas. Una vez establecido el contacto, los vemos abrazados a punto de entrar en la casa para consumir el encuentro. Lo mismo ocurre con la pareja de la esquina superior izquierda, donde otro hombre elegantemente vestido con su traje, con la mano en la cintura de la muchacha, se dispone a guiarla hacia la puerta de una casa o habitación. Los hombres, vestidos, después de sus trabajos, se dirigen al barrio de Mangue, para encontrarse con las mujeres que, desnudas, se dedican al “amor”. No hay conflicto, son pura pasividad, puro objeto a ser consumido por los protagonistas de la imagen como también por nosotros que, como cómplices, las consumimos con la mirada.

En la misma línea de representación de estos espacios en los que está ausente todo juicio moral, que contribuye a la construcción de un imaginario simbólico y cultural, en este espacio de “libertad” y acceso a las mujeres “públicas”, están los

dibujos *Rua da prostituição* [FIG. 91] y *Rua das mulheres* [FIG. 92], ambos sin fecha. Emiliano Di Cavalcanti nos muestra estos suburbios marginales de la capital carioca: bares, burdeles, casas de conciertos, fiestas populares. En las calles se respira cierta libertad, más para el hombre que para la mujer. Toda la tensión sexual está en las figuras femeninas que con toda pasividad y languidez se ofrecen, se muestran y se dejan ver para el goce y disfrute tanto del personaje-‘cliente’ como del espectador. En la segunda imagen, por ejemplo, vemos como un hombre bien vestido con su traje está caminando por la *Rua* mientras las *mulheres* empiezan a salir de sus casas afablemente desnudas o semidesnudas para atenderlo. En primer plano una mujer sensualmente estirada en su lecho se muestra a la consumidora mirada del ‘cliente’/espectador. En este dibujo es interesante la intersección de dos puntos de vista en la misma imagen: por un lado, el fondo en el cual el hombre elegantemente vestido accede a la calle, y, por el otro, en primer plano, la mujer sensualmente desnuda en su habitación. Es un mundo dicotómico en el que el hombre, caracterizado por la elegante ropa, se dedica al trabajo, -no importa cuál-, y la mujer, siempre desnuda o semidesnuda, se dedica al “amor”. Al mismo tiempo, consumidor, el hombre, y objeto a ser consumido, la mujer.

Las mulatas de Emiliano Di Cavalcanti que habitan los lugares públicos, como hemos visto en *Mulatas*, *Serejta*, *Mangue* y *Rua da prostituição*, también son representadas solas. La imagen de la mujer estirada en primer plano de la *Rua das mulheres* [FIG. 92] nos lleva directamente al óleo *Mulher e paisagem* [FIG. 93], pintado en 1931; las similitudes entre ambas nos hacen pensar que la primera imagen podría ser un dibujo preparatorio de la pintura al óleo. La posición de la mujer desnuda es prácticamente idéntica a la del dibujo y el barco que se encuentra en la esquina superior del mismo es incorporado como elemento secundario de la escena. Para Juan Eduardo Cirlot, el simbolismo del barco está asociado

[...] al viaje del sol por el cielo y al «viaje nocturno por el mar» y también a otras deidades y a los espíritus de los muertos. La palabra *Carnaval* (*Carrus navalis*) se

refiere a una procesión de navíos. En la Antigüedad existió la costumbre de pasear a los barcos. En la *Gesta abbatum Trudonensium* se dice que en 1133 un labrador de Indem mandó construir en un bosque cercado un barco que andaba con ruedas y al cual hizo recorrer parte del país. Por los sitios donde pasaba había fiestas y júbilo (objeto desplazado como la locomotora en el bosque de Breton). Como el carro o la casa, símbolo del cuerpo o «vehículo» de la existencia. (CIRLOT, 1992, 98)

A esta interpretación, hay que sumar la asociación simbólica que hace CirLOT de la *barca* con el cuerpo, en el sentido de vehículo, aunque también como «claustrero materno» (CIRLOT, 1992, 98). La presencia de un barco en la ventana, pues, cobra una serie de significados y significantes sugerentes para la imagen. El cuerpo como vehículo, como objeto deseado, que es mostrado y celebrado durante el *Carrus navalis*. Mostrado a través de una ventana que «por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza» (CIRLOT, 1992, 458), en relación al barco y a la mujer desnuda, concluye un sugerente significado que está en relación al pensamiento y obra de nuestro pintor. Formalmente cabe destacar que con este óleo Emiliano Di Cavalcanti se desprende del dibujo para dar más protagonismo al uso del color con cierta libertad. Al respecto de esto, Carlos Zilio (1997, 87) sugiere una aproximación a Matisse y a su *Odalisca roja* de 1928.

Más interesante es el óleo *A mulher e o camião* [FIG. 94], realizada un año después, en 1932. Siguiendo prácticamente la misma construcción compositiva de *Mulher e paisagem*, aquí, sin embargo, los protagonistas son dos. El primer personaje es la mulata que, descansando en su cama, ocupa buena parte de la imagen. El segundo es una figura situada en primer plano, probablemente masculina que, asomándose a la ventana, invade la privacidad de la mujer que reposa tranquilamente en su cama. En el fondo de la imagen tenemos otra ventana que nos da acceso al exterior y nos permite observar unas casitas y un camión. En su sencillo vestido verde, la piel de la mujer contrasta con las sábanas blancas. No es una negra y sí una mulata con el color de piel más claro, contrastando con la piel del personaje

que la observa. En sintonía con *Mulher e paisagem* que acabamos de comentar, la estructura y la simbología nos sugiere lo mismo, puesto que el carro, es decir, el camión, al igual que el barco, sugiere el cuerpo. Junto a la doble ventana por la que espía el personaje masculino, la narrativa del cuerpo de la mujer concedido al consumo y penetración de la mirada masculina parece estar concluida. Emiliano Di Cavalcanti pinta las mulatas casi siempre en lugares públicos. Pocas veces lo hace en espacios de privacidad cuando éstas están reposando, descansando relajadamente. Sin embargo, cuando lo hace, tal y como hemos visto, el pintor también las expone y las sujeta a la mirada del otro que con complicidad también nos sumamos como espectadores.

La obra de Emiliano Di Cavalcanti es deudora, de alguna manera, de todo aquello que vivió, vio y estudió en su primer viaje a París, 1923-1925. La obra de Léger y Picasso están profundamente ligadas a su manera de ver el arte. Al igual que hicimos con la obra de Tarsila do Amaral, no podemos dejar de encontrar en el conjunto de la obra del pintor carioca, algunas reminiscencias de obras de artistas modernos con los que pudo tener contacto. No nos interesa tanto identificar obras que se parezcan más o menos una con la otra, sino más bien señalar el *commonplace* que citamos anteriormente de Griselda Pollock, en la visión del mundo en la que el pintor sitúa a la mujer mestiza. La pintura de Di Cavalcanti, con la excusa, el velo y la complicidad del nacionalismo, no desplaza la mujer mulata del «lugar común» en el que estaban situadas las mujeres racializadas y orientalizadas que eran representadas para el goce de la mirada masculina heterosexual. La retórica sexual existente en las representaciones de las mulatas de Di Cavalcanti es deudora del orientalismo europeo al mismo tiempo que sigue obedeciendo a la lógica colonial de poder. La mujer, en concreto la mujer mulata, de pie, reclinada, vestida o semidesnuda está inscrita en la conjunción histórica del orden colonial que «coloca a la gente de color bajo la observación asesina y violadora de un ego vigilante. El objeto privilegiado de la violación es la mujer» (MALDONADO-TORRES, 2007, 138).

Las mulatas de Emiliano Di Cavalcanti están inscritas en un “espacio femenino” que no hace otra cosa que enfatizar la jerarquía patriarcal y racial de la sociedad de la que forman parte. Y todo ello bajo la excusa del nacionalismo, de la modernidad y de la cultura. En el sistema simbólico de Di Cavalcanti, en la representación de sus mujeres mulatas no hay conflicto, ni contradicción. Sus mujeres se muestran pasivas, incluso felices en su posición de objeto de deseo consumible. Respecto a la contradictoria vida de las mujeres que se vendían en el Mangué, la visión de Emiliano Di Cavalcanti es subjetiva, personal y patriarcal, y responde más bien a sus deseos y pasiones individuales. Si en sus caricaturas periodísticas existe una mentalidad progresista cercana al compromiso social de la izquierda²⁵⁴, su visión del mundo subjetivo acerca de la mujer mestiza tal y como la expresa en su pintura está más cerca del mundo social en el que vivía, con unas interrelaciones de poder patriarcal y colonial en el que la mujer mestiza es confinada a ser objeto de deseo sexual.

Examinemos brevemente ahora las implicaciones de las teorías raciales del blanqueamiento, expuestas anteriormente, en relación a la tela *Samba* de Di Cavalcanti. Como explicamos, durante el cambio de siglo el debate racial era de gran importancia para la clase dominante, en ningún caso anecdótico. La racialización de las personas y culturas no occidentales permitió a la clase dominante reorganizar su economía después del colapso que representó la abolición de la esclavitud. Intelectuales y científicos que eran incapaces de explicar el “atraso” de Brasil como civilización atribuyeron rápidamente esa responsabilidad a la presencia mayoritaria de negros y mestizos en el país.

En julio de 1911 se celebró en la Universidad de Londres el I Congreso Universal de las Razas (First Universal Races Congress). El entonces director del Museo Nacional de Rio de Janeiro, João Batista Lacerda (1846-1915), presentó la

²⁵⁴ Cfr. AMARAL, Aracy. (2003). *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel.

tesis *The metis, or half-breeds, of Brazil*²⁵⁵ [FIG. 95] en la que profetizaba que en un siglo, es decir, en 2011, los negros desaparecerían de la población brasileña y los mestizos quedarían reducidos a un porcentaje insignificante. Después de analizar diversas teorías racistas, de culpar al negro de todo lo que hay de bajo y vil en las razas brasileñas, y de acusarlo de poco inteligente, concluye su intervención alegando que el futuro y solución de Brasil están en el blanqueamiento racial:

The mixed population of Brazil will, therefore, present a very different aspect in another century from that which it has today. The current of European immigration increasing every day, the whit element of the population will after a time displace the elements which might retain any of the characters of the Negro.²⁵⁶ (LACERDA, 1911a, 382).

El autor enumera ocho conclusiones finales por si el texto no era suficientemente explícito. Transcribimos la última:

Um futuro brilhante está reservado ao Brasil, ele tornar-se-á a estação principal onde a raça latina virá se reanimar, rejuvenescer-se na América do Sul, como os Estados Unidos o foram na América do Norte para a raça saxá.²⁵⁷ (LACERDA, 1911b, 242).

El contundente texto que Lacerda presentó a la comunidad científica internacional en Londres, en el que veía en el blanqueamiento la salida y solución de Brasil, publicaba en su apertura una reproducción de la pintura *A Rendação de Cam* (1895) [FIG. 8], del gallego naturalizado brasileño Modesto Brocos (1852-1936), acompañada del siguiente subtítulo: «Le nègre passant au blanc, à la troisième

²⁵⁵ El texto de Lacerda fue presentado originalmente en francés, *Sur les métis au Brésil*, lengua ampliamente conocida y estudiada entre las élites locales. Pero fue publicado en las actas del congreso en su versión inglesa *The metis, or half-breeds, of Brazil* (LACERDA, 1911a). Lilia Moritz Schwarcz (2011) presentó una traducción al portugués del texto de Lacerda (1911b).

²⁵⁶ “La población mixta de Brasil deberá tener pues, en el intervalo de un siglo, un aspecto bien diferente del actual. Las corrientes de inmigración europea, aumentando a cada día más el elemento blanco de esta población, acabaran, después de cierto tiempo, por sofocar los elementos en los cuales podrían persistir todavía algunos trazos del negro.”

²⁵⁷ “Un futuro brillante está reservado a Brasil, se convertirá en la estación principal donde la raza latina vendrá a reanimarse, rejuvenecerse en la América del Sur, como los Estados Unidos lo fueron en la América del Norte para la raza sajona.”

génération, par l'effet du croisement des races»²⁵⁸ (cit. SCHWARCZ, 2012, 16; SCHWARCZ, 2011; SOUZA y SANTOS, 2012). La tela en cuestión, de casi 2 m de altura, se encuentra hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes de Rio de Janeiro. Ganadora de la medalla de oro en la Exposición General de Bellas Artes de 1895 fue comprada posteriormente por la Escuela Nacional de Bellas Artes.

No fue anecdótico que Lacerda reprodujera esta tela en su conferencia. El título hace alusión al pasaje bíblico en el que Cam, hijo de Noé, es castigado por revelar la embriaguez y desnudez de su padre a sus hermanos, Sem y Jafet (Génesis 9). Noé, al enterarse, castiga al hijo de Cam, Canaán, y condena a toda su descendencia a ser «siervo de siervos», es decir, esclavos, de sus tíos Sem y Jafet. La palabra *redención*, presente en el título, sugiere el proceso de emblanquecimiento como salvación del castigo bíblico. Muy cerca de la tradición de las pinturas de castas²⁵⁹, en la imagen de Brocos vemos representada una familia mediante cuatro personajes cuidadosamente dispuestos. Si trazáramos una línea vertical exactamente por la mitad de la tela, podríamos situar a los dos personajes femeninos en la parte izquierda mientras que a la derecha, se situarían el personaje masculino y el bebé, cuyo sexo desconocemos. La señora negra de la izquierda se encuentra en una postura rígida con las manos y brazos elevados al cielo sugiriéndonos agradecimiento a los dioses, talvez por la *redención* citada en el título. Del lado opuesto un hombre joven, blanco, posiblemente un portugués, se encuentra relajado, distendido, con las piernas cruzadas, y dirige su mirada al centro de la imagen, es decir, al bebé. En el centro de la composición una joven mulata, de piel más clara, señala con la mano derecha a su madre negra, abuela de la criatura, mientras que en el dedo anular de la mano izquierda lleva una alianza que nos indica el matrimonio con el personaje masculino a su lado. En su falda reposa el bebé, blanco, fruto de la “depuración” de

²⁵⁸ “El negro pasando al blanco, en la tercera generación, por el efecto del cruzamiento de razas.”

²⁵⁹ Cfr. KATZEW, Ilona. (2004). *La pintura de castes: representacions raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner.

la sangre. Llegamos así a la fase final del proceso de blanqueamiento. Decíamos antes que desconocíamos el sexo de la criatura aunque todo nos hace pensar que sea masculino. En primer lugar porque es el macho blanco el ser “más fuerte” y el responsable de llevar la “civilización”, recordemos a Gobineau. En segundo lugar, porque el conjunto de la mulata y niño, por separado, nos lleva inmediatamente a pensarlos como una Madonna y niño Jesús. Con la mano derecha hace el gesto de bendición a su abuela negra, y, con la izquierda, sostiene una naranja, posible alusión tropical a la manzana como símbolo del pecado original.²⁶⁰

La lectura que Lacerda hace de la imagen está fuertemente vinculada a los pensamientos raciales de la época. La abuela con trazos negros y rudos da paso a la mulata con unos trazos más suaves, y, el nieto, que ocupa la centralidad de la imagen, fruto del matrimonio con el extranjero europeo, ya se muestra completamente blanco. En el contexto del darwinismo social la salvación de la nación brasileña estaba en la de potenciar la inmigración blanca europea. Recordemos la descripción que acompañó a la imagen en la conferencia en el congreso: «El negro pasando al blanco, en la tercera generación, por el efecto del cruzamiento de razas». Esta lectura “científica”, en sintonía con el pensamiento racial de la época, encuentra también una lectura relacionada con las creencias populares. Según Lilia Moritz Schwarcz,

A tela permite também outra leitura, quem sabe menos científica. Num contexto marcado pelo catolicismo popular, a representação ganha um tom ‘milagreiro’. A velha negra olha para os céus e, com um gesto milenarmente repetido e expresso pelas mãos, parece agradecer pela graça divina recebida. Mãe e pai olham orgulhosos para o filho, o qual, colocado bem no centro da cena, parece com Cristo na manjedoura. Dessa maneira, o que a ciência não resolvia, a crença dava conta.²⁶¹ (SCHWARCZ, 2011, 229)

²⁶⁰ Para un análisis exhaustivo del cuadro y sus relaciones con las ciencias sociales, *Cfr.* LOTIERZO, Tatiana H. P. (2013). *Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. Máster-tesis: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo.

²⁶¹ La tela permite también otra lectura, quien sabe si menos científica. En un contexto marcado por el catolicismo popular, la representación gana un tono “milagrero”. La vieja negra mira a los cielos y, con un

Recordemos que Senna Hill (2008) propuso una analogía entre *Samba* y el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli [FIG. 69], viendo en la primera la proyección de una *Venus tropical*. La mulata como un “mito moderno” en el que Emiliano Di Cavalcanti coloca una mujer mestiza en el lugar correspondiente a una Venus, alegoría del amor. Tal correspondencia sugiere un dilema apuntado por el propio autor que asume la dificultad, por no decir improbabilidad, de responder:

[...] estaríamos diante de um “amulatamento” do ideário simbólico ocidental ou de um “embranquecimento” simbólico da sexualidade “negra”, trazendo como resultado a subordinação social e a virtual desaparecimento dos descendentes de africanos?²⁶² (SENNA HILL, 2008, 307-308)

Podríamos optar por desarrollar una de estas propuestas pero, en consonancia con nuestro discurso realizado hasta el momento, la pertinente pregunta que se hace Senna Hill nos lleva a pensar lo que tienen en común ambas versiones. En los dos discursos, al sujeto cuerpo de la mujer, racializada o no, le corresponde un *commonplace* (POLLOCK, 1999) en el ideario moderno/colonial que la sitúa ante un ego vigilante que la tiene como objeto de deseo, consumo y violación (MALDONADO-TORRES, 2007). La sexualidad y el género están en el centro del discurso nacional que ve en el proyecto de blanqueamiento racial la “salvación de la nación”. Existe un control sobre la sexualidad femenina, vinculado a la matriz colonial de poder, en el que para que la nación brasileña acabe siendo “bien construida”, “civilizada”, por lo tanto, “blanca”, la mujer mestiza se convierte en

gesto milenamente repetido y expresado por las manos, parece agradecer por la gracia divina recibida. Madre y padre miran orgullosos el hijo, el cual, colocado en el centro de la escena, parece Cristo en el pesebre. De esta manera, lo que la ciencia no resolvía, lo hacían las creencias.

²⁶² “[...] ¿estaríamos ante un “amulatamiento” del ideario simbólico occidental o de un “embranquecimiento” simbólico de la sexualidad “negra”, trayendo como resultado la subordinación social y la virtual desaparición de los descendientes africanos?”

objeto de deseo por el macho blanco “civilizador” que al poseerla engendra el “futuro” blanco de la nación.

Recordemos que son dos mestizas las protagonistas de *Samba*, que ocupan el centro de la imagen. Cuatro figuras masculinas las rodean y celebran mientras cantan y bailan. Centrémonos por un momento en la figura femenina en segundo plano. De piel más oscura que la primera, nos sugiere una negritud más en consonancia con los personajes masculinos. Con el torso completamente desnudo, abre los brazos de forma arqueada dirigiendo la mirada al cielo. Nos sugiere funciones distintas. Por un lado, el recogimiento y protección de la otra figura femenina mediante un abrazo. Por el otro, su postura casi rígida en forma de cruz cristiana, con las manos y brazos hacia el cielo junto a la sugerente aureola, resultado del efecto visual del canotier, nos remite a un estado espiritual, religioso, redentor: nos recuerda, en última instancia, a la señora negra de la *Rendenção de Cam*. No nos parece absurdo establecer estas conexiones visuales en sintonía con el pensamiento científico de la época.

Pensemos ahora el personaje principal, es decir, la mulata de tono más claro de piel. Roger Bastide, en su obra *Brasil, terra de contrastes* (1980)²⁶³, explica la diferencia entre la colonización portuguesa y holandesa, que ocupó todo el nordeste brasileño durante 24 años (1630-1654):

Nada tão diferente da colonização portuguesa quanto a holandesa, mais urbana do que rural, mais comercial do que agrícola, mais europeia do que tropical. Enquanto os portugueses estabeleciam relações sexuais ou afetivas com os “negros da terra” e com os “negros da costa”, participando misticamente da natureza que os cercava, da sensualidade das águas e das florestas, os holandeses separavam as raças e as cores;

²⁶³ El sociólogo y antropólogo francés Roger Bastide (1898-1974) formó parte de la Misión Francesa, un grupo de intelectuales contratados para inaugurar las actividades docentes de la Universidad de São Paulo, creada en 1934. Pocos consiguieron crear una escuela y dejar discípulos pero Roger Bastide es uno de ellos. Llegó a Brasil en 1938, permaneciendo allí durante 17 años. De vuelta a Francia, para ocupar la Cátedra de etnología y sociología en la Sorbona, publicó en 1957 *Brésil, terre des contrastes* para divulgar sus conocimientos adquiridos en Brasil al público francés. Por la simplicidad y riqueza de información, el libro se convirtió en un clásico de la historiografía brasileña.

seus pastores, do alto do púlpito, pregavam contra toda mistura de raças e levantavam barreiras contra o clima amolecedor, empregando regulamentos puritanos. Queriam refazer a sociedade europeia, a vida familiar, com a leitura quotidiana da Bíblia, o sermão dominical, numa natureza que, no entanto, nada tinha de comum com a de seu país de fria umidade, de nevoeiros, em que a família toda se amontoa em torno de grandes chaminés que a defendem do inverno.²⁶⁴ (BASTIDE, 1980, 27-28)

Las relaciones afectivas y sexuales de los colonos portugueses con los seres humanos no occidentales, racializados, tienen sus efectos en la constitución de la sociedad brasileña. Según Bastide (1980), Brasil practicó un «desdoblamiento de padre y madre» durante el proceso colonial y esclavista. Sobre la figura masculina, es decir, el padre, nos dice que,

O pai divide-se aqui entre um pai cruel, o feitor, o contramestre, muitas vezes da mesma cor que os escravos, homem do chicote que vigia as plantações, o engenho, o sono dos africanos; e o pai bom, o senhor branco que muitas vezes perdoa a alta cometida, que ao morrer liberta os escravos preferidos, os que foram mais fiéis, ou mais devotados – o qual simboliza, aos olhos do escravo, a civilização. A assimilação do africano à cultura ocidental foi assim facilitada pela imitação do senhor branco e pela rejeição do contramestre negro, detestado, sanguinário.²⁶⁵ (BASTIDE, 1980, 55)

²⁶⁴ “Nada tan diferente de la colonización portuguesa como la holandesa, más urbana que rural, más comercial que agrícola, más europea que tropical. Mientras los portugueses establecían relaciones sexuales o afectivas con los “negros de la tierra” y con los “negros de la costa”, participando místicamente de la naturaleza que les rodeaba, de la sensualidad de las aguas y de las florestas, los holandeses separaban las razas y los colores; sus pastores, de lo alto del púlpito, predicaban contra toda mezcla de razas y levantaban barreras contra el clima reblandecedor, utilizando reglamentos puritanos. Querían rehacer la sociedad europea, la vida familiar, con la lectura cotidiana de la Biblia, el sermón dominical, en una naturaleza que, sin embargo, nada tenía en común con la de su país de fría humedad, de neblinas, en que la familia toda se amontona entorno a grandes chimeneas que la defienden del invierno.”

²⁶⁵ “El padre se divide aquí entre un padre cruel, el tirano [capataz], el contra maestre, muchas veces del mismo color que los esclavos, hombre de látigo que vigila las plantaciones, el ingenio de azúcar, el sueño de los africanos; y el padre bueno, el señor blanco que muchas veces perdona la falta cometida, que al morir libera los esclavos preferidos, los que fueron más fieles o más devotos – lo que simboliza, a los ojos del esclavo, la civilización. La asimilación del africano a la cultura occidental fue así facilitada por la imitación del señor blanco y por el rechazo del contra maestre negro, detestado, sanguinario.”

La figura masculina, paterna, pues, está dividida entre el castigo y la redención. Por otro lado, en la figura femenina, es decir la madre, están concentradas las relaciones emotivas, afectivas y sexuales:

Por outro lado, a mãe branca, casada muito cedo, aos quinze ou aos dezesseis anos, tendo o primeiro filho um ano depois, não podia amamentá-lo. O pequeno brasileiro branco tinha sempre duas mães, a branca severa e sempre ocupada, e uma preta que lhe ofertava a doçura de seu leite e de sua afeição; mãe preta que o embalava no berço ou na rede, cantando acalantos católicos:

Embala, José embala
Que a Senhora logo vem
Foi lavar sua roupinha
No riacho de Belém

ou cantigas *nagôs* ou *bantas*, contando-lhe, quando crescia, história de bichos-papões, lendas de animais que ia buscar em sua memória africana. A través dela, como após a puberdade, através de sua amante de cor, o branco embebia-se por sua vez de civilizações africanas, deixava-se penetrar pelos mitos, magias e músicas provenientes do outro lado do oceano. A escravidão instaurou uma estratificação racial, baseada nas diferenças de raça e no lugar que cada uma ocupava nas técnicas de produção. Mas ao mesmo tempo nivelou, graças à influência das mulheres negras sobre os pequenos portugueses, o abismo cavado entre as cores e as civilizações, aproximando raças e entrelaçando culturas.²⁶⁶ (BASTIDE, 1980, 55)

Esta vinculación afectiva entre las mujeres negras y mestizas con el pequeño brasileño, emprendida en el Brasil colonial, va variando sus formas pero históricamente mantiene su razón de ser. Al igual que mencionamos la relación de Tarsila do Amaral con su ama seca en el apartado 4.3.1, esta vinculación afectiva

²⁶⁶ “Por otro lado, la madre blanca, casada muy temprano, a los quince o a los dieciséis años, teniendo el primer hijo un año después, no podía amamantarlo. El pequeño brasileño blanco tenía siempre dos madres, la blanca severa y siempre ocupada, y una negra que le ofrecía la dulzura de su leche y de su cariño; madre negra que lo balanceaba en la cuna o en la hamaca, cantando nanas católicas: Balancea, José, balancea / Que la Señora luego viene; Fue a lavar tu ropita / En el riachuelo de Belém. O cantigas *nagôs* o *bantas*, contándole, cuando crecía, historias de cocos [bicho-papões], leyendas de animales que buscaba en su memoria africana. A través de ella, como, después de la pubertad, a través de su amante de color, el blanco se embebía de civilizaciones africanas, dejándose penetrar por los mitos, magias y músicas provenientes del otro lado del océano. La esclavitud instauró una estratificación racial, basada en las diferencias de raza y en el lugar que cada una ocupaba en las técnicas de producción. Pero al mismo tiempo niveló, gracias a la influencia de las mujeres negras sobre los pequeños portugueses, el abismo cavado entre los colores y las civilizaciones, aproximando razas y entrelazando culturas.”

cobra mucha importancia en la figura de Emiliano Di Cavalcanti. Si no se puede probar que Tarsila do Amaral fuera amamantada por un ama de leche aunque probablemente sí criada por un ama seca, Emiliano Di Cavalcanti, en sus memorias, recuerda la suya con ternura:

Nasci enfezado. Depois de sete amas de leite, brancas, me acostumei com os seios de Cristiana, mulata *fula*²⁶⁷, filha de uma escrava da família.

- Cristiana, tu foste a grande ajuda para este menino vingar, dizia minha mãe.

Hoje lamento Cristiana não me ter deixado morrer anjinho. Os enterros de anjos são lindos, principalmente os enterros pobres. O caixãozinho é leve como uma nuvem. Bastam quatro crianças para carregá-lo. Outras crianças formam o cortejo. Parece que vão levar um presente para São Pedro.

Cristiana, tu me fizeste viver!

A mulata era toda uma bondade. Sempre se interessou por mim e, deslumbrada, me viu crescer. A última vez que me visitou, não cheguei a tempo de beijá-la. Minha mãe apontou para o fim da rua onde sumia o vulto daquela criatura simples:

- Corre, meu filho, lá vai Cristiana.

Desobedeci. Pensava ir vê-la dias depois, lá na sua querida Rua do Bonfim. Não fui. Pobre ama. Morreu pouco depois da última visita que me fez. Ainda guardo na memória aquele vulto corcovado, desaparecendo no fim da rua.²⁶⁸ (DI CAVALCANTI, 1955, 27-28)

Este pasaje se acompaña de una ilustración probablemente dedicada a Cristiana [Fig. 96]. Consideremos ahora, frente a esa relación de afecto maternal con

²⁶⁷ Según el Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP), el adjetivo “fula”, utilizado por Emiliano Di Cavalcanti en sus memorias, puede tener dos significados. Por un lado puede referirse a los fulas, un grupo étnico del África Occidental, o, por el otro, como adjetivo usado para “designar a los negros cuyo color tira al amarillo”. Ambos funcionan en el texto aunque por el discurso que estamos articulando, la segunda opción cobra más sentido.

²⁶⁸ “Nací enfadado. Después de siete amas de leche, brancas, me acostumbré a los pechos de Cristiana, mulata fula, hija de una esclava de la familia.

- Cristiana, tú fuiste la gran ayuda para que este niño se desarrollase, decía mi madre.

Hoy lamento que Cristiana no me haya dejado morir angelito. Los entierros de los ángeles son lindos, principalmente los entierros pobres. El pequeño ataúd es leve como una nube. Bastan cuatro niños para cargarlo. Otros niños forman parte del séquito. Parece que llevan un regalo a San Pedro.

¡Cristiana, tú me hiciste vivir!

La mulata era toda una bondad. Siempre se interesó por mí y, deslumbrada, me vio crecer. La última vez que me visitó, no llegué a tiempo de besarla. Mi madre apuntó al final de la calle donde desaparecía la figura de aquella criatura simple:

- ¡Corre, hijo mío, allá va Cristiana!

Desobedecí. Pensaba verla días después, allá en su querida calle del Bonfim. No fui. Pobre ama. Murió poco después de la última visita que me hizo. Todavía guardo en la memoria aquel cuerpo corcovado, desapareciendo al final de calle.”

las mulatas, la también relación sexual que existe en el pintor. Sus memorias están llenas de relatos sobre sus relaciones afectivas y sexuales con las mujeres en general. Sin embargo, llama la atención las historias de enamoramiento “serio” con las mujeres blancas, como por ejemplo su primera experiencia de desamor, Luisa, o el «ángel de Botticelli», Francesca. Por otro lado, aunque las relaciones sexuales en los burdeles no están limitadas a las mujeres mestizas, a ellas les cabe un lugar un tanto particular:

Minha libertinagem era singular e gloriosa. Todas as forças apocalípticas dos instintos adolescentes, cruéis e encantados, misturavam-se a um temor místico, dentro de anseios de libertação total. Era a criação do homem. Era a graça despudorada e inocente de um príncipe abandonado por madrugadas de fugas edênicas, no coito com mulatinhas do bairro, com meninas inexperientes, filhas de família, alvorecendo para a vida. Eram também as prostitutas a guiarem minha tendência de orgia, de libertinagens preguiçosas, onde o sexo em flor não se cansava nunca.²⁶⁹ (DI CAVALCANTI, 1955, 17-18)

Sentia-me um homem. Um homem devia fumar, tomar bonde em movimento, tratar as mulheres com arrogância, cursar uma academia, ter opiniões, ler romances pornográficos, jogar bilhar, viver à sua custa. Sentia-me também artista. O drama do artista misturou-se com o drama do homem.²⁷⁰ (DI CAVALCANTI, 1955, 73)

Narrando experiencias con sus amigos, de Sílvio Floreal explica que:

Pessoalmente achava-o verdadeiramente extraordinário. Era um bruto! Mas não deixava de ser uma delícia vê-lo e ouvi-lo encantar uma mulata do Piques, com lábias de rufião e madrigais de poeta. A mulata cedia, e ele levava-a para seu quarto

²⁶⁹ “Mi libertinaje era singular y glorioso. Todas las fuerzas apocalípticas de los instintos adolescentes, crueles y encantados, se mezclaban a un temor místico, dentro de anhelos de liberación total. Era la creación del hombre. Era la gracia sin pudor e inocente de un príncipe abandonado por madrugadas de huidas edênicas, en el coito con mulatitas del barrio, con niñas sin experiencia, hijas de familia, en el alba de la vida. Eran también las prostitutas a guiar mi tendencia de orgia, de libertinajes perezosos, donde el sexo en flor no se cansaba nunca.”

²⁷⁰ “Me sentía un hombre. Un hombre debía fumar, coger el tranvía en movimiento, tratar las mujeres con arrogancia, cursar una academia, tener opiniones, leer novelas pornográficas, jugar al billar, vivir a su costa. Me sentía también artista. El drama del artista se mezcló con el drama del hombre.”

no bairro da Glória, satisfeito de poder saciar sua bestialidade.²⁷¹ (DI CAVALCANTI, 1955, 93)

No queremos leer estos pasajes desde una perspectiva contemporánea nuestra sino observar a Emiliano Di Cavalcanti como un hombre de su tiempo en el que muchas de estas actitudes, provenientes de la matriz colonial de poder, tienen, probablemente, un reflejo en sus representaciones artísticas.

Hechas estas salvedades, volvemos ahora a la mujer mestiza protagonista de *Samba*. Presentada con gran monumentalidad, deuda del muralismo mexicano, la mulata, como dijimos, nos recuerda la Venus de Botticelli. Con un movimiento sensual, la mulata deja caer uno de los tirantes de su blusa mostrando su pecho derecho. Ese pecho desnudo nos lleva a pensarla, otra vez, con las implicaciones de afecto materno y sexual del hombre brasileño hacia las mujeres mulatas. Recordemos las observaciones respecto a esta cuestión, cuyas relaciones entre género y raza esbozamos en el punto 4.3.1. Al mismo tiempo, el personaje lleva una rama de ruda en su pecho izquierdo que, como dijimos, tiene lecturas en las tradiciones cristiano-occidental y africana. Concordamos con Senna Hill (2008, 303) cuando nos invita a pensar la rama de ruda como un poder simbólico asociado a los «misterios de la flora tropical y de sus atribuciones sobrenaturales». Siendo así, hay que trasladar ese poder de la flora tropical, asociado aquí a una mujer mestiza, a lo que nos propuso Ludmilla Jordanova (1989), según la cual algunos aspectos de la cultura relacionan la mujer con “la naturaleza”, con “lo otro” y “lo primitivo”, en oposición al hombre que es identificado con la “la cultura” y “la civilización”²⁷². En este sentido la mujer mestiza está siendo identificada, aquí, como “la naturaleza (tropical)”. Es así que en

²⁷¹ “Personalmente lo encontraba verdaderamente extraordinario. Era un bruto! Pero no dejaba de ser una delicia verle y escucharle encantar una mulata del Piques, con labias de chulo y madrigales de poeta. La mulata cedía, y él la llevaba para su cuarta en el barrio de la Gloria, satisfecho de poder saciar su bestialidad.”

²⁷² Cfr. ORTNER, Sherry B. (1974). ‘Is female to male as nature is to culture?’ in ROSALDO, Michelle Z.; LAMPHERE, Louise. (Eds.). *Woman, culture and society*. Stanford: Stanford University Press, pp. 68-87.

el personaje central, al mismo tiempo que funciona como alegoría del deseo sexual atribuido a las mujeres mestizas, -y no al amor puro atribuido a la mujer blanca cuya alegoría es Venus-, confluyen ese desdoblamiento de la figura femenina del Brasil colonial, sugerida por Roger Bastide, en el que vemos en el sujeto-cuerpo de la mulata (más blanca) la encarnación de los afectos maternales y los deseos carnales.

Llegados a este punto, proponemos hacer con *Samba* lo mismo que hicimos con la *Negra* de Tarsila do Amaral, es decir, sugerir lecturas en dos planos; en primer lugar, desde un plano personal y subjetivo del artista, a partir de sus afirmaciones y vivencias; y en segundo lugar, en un plano más amplio, nacional, tal y como exigen pensar las obras del modernismo brasileño.

Pensar *Samba* desde un punto de vista personal y subjetivo de Emiliano Di Cavalcanti nos lleva a recuperar todo lo que hemos estado desarrollando hasta el momento. De la misma forma que Tarsila do Amaral, es del contexto y universo cultural, simbólico, social y político de un Brasil en transformación que Emiliano Di Cavalcanti crea sus imágenes. Si en la *Negra* de Tarsila vemos las reminiscencias evidentes de la colonialidad y la esclavitud en el marco de la memoria personal de la artista, en el pintor carioca no resulta ser tan diferente. Emiliano Di Cavalcanti, el hombre, y sus experiencias personales, afectivas y sexuales con las mujeres mestizas. Las representaciones de mulatas realizadas por el pintor son, en última instancia, un reflejo de sus deseos y pasiones masculinas. En un mundo reordenado por la colonialidad en el que a la mujer mestiza le cabe un lugar muy concreto en la sociedad brasileña, Di Cavalcanti, como hombre de su época, lo refleja sin apenas complejos. Sus mulatas, inclusive la de *Samba*, son (re)presentadas con pasividad, sin los conflictos ni contradicciones de un mundo realmente terrible para estas mujeres cuya sexualidad era completamente controlada por el deseo masculino. No es irracional comparar *Samba* con una alegoría de Venus en el que el *commonplace* de la mujer es el de la sexualidad controlada y domesticada por el hombre.

Consideremos ahora *Samba* en un plano más amplio, colectivo y nacional. Como explicamos, el modernismo brasileño tenía la voluntad de actualizar el lenguaje de las artes plásticas mientras se comprometía ideológica y políticamente con la construcción de la nación, dotándola de una fisionomía identificable, razón por la cual el arte figurativo fue intensamente considerado. El proyecto ideológico del modernismo exigía que los artistas estuviesen intensamente relacionados con su realidad social.

La mestiza que ocupa la parte central de la tela es la verdadera protagonista, todo gira a su alrededor. Todos la celebran. La mujer mulata, mestiza, en su proceso de blanqueamiento, es el “símbolo del Brasil”. A ella le cabe una función de santa, Madonna, Venus, redentora de una nación, dispuesta y ofertada, al mismo tiempo que ocupa el lugar de deseo sexual del hombre blanco para continuar construyendo la nación brasileña que, en un futuro, cuestionamos, será “blanca” (?). *Samba* funciona, en última instancia, como la metáfora perfecta de la nación brasileña en su proceso de transformación. En ella convergen dos formas de pensar la nación; la del blanqueamiento y la del discurso de recuperación, incorporación y puesta en valor de la cultura popular que conlleva una mirada positiva del mestizo que asumirá su punto más alto en la década de 1930.

Así, pues, podemos decir que al igual que la *Negra*, *Samba* resignifica y transforma el imaginario colonial y patriarcal, proveniente de la matriz colonial de poder, que se revela sofocada por el primitivismo parisino y el ideario nacionalista. Recordemos, según Maria Alice Milliet, cómo lo nacional llegó en el modernismo brasileño:

[...] pela incorporação das culturas marginalizadas: indígena, caipira, negra, suburbana, operaria, culturas nascidas no fundo da mata, no sertão, na roça, nas favelas, à beira-mar, nas fabricas, nos botequins, nas ruas da cidade. Desse contágio

viria à subversão das convenções e o surgimento de uma linguagem nova de alto potencial inclusivo.²⁷³ (MILLIET, 2002, 11)

Estamos de acuerdo en que el modernismo brasileño, en su afán de construir un arte nacional, optó por incluir, como temas, las culturas marginalizadas de la heterogénea sociedad brasileña. Sin embargo, en ocasiones, es cuestionable ese «alto potencial inclusivo». Recordemos también la afirmación de Ferreira Gullar (2006, 12) que certificaba que en la exaltación de la belleza mestiza está embutido el «rescate de un valor humano». Debemos revisar estos discursos críticamente para poder decir cuán importante fue el ideario modernista pero sincerarnos y evidenciar hasta dónde fueron capaces de llegar. Es sobre estos desajustes históricos que debemos analizar estas representaciones plásticas. Evitar el discurso ufano y revelar aquello que esconde.

5.3.5. « Desde que o samba é samba »

Un ambiente generalizado de abatimiento, desánimo, pero sobre todo de tristeza, habita la tela *Samba*. Si nos detenemos a observar atentamente los rostros de los personajes, nos damos cuenta de que, estando en un baile de samba, excluyendo algunas excepciones, la alegría parece ser la gran ausente. Las dos mujeres tienen en sus rostros un misterio que nos revela un estado anímico más bien triste. Pero si hay un personaje que desentona y extraña de todo el conjunto, es el de la esquina inferior izquierda [FIG. 73]. Abatido y triste, con la cabeza apoyada sobre la palma

²⁷³ “Por la incorporación de las culturas marginalizadas: indígena, *caipira*, negra, suburbana, operaria, culturas nacidas en el fondo de la mata, en el *sertão*, en el campo, en las favelas, en la costa, en las fábricas, en los bares, en las calles de la ciudad. De este contagio vendría la subversión de las convenciones y el surgimiento de un lenguaje nuevo de alto potencial inclusivo.”

de su mano y a la vez en la rodilla, la introspección se apodera de él. Senna Hill (2008, 309) propuso, inteligentemente, una aproximación iconográfica a este personaje: la *Melancolía I* (1514) [FIG. 97], de Alberto Durero. Asimismo, el autor llama la atención para sus pies descalzos en contraste con los bellamente calzados de las dos mujeres. Este personaje, melancólico y triste, con los pies descalzos, es probablemente una cita al pasado colonial esclavista. Para muchos hombres negros libertos después del 13 de mayo de 1888, un signo de libertad era poder acceder a todos aquellos bienes materiales a los cuales tenían prohibido acceder hasta el momento. Los bienes de confort, como las sillas para sentarse, anteriormente citadas, o los calzados, les estaban prohibidos. La condición de hombres libres les posibilitaba, pues, el acceso a todos estos bienes materiales que responden a los más íntimos deseos individuales. Senna Hill (2008, 311) cita el trabajo de Maria Cristina Cortez Wissenbach (1998) sobre el impacto de la libertad en la vida privada de los esclavos recién libertos. Wissenbach recoge relatos hechos por extranjeros, los más interesados en escuchar a estos esclavos recién libertos, como los que hizo del francés Louis-Albert Gaffre (1862-1914), recogidos en su viaje de 1911 y publicados en su libro *Visions du Brésil*, en 1912. Sobre su condición esclava narraba uno de ellos:

“E você apanhava muito frequentemente?” “Oh! Sim, frequentemente, quando eu estava atrasado no trabalho, e é errado bater nos trabalhadores que estão atrasados, porque, veja a minha mão”, e dizendo isso o velho negro me mostrava cada um dos seus dedos, “nenhum destes dedos são iguais um ao outro; assim os trabalhadores no campo: alguns são mais ágeis, outros são mais fortes, e não se deve bater num homem porque ele é menos poderoso que seu vizinho”.²⁷⁴ (GAFFRE, cit. WISSENBACH, 1998, 52-53)

²⁷⁴ “¿Y te pegaban mucho?” “¡Oh! Sí, frecuentemente, cuando yo estaba atrasado en el trabajo, y está mal pegar a los trabajadores que están atrasados, porque, mira mi mano” y diciendo eso el viejo negro me mostraba cada uno de sus dedos, “ninguno de estos dedos son iguales uno al otro; así los trabajadores en el campo: algunos son más ágiles, otros son más fuertes, y no se debe pegar a un hombre porque él es menos poderoso que su vecino”.

El liberto sólo quería el reconocimiento de su individualidad, mostrando que los hombres son diferentes, cómo lo eran también sus dedos de la mano. Más adelante nos aporta otro relato de una mujer que nos explica los deseos individuales de estas personas recién libertas:

A velha negra nos recebeu muito bem; sua grande face redonda não anuncia à primeira vista as experiências desastrosas dos longos anos de servidão; mas foi em vão que tentei fazê-la falar sobre os velhos tempos, sobre a condição dos escravos, sobre a conduta dos senhores. A velha mulher dissimulava atrás de um grande sorriso de dentes sempre brancos uma espécie de reserva que não me permitia lhe arrancar a não ser fragmentos de conversa.

[...]

No dia seguinte ao decreto da Libertação, negros e negras deixaram apressadamente os lugares onde tinham vivido durante longo tempo nas humilhações da escravidão e, das fazendas e sítios, afluíram em direção às cidades próximas. A maior parte desses novos cidadãos livres tinha pequenas economias. Ora, seu primeiro ato foi correr às lojas de calçados. A escravidão, com efeito, não lhes dava o direito de se calçar, e parecia claro como o dia a essas bravas gentes que iriam se equiparar aos seus senhores de ontem usando, como eles, botas e borzeguins. O primeiro gesto da liberdade foi então aprisionar os pés nas formas escolhidas e, por consequência, mais ou menos adaptadas. Digo “mais ou menos”, mas a verdade da história me obriga a dizer muito “menos” do que “mais”. Porque os bons pés dos bons negros, pouco acostumados a estar estreitados, protestaram com estardalhaço – e todo o mundo sabe qual é a maneira de os pés protestarem –, e foi o suficiente para que se visse o espetáculo mais inesperado como primeiro efeito da libertação. Negros e negras, em todas as cidades para as quais se dirigiariam, passavam felizes e orgulhosos, com uma postura altiva, descalços, mas todos levando um par de sapatos por vezes à mão, como um porta-joias valioso, ou por outras a tiracolo, como as bolsas vacilantes da última moda mundana.²⁷⁵ (GAFFRE, cit. WISSENBAACH, 1998, 53-54)

²⁷⁵ La vieja negra nos recibió muy bien; su gran rostro redondo no anuncia a primera vista las experiencias desastrosas de los largos años de servidumbre; pero fue en vano que intenté hacerla hablar sobre los viejos tiempos, sobre la condición de esclavos, sobre la conducta de los señores. La vieja mujer disimulaba detrás de una gran sonrisa de dientes siempre blancos una especie de reserva que no me permitía arrancarle a no ser fragmentos de conversación.

[...]

Al día siguiente del decreto de Liberación, negros y negras dejaron apresuradamente los lugares donde habían vivido durante tanto tiempo en las humillaciones de la esclavitud y, de las haciendas y fincas, se fueron en dirección a las ciudades próximas. La mayor parte de estos nuevos ciudadanos libres tenían pequeñas economías. En este momento, su primer acto fue correr a zapaterías. La esclavitud, en efecto, no les daba el derecho a calzarse, y parecía tan claro como el día a estas bravas gentes que irían a equipararse a sus señores de ayer usando, como ellos, botas y botines. El primer gesto de libertad fue entonces aprisionar los pies en las formas escogidas y, en consecuencia, más o menos adaptadas. Digo “más o menos”, pero la verdad de la historia me obliga a decir mucho “menos” que “más”. Porque los buenos pies de los buenos negros, poco acostumbrados a estar estrechados, protestaron con estallido – y todo el mundo sabe cuál es la manera de los

El derecho a acceder a los objetos de confort, antes prohibidos, se convierte ahora en un símbolo de dignidad [FIG. 98]. Esta relación de los pies descalzos con el embrujo y la atracción por los bienes de consumo y confort, a un mundo de ilusiones negadas, se encuentra condensado en la tela *Fascinação* (1902) de Pedro Peres (1841-1923) [FIG. 58]. En ella podemos ver esa relación de atracción y repulsa. Un diálogo entre la muchacha negra, descalza, mirando con gran encanto y fascinación a la muñeca blanca, rubia y bien vestida. Esta imagen nos sugiere infinitas preguntas sobre las relaciones afectivas entre los blancos y los negros, entre los esclavos y sus señores. ¿Fantasea la muchacha con poder acceder, tocar y jugar con la muñeca? ¿Es la muchacha negra probablemente hija del ama de leche de la dueña de la muñeca? Existe una intensa (inter)relación de afecto/desafecto, fascinación/desilusión. La muñeca blanca, rubia, calzada y bien vestida se convierte en objeto, pero a la vez, permitídnoslo, en sujeto, que se confronta con la pobre vida humana de la muchacha negra descalza. Si bien podemos estar de acuerdo con el título de la imagen, fascinación, condición de la muchacha hacia el objeto, otras emociones se nos aparecen más pertinentes como análisis; tristeza y melancolía recorren e inundan toda la imagen, extendiéndola no sólo a la muchacha sino a todo un conjunto de la sociedad brasileña. Se entrelazan, pues, una serie de afectos y desafectos entre las relaciones humanas fruto de un poder imperial colonial instaurado, fruto de una matriz colonial de poder que afecta, hasta las últimas consecuencias, las relaciones (inter)humanas de una sociedad marcada por la violencia y la *no-ética* de la guerra y la esclavitud.

Avancemos, pues, en nuestro razonamiento. Nos interesa desarrollar más esa probable cita a la melancolía de Durero junto a los pies descalzos como indagación sobre la condición esclava inherente a estas primeras décadas de la Liberación. El

pies protestaren –, y fue lo suficiente para que se viese el espectáculo más inesperado como primer efecto de la Liberación. Negros y negras, en todas las ciudades a las cuales se dirigían, pasaban felices y orgullosos, con una postura altiva, descalzos, pero todos llevando un par de zapatos por veces en la mano, como un joyero valioso, o por otras, colgados a la espalda, como las bolsas vacilantes de la última moda mundana.

Diccionario de la Real Academia Española define la palabra melancolía de la siguiente manera: «Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada». Si bien la primera parte de la definición nos parece acertada para nuestro discurso, la segunda, en cambio, nos supone un problema que intentaremos resolver.

La tristeza como rasgo característico de la cultura e identidad brasileñas fue objeto de debate entre los modernistas. De entre ellos, debemos destacar la figura de Paulo Prado (1869-1943), miembro de la aristocracia cafetera paulista, quien fue mecenas de la Semana del 22 y personaje decisivo en la vida intelectual de 1920. En 1928 publicó su *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira* [Retrato de Brasil. Ensayo sobre la tristeza brasileña], coincidiendo en el tiempo con la publicación de *Macunaíma* de Mário de Andrade y las primeras manifestaciones antropofágicas de Oswald de Andrade. El autor divide su ensayo en cuatro partes y un post-scriptum: 1) la lujuria, 2) la codicia, 3) la tristeza, y, 4) el romanticismo. Paulo Prado, en su ensayo, intenta explicar los orígenes del atraso económico y cultural de la nación brasileña, dibujando simultáneamente una posible interpretación del carácter nacional. Trata la lujuria de los colonizadores sobre la tierra y los sujetos-cuerpos indio y negro que nos dio, en sintonía con el pensamiento de la época, la dificultad de desarrollar una nación «civilizada». La codicia del colono y el erotismo desenfrenado como decadencia no sólo de la raza sino de la formación sociocultural del país. La tristeza se convierte, pues, en un factor clave de la psique nacional, fruto de la violencia sexual, la codicia y la lujuria instauradas durante el proceso colonizador.

Paulo Prado inicia su ensayo afirmando: «Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a

povoaram»²⁷⁶ (PRADO, 1981, 17). Aunque la primera frase es toda una declaración de intenciones, nos interesa el capítulo dedicado a la tristeza, cuyo tratamiento del tema nos puede ayudar a arrojar luz sobre nuestro trabajo. Prado parte de la teoría que resonaba hace tiempo en los escritos de la época, contraponiendo la colonización realizada por los ingleses en América del Norte a la portuguesa realizada en Brasil. Una visión idealizada y romántica de la colonización inglesa afirma que los colonos, movidos por la libertad y la rebeldía, se lanzaron al Nuevo Mundo. Los considera herederos de un pensamiento radical de la Inglaterra del siglo XVII, del que emanaba una revuelta contra toda autoridad espiritual y temporal de la Iglesia o del Rey. En el transcurso de la colonización aparecieron elementos indeseables, como criminales o desertores, pero, según el brasileño, la fuerte disciplina religiosa de los peregrinos del Mayflower fijó un tipo moral predominante en esta área del continente. La religión, «establecida em condições favoráveis de higiene moral, preparou a atmosfera saudável em que pôde prosperar a nação»²⁷⁷ (PRADO, 1981, 85).

En la costa del Atlántico sur ese proceso fue diferente. El colono portugués, según Prado, después de haber pasado por la India, ya llegó corrupto a las tierras americanas. Además, eso se agravó debido a las relaciones interraciales que este mantuvo sin ningún tipo de mesura en la colonia americana. Los excesos sexuales, junto a la codicia y la lujuria del colono, llevaron Brasil, a diferencia de los Estados Unidos, a ser un país inmoral, miserable y triste. Nos interesa señalar aquí el lugar que Prado le dedica a la mujer mulata en su relato. La culpabilidad de los excesos sexuales le es adjudicada, como no podría ser de otra manera, a la mujer. Según Paulo Prado:

²⁷⁶ “En una tierra resplandeciente vive un pueblo triste. Le legaron esa melancolía los descubridores que la revelaron al mundo y la poblaron.”

²⁷⁷ “establecida en condiciones favorables de higiene moral, preparó la atmosfera saludable en la que pudo prosperar la nación.”

Para o erotismo exagerado contribuían como cúmplices - já dissemos - três fatores: o clima, a terra, a mulher indígena ou a escrava africana. Na terra virgem tudo incitava ao culto do vício sexual. [...] No Brasil, a tristeza sucedeu à intensa vida sexual do colono, desviada para as perversões eróticas, e de um fundo acentuadamente atávico.²⁷⁸ (PRADO, 1981, 90-92)

Más adelante afirma:

Luxúria, cobiça: melancolia. [...] No Brasil, o véu da tristeza se estende por todo o país, em todas as latitudes, apesar do esplendor da Natureza [...] A poesia popular, as lendas, a música, as danças, revelam a obsessão melancólica que só desaparece com a preocupação amorosa ou lasciva.²⁷⁹ (PRADO, 1981, 93-94)

En el post-scriptum Paulo Prado se aleja de las teorías raciales de Gobineau que décadas atrás gozaban de tanto prestigio; sin embargo, sí asume y permanece en él y en su texto la idea de que el mestizo degeneraba la raza brasileña. Ante tal dilema futuro, Prado sólo ve dos salidas posibles: la Guerra, o la Revolución. La primera haría que irrumpiesen las “capacidades” de los olvidados que hasta entonces habían estado anuladas por sentimientos como la envidia o el egoísmo. La segunda solución, es decir, la Revolución, si no es una lucha por el poder y sí una verdadera revolución podría ser beneficiosa para el país ya que «será a afirmação inexorável de que, quando tudo está errado, o melhor corretivo é o apagamento de tudo o que foi mal feito»²⁸⁰ (PRADO, 1981, 151).

²⁷⁸ “A el exotismo exagerado contribuyeron como cómplices – ya dijimos – tres factores: el clima, la tierra, la *mujer* indígena o la *esclava* africana [cursiva nuestra]. En la tierra virgen todo incitaba al culto del vicio sexual. [...] En Brasil, la tristeza sucedió a la intensa vida sexual del colono, desviada para las perversiones eróticas, y de un fondo acentuadamente atávico.”

²⁷⁹ “Lujuria, codicia: melancolía. [...] En Brasil, el velo de la tristeza se extiende por todo el país, en todas sus latitudes, a pesar del esplendor de la Naturaleza [...] La poesía popular, las leyendas, la música, los bailes, revelan la obsesión melancólica que sólo desaparece con la preocupación amorosa o lasciva.”

²⁸⁰ “será la afirmación inexorable de que, cuando todo está mal, el mejor correctivo es la extinción de todo lo que se hizo mal.”

Se trata de una visión un tanto pesimista de Brasil y de su futuro en la que, de alguna manera, a pesar de rechazar, como dijimos, las teorías de Gobineau, persiste un sustrato negativo hacia la visión del mulato como ser degenerado y corruptor de la identidad nacional. Por otro lado, es interesante destacar todavía la instrumentalización de la sexualidad femenina subalterna a la que le es adjudicado un lugar común de objeto de deseo sexual, sujeto activo en las tentaciones del pecado carnal, que acaba engendrando la degeneración de la nación. Comentando la obra de Paulo Prado, de 1928, en diálogo con *Samba* de Emiliano de Cavalcanti, de 1925, Senna Hill (2008, 340) sugiere una “conversación” entre ambos autores que, cada uno a su modo, intenta comprender el sentido del “alma brasileña”.

El ensayo de Paulo Prado generó un intenso debate entre los modernistas causando, inclusive, enemistades eternas. El 7 de abril de 1929 aparecía en la *Revista de Antropofagia* una crítica del libro de Paulo Prado firmada por el seudónimo *Tamandaré*. Calificándolo de ruin y romántico, asume que Prado adopta visiones coloniales sin ni siquiera cuestionarlas. Paulo Prado responsabilizó rápidamente a Oswald de Andrade por la publicación del texto, como director de la revista. Rompieron su amistad por el resto de sus vidas, haciendo que Blaise Cendrars también rompiera la amistad con Oswald, por respeto y consideración a su amigo Paulo Prado. La visión positiva que tenían Oswald de Andrade y los antropófagos del mestizaje chocaban deliberadamente con el texto de Prado considerando que él cita con “ingenuidad” las crónicas coloniales sin ni siquiera ponerlas en cuestión. El texto de Prado nos sirve, pues, no sólo para tratar de entender ese sentimiento de “tristeza” como rasgo característico de la identidad nacional, sino que también nos funciona como un termómetro de los acalorados debates que se estaban llevando a cabo entorno a la figura del mestizo.

Avanzando en nuestro razonamiento, recordemos la cuestión que estamos intentando responder que es el porqué del sentimiento de tristeza y melancolía que

cubre y domina toda la escena de *Samba*. Esa melancolía y/o tristeza que «hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada». Si bien estamos de acuerdo con las conexiones entre la obra de Emiliano Di Cavalcanti y el texto de Paulo Prado, nos proponemos sugerir otra conexión. Proponemos encontrar la respuesta a esta cuestión, en el título de la tela, en la manifestación popular que le da nombre, la samba. Consideremos, pues, estos aspectos y busquemos algunas respuestas en la música popular.

Antes de continuar, debemos hacer una consideración importante. No queremos hacer aquí una discusión sobre los orígenes de la samba, cuya literatura existente es amplia no sólo en el debate popular sino también en la academia²⁸¹. Por el contrario, nos interesa la samba en tanto que expresión cultural popular y *locus* de resistencia de las comunidades oprimidas durante las primeras décadas del XX. El origen de la samba está intensamente vinculado a la historia de la colonización de Brasil. Es, de alguna manera, un registro del mestizaje de ritmos, tradiciones, pueblos y culturas que se encontraron en el territorio que hoy conocemos como Brasil. Es así que la samba se convierte en un *locus* de enunciación, un camino posible, para hacer una lectura crítica de la cultura brasileña y sus peculiaridades. La historia de la samba evoca, como afirma Henrique Alves (1976, 13), el pasado integrado de la historia brasileña. A finales del XIX y principios del XX, diversos estilos musicales formaban parte del gusto popular. Por un lado, tenemos las músicas populares y eruditas que llegaban de Portugal, España y Francia como las polcas, mazurcas y valeses; y, por el otro, de forma anónima proveniente de las *senzalas*, creadas por las clases “incultas”, se sumaron los ritmos mestizos indígenas y africanos

²⁸¹ Para una visión amplia de historia de la samba ver: Cfr. GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). (1978). *Na roda de samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte (Col. MPB Reedições, 2); VASCONCELOS, Ary. (1964). *Panorama da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins; TINHORÃO, José R. (1966). *Samba: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga; RODRIGUES, Ana Maria. (1984). *Samba Negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec; MOURA, Roberto. (1995). *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; SANDRONI, Carlos. (2001). *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: J. Zahar;

como el lundu, batuques y el maxixe. Todos estos ritmos musicales, en una deglución antropofágica, dieron origen a lo que hoy conocemos como samba.

Según observa Roberto Moura (1995, 86), de acuerdo con el censo de 1890 sólo el 25,59% de la población de Salvador eran blancos, entre los cuales se encontraba la élite de las nuevas clases medias. En Rio de Janeiro, como en todo el centro-sur del país, la proporción de blancos era mayor, llegando a constituir casi un 43%. Después de la abolición, el mercado de trabajo libre en el Estado de Bahia no pudo absorber la gran cantidad de negros y negras libres por lo que muchos de estos dejaron la ciudad de Salvador en dirección a la entonces capital federal, Rio de Janeiro, provocando lo que se conoce historiográficamente como la diáspora baiana. Muchos negros y negras recién libertos se embarcaron de vuelta a la costa africana. Otros se dirigieron hacia la región sur del país, por diversos motivos entre los cuales probablemente estaban las persecuciones, la difícil posibilidad de encontrar un lugar en el mercado de trabajo libre que se veía inundado por la inmigración europea o sencillamente por huir lo más lejos posible de la ciudad que les habían condenado a la esclavitud. Es debido a esta diáspora baiana que se formó en la segunda mitad del siglo XIX la conocida como «Pequeña África» de Rio de Janeiro, extendiéndose de la zona portuaria a los barrios de Santo Cristo, Gamboa y Saúde²⁸². Las comunidades negras, pues, se asentaron en esta zona y poco a poco, desde el lugar más recóndito de sus memorias, recuperaban todas sus tradiciones, música, comida, misterios religiosos que (con)formarían su contribución a la totalidad de la fisonomía cultural de la capital carioca. En estas comunidades una de las figuras más destacadas, siguiendo el núcleo de la tradición matriarcal africana, eran las *tías*

²⁸² La «Pequeña África», designada así por el artista, cantor y compositor Heitor dos Prazeres (1898-1966), ocupaba el espacio del Cais do Valongo (Muelle del Valongo). Se trataba de una estructura en la zona portuaria de Rio, escondida y alejada de la zona central, creada en 1811 para el desembarque de los casi un millón de esclavos africanos que llegaron a Rio de Janeiro. A partir de 1850, con la primera prohibición del tráfico transatlántico hasta 1930, esta zona se convirtió en un espacio ocupado por negros esclavos y libertos. La «Pequeña África» representa, no sólo para Rio sino para Brasil, la gran contribución económica y cultural de los negros a la historia de Brasil. Fue, sin lugar a dudas, un lugar de encuentro entre las comunidades negras, un lugar de resistencia en el que poco a poco, estas personas intentaban recuperar sus raíces africanas.

baianas [FIG. 99]. Se trataban de figuras femeninas de gran importancia social que encarnaban una gran tradición popular cultural y social de Salvador a Rio de Janeiro. Eran destacadas líderes religiosas y sociales, cocineras de dulces populares que reunían en torno a ellas a la comunidad de negros y “desvalidos” que impregnaban de música y bailes sus fiestas, que podían llegar a durar días seguidos. En un ambiente de continua y violenta persecución del Estado, las casas de las tías baianas eran un lugar de encuentro y sugerente tranquilidad para las comunidades negras en las que podían ejercer sus hábitos, costumbres y religiones afrodescendientes. En una situación de absoluta pérdida de identidades, la religión, encarnada en el Candomblé, con las tías baianas socialmente al frente, se convirtió en un lugar de encuentro.

Como nos cuenta Moura (1995), de las muchas tías baianas presentes en Rio de Janeiro, una de ellas fue de extrema importancia para la cultura popular de la época, Hilária Batista da Silva (1854-1924), conocida como Tía Ciata [FIG. 100]. Cocinera y *mãe de santo* (sacerdotisa de religión afrodescendiente), llegó a Rio con 22 años durante la diáspora baiana. Su casa, situada en el número 117 de la calle Visconde de Itaúna, se convirtió en la auténtica capital de la «Pequeña África», donde se reunía muchísima gente y grandes animadores de la cultura negra, como los músicos Donga y Pixinguinha. Es en una de las reuniones festivas celebradas en la casa de Tía Ciata que el compositor Donga y el letrista Mauro de Almeida, componen *Pelo telefone* (1916), la discutida primera samba grabada en disco²⁸³. Como hemos dicho, las reuniones y fiestas realizadas en las casas de las tías baianas eran lugares de libertad, conocimiento y resistencia para estas culturas marginalizadas. Sin embargo, la violencia con la que el Estado brasileño intentó reprimirlas fue intensa. La República fue mucho más perversa y violenta que el Imperio con el negro y el pobre. El Código Penal de 1891, con la elaboración de la

²⁸³ La historiografía reciente lo discute puesto que entre 1912 y 1916 las discográficas Edson y Odeon habían grabado sambas pero sin haber alcanzado el éxito que obtuvo *Pelo telefone* en el Carnaval carioca de 1917.

ley de vagos, establecía que estos deberían ser criminalmente punidos. Sin embargo, la ley no precisaba exactamente qué era ser un vago, lo que permitía al Estado republicano reprimir cualquier manifestación cultural de estas minorías, sobre todo afrodescendientes. No es casual que la mayor colección de tambores, pandejetas, guitarras y objetos de culto de esta época la tenga el Museo de la Policía Civil de Rio de Janeiro. Se trata de piezas que fueron recogidas y capturadas en las innumerables acciones policiales desarrolladas por las comisarias. Nos han llegado muchos relatos de sambistas que eran acosados por la policía por tocar samba en ocasiones festivas o simplemente por sus vestimentas. Moura recoge un relato de Donga en el que explica cómo la situación de los sambistas había cambiado ya que antes vivían una situación

Vexatória [...], sofrendo a pressão bárbara e irregular, na sua própria residência em festas íntimas, quando eram cercados pela polícia de então e intimados a ir ao distrito dar explicações por estar dançando o samba, este que toda gente admira e dança. Em certos casos permaneciam no distrito. Na festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pela polícia, por medida de precaução [...].²⁸⁴ (MOURA, 1995, 110)

Sin embargo, la casa de Tía Ciata, frente a otras casas de tías baianas, era especial. Ella era una especialista en las «artes de curar», y por este motivo fue reclutada para curar la pierna de Venceslau Brás (1868-1966) en aquel momento, Presidente de la República (1914-1918) (MOURA, 1995, 96). Este preeminente hecho hará que su marido, João Batista, escale como funcionario público, y, lo que es más importante, la casa de Tía Ciata gozará de inmunidad policial en las reuniones que realizaba, lo que la acabará de consolidar como la “capital” de la «Pequeña África».

²⁸⁴ “Vexatória [...], sufriendo la presión bárbara e irregular, en su propia residencia en fiestas íntimas, cuando eran cercados por la policía de entonces intimados a ir al distrito dar explicaciones por estar bailando samba, este que toda la gente admira y baila. En ciertos casos permanecían en el distrito. En la fiesta de la Penha, las pandejetas eran arrebatadas por la policía, por medida de precaución [...]”

A pesar de las persecuciones del Estado, los negros y marginalizados seguían reuniéndose y encontrando en la música una forma de expresión de sus situaciones tan fragilizadas. De alguna manera, es en la música popular, y, sobre todo, en la samba, donde encontramos una verdadera lucha de resistencia de estas culturas racializadas y subalternas de Brasil²⁸⁵. Como observa Roberto Moura:

Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiriam alternativas concretas de vizinhança, de vida religiosa, de arte, trabalho, solidariedade e consciência, onde predominaria a cultura do negro vindo da experiência da escravatura, no seu encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas e com o proletário ou o pária europeu, com quem o negro partilha os azares de uma vida de sambista e trabalhador.²⁸⁶ (MOURA, 1995, 105)

La música, y, en concreto, la samba, como expresión popular y «lugar» de encuentro entre aquellos sectores marginalizados de la sociedad se convertía en un acto de enfrentamiento al poder establecido. Quizás porque, como señaló Slavoj Žižek en el documental *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), dirigido por Sophie Fiennes,

[...] con la música nunca podemos estar seguros en la medida que externaliza nuestras pasiones interiores, la música es siempre una amenaza potencial. No podemos escapar de la música, si se nos presenta no podemos no oír. (ŽIŽEK cit. FIENNES, 2006)

Antes de continuar, paremos un segundo para volver a esa melancolía que, como dijimos anteriormente, inunda y desborda nuestra imagen. El psicoanalista Sigmund Freud, en *Duelo y melancolía*, de 1917, analiza la naturaleza de la melancolía comparándola con el duelo. Para Freud, la melancolía es consecuencia

²⁸⁵ Cfr. BROWNING, Barbara. (1995). *Samba: resistance in motion*. Bloomington: Indiana University Press.

²⁸⁶ “De la Pequeña África en Rio de Janeiro surgieron alternativas concretas de vecindad, de vida religiosa, de arte, trabajo, solidaridad y conciencia, donde predominaría la cultura del negro venido de la experiencia de la esclavitud, en su encuentro con el migrante nordestino de raíces indígenas e ibéricas y con el proletario o el paria europeo, con quien el negro compartía los azares de una vida de sambista y trabajador.”

del duelo, es decir, «la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.» (FREUD, 2001,241). En este sentido podríamos afirmar que la tristeza o melancolía de nuestros personajes de *Samba* no es arbitraria; desenraizados y deculturados de sus identidades, anulados absolutamente en su subjetividad y negados de libertad, la tristeza y la melancolía, pues, se hacen evidentes en los sujetos-cuerpos racializados y (ex)esclavizados.

Robert Burton (1577-1640) en su obra clásica y descomunal *Anatomía de la melancolía* (1621) intenta dar respuestas al estado de ánimo que identificamos como la «melancolía», que, actualmente posee hasta su cuadro clínico. La melancolía, regida por Saturno, puede ser causada por desbordantes e innumerables motivos como el enamoramiento, la soledad, la indolencia, la vanidad, la burla, la calumnia, entre otras, así como también «la esclavitud y la servidumbre; la pobreza y las privaciones» (BURTON, 1947, 66). La obra de Burton está dividida en tres partes: en la primera define la melancolía, síntomas y causas; en la segunda analiza cómo tratarla, y, en la tercera, enumera melancolías amorosas y religiosas. Para Robert Burton, uno de los mejores remedios para curar la melancolía, recordemos que, causada, entre otras cosas por la esclavitud, la servidumbre, la pobreza y las privaciones, es la música. Para Burton (2015, 288), la música es «la mayor medicina de la mente, un poderoso golpe contra la melancolía para elevar y reavivar un alma lánguida, “afectando no sólo los oídos, sino a las propias arterias, los espíritus vitales y animales, eleva la mente y la agudiza” (Lemnio, *Instit.*, cap. 44)». Todos los que padecen la melancolía o la tristeza encuentran en la música «un remedio soberano contra la desesperanza y la melancolía, que alejará al mismo demonio» (BURTON, 2015, 290). La tristeza, esa que ocupa toda nuestra imagen *Samba* es, como afirma Burton, otra de las características y compañera inseparable de la melancolía. Cuando Burton intenta describir las señales de la mente o síntomas de la melancolía acaba por afirmar que,

La torre de Babel nunca produjo tanta confusión de lenguas como la variedad de síntomas que produce el caos de los melancólicos. En todos los melancólicos hay, como en las caras de los hombres, “una semejanza disímil”, siempre. (BURTON, 2015, 229).

Y así se encuentran nuestros seis personajes de *Samba* envueltos por el aire generalizado de tristeza y melancolía. Cada uno con su propio rostro, cada uno a su manera, cada uno desde su propia subjetividad, desde su sujeto-cuerpo. Y es que existen tantos síntomas de melancolía como personas hay en el mundo, y que encuentran su desagravio, su cura, en fin, en la música, el mayor remedio presente.

El neurólogo británico Oliver Sacks (1933-2015) nos dejó en *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro* (2015) unos escritos estimulantes sobre la música y como esta nos afecta el cerebro. Sacks analiza la música en tanto que identidad, y como la propia música es clave para crear y compactar identidades. Para el autor,

La música, única entre todas las artes, es a la vez completamente abstracta y profundamente emocional. No tiene la capacidad de representar nada particular o externo, pero sí una capacidad única para expresar estados o sentimientos interiores. La música puede atravesar el corazón directamente; no precisa mediación. Uno no tiene que saber nada de Dido y Eneas para que te conmueva su lamento por ellos; cualquiera que haya perdido a alguien sabe lo que expresa Dido. Y hay aquí, en fin, una profunda y misteriosa paradoja, pues mientras que esa música te hace experimentar dolor y pesar más intensamente, al mismo tiempo trae solaz y consuelo. (SACKS, 2016, 360-361)

Volviendo a Robert Burton y su *Anatomía*, este afirma que uno de los síntomas de esa melancolía es la «fuerza de la imaginación» que, «del mismo modo que es relevante en todos, en las personas melancólicas arde de forma especial» (BURTON, 2015, 132). La imaginación para Burton es el instrumento de las pasiones que produce efectos, según el autor, prodigiosos. Aquí, pues, la creatividad, el arte y la música se erigen no sólo como motor propio de la melancolía, como afirma Burton, sino que para nuestro caso, devienen como una forma no sólo de

supervivencia sino de resistencia. Para el siglo XIX y en concreto para el gran poeta de la vida moderna, Charles Baudelaire, la melancolía o *spleen* representaba, también, un motor de imaginación, de fuerza creativa. En sus *Escritos íntimos*, de 1877, afirma que,

J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l'on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet, par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, – mais d'une manière confuse, – de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluyente, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret, sont aussi des caractères du Beau²⁸⁷. (BAUDELAIRE, 1920, 657)

Sugerimos detenernos, por un instante, en el rostro del personaje principal de *Samba*, la mulata, y aceptemos como propia la descripción de Baudelaire. Un rostro bello, ardiente, vago, y sin embargo triste, melancólico, cansado. Un rostro y una mirada que nos interpela y nos emociona, en el que coexisten las ganas de vivir y soñar, resistir, junto a la amargura en reflujo, fruto de las privaciones y las desesperanzas.

Hechas estas salvedades, volvamos a la música como remedio a la melancolía, como resistencia. Esa música, ese conjunto de sonidos que, de alguna manera, en muchas ocasiones, es capaz de desgarrarnos. La música, y, en particular, la música popular fue un importante objeto de estudio para los modernistas. No es casualidad que uno de los textos más tempranos de Mário de Andrade fuera su *Ensayo sobre la*

²⁸⁷ “He dado con la definición de lo Bello, - para mí. Lo Bello es algo ardiente y triste, con la vaguedad precisa para dar paso a la conjetura. Voy, si se me permite, a aplicar mis ideas a un objeto sensible, por ejemplo, al más interesante de la sociedad, a un rostro femenino. Una cabeza seductora y bella, una cabeza de mujer, enténdaseme, es una cabeza que nos hace soñar a un tiempo –aunque de un modo confuso- en voluptuosidades y tristezas; que conlleva una idea de melancolía, de lasitud, incluso de saciedad –o todo lo contrario-; es decir, una idea de ardor, un deseo de vivir asociado a una amargura en reflujo, como nacida de privaciones y desesperanzas. El misterio, el pesar son igualmente distintivos de lo Bello.” (BAUDELAIRE, 1994, 64)

música brasileña, publicado en 1928. Aunque fervorosamente paulistano, fue uno de los grandes intelectuales que nos ayudó a comprender los ritmos que iban cobrando vida en la capital carioca. En este ensayo Mário intentó articular sabiamente la música popular con la condición racial de Brasil dotándola de identidad nacional. No extraña, pues, que sea en él, donde nos dejó sus párrafos más “nacionalistas” sobre la cuestión artística. Nos interesa como observa el campo de la creación musical como un *locus* de combate social:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. É nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. [...] Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstancia. É interessada. [...] O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate.²⁸⁸ (ANDRADE, M., 1972, 18-19)

Mientras en 1928 Mário de Andrade reordena el ideario nacional modernista para la música, aunque también para las artes en general, las culturas racializadas, desde sus condiciones subalternas, entonan en la música la consciencia de clase y la lucha de resistencia que se evidencia no sólo en la utilización de sus propios sujetos-cuerpos, en las ruedas de samba, sino también en las poéticas letras de sus canciones. Todas estas observaciones que hemos hecho hasta el momento no son gratuitas. Todas ellas están intensamente vinculadas al sugerente ensayo *Do Modernismo à Bossa Nova* [Del Modernismo a la Bossa Nova], del poeta y filósofo Jomard Muniz de Britto, publicado en 1966. En la apreciación que hace del texto el cineasta

²⁸⁸ “El periodo actual de Brasil, especialmente en las artes, es el de nacionalización. Estamos buscando conformar la producción humana del país con la realidad nacional. Es en este orden de ideas que se justifica el concepto de primitivismo aplicado a las orientaciones de ahora. Es engañoso imaginar que el primitivismo brasileño de hoy es estético. Es social. [...] Pues todo arte socialmente primitivo como el nuestro es arte social, tribal, religioso, conmemorativo. Es arte de circunstancia. Es interesado. [...] El criterio actual de la Música Brasileña no debe ser filosófico sino social. Debe ser un criterio de combate.”

Glauber Rocha (1938-1981), destaca la «desaristocratización» realizada por Britto, puesto que:

[...] é muito difícil, ainda hoje, encontrar tipos diplomados em filosofia, etc. que não sejam portadores de preconceitos e arrogâncias contra a chamada plebe ignara. [...] Jomard procura estabelecer uma verdadeira interpretação deste espírito através da evolução e contradição do canto: desde o canto de 22 até o canto de hoje. Dois cantos revolucionários, o primeiro arrebentando com o academismo e o obscurantismo, o de hoje enfrentando o terrorismo. Em 22 cantavam os dois Andrades, hoje cantam Nara [Leão] e [Maria] Bethânia.²⁸⁹ (ROCHA, 1966, II).

Jomard Britto, en su texto, nos invita a pensar los problemas y contradicciones que se dieron en el modernismo del 22 y que, de alguna manera, se extendieron por lo que él denomina la posterior *historicidad* de la cultura brasileña. Debemos intentar comprender los problemas que marcan la toma de consciencia creativa de los artistas locales. Nos habla de una reflexión emotiva como instrumento humano del método de las contradicciones:

Descobrimos (não inventamos) as contradições porque vivemos através delas, em seu percurso; não porque elas sejam o resultado de uma razão puramente raciocinante ou a conclusão de um jogo exclusivamente lógico da inteligência.²⁹⁰ (BRITTO, 1966, 5-6).

Las contradicciones son la base sobre la cual los intelectuales de la modernidad periférica se vieron forzados a crear, por lo que es, siempre, importante hacerlo evidente. Para Britto, el significado del arte:

²⁸⁹ “[...] es muy difícil, todavía hoy, encontrar tipos diplomados en filosofía, etc. que no sean portadores de prejuicios y arrogancias contra la llamada plebe ignara. [...] Jomard busca establecer una verdadera interpretación de este espíritu [del nuevo hombre brasileño] a través de la evolución y contradicción del canto: desde el canto de 22 hasta el canto de hoy. Dos cantos revolucionarios, el primero destruyendo el academismo y el obscurantismo, el de hoy enfrentando el terrorismo [golpe militar de 1964]. En el 22 cantaban los dos Andrades, hoy cantan Nara [Leão] y [Maria] Bethânia.”

²⁹⁰ “Descubrimos (no inventamos) las contradicciones porque vivimos a través de ellas, en su recorrido; no porque ellas sean el resultado de una razón puramente racional o la conclusión de un juego exclusivamente lógico de la inteligencia.”

[...] seja como evasão ou participação, como deleite ou protesto, em síntese, como *interferência cultural* – está inserido nesta visão do homem encarado historicamente. Não é o homem enquanto pura essência que faz arte. Mas é da existencialidade humana – dos seus dilemas e insatisfações, das suas precariedades e dilaceramentos, dos seus desejos e conquistas – que surge a autoria da obra de arte. O problema estético não pode fugir deste contexto e, dentro dele, não conseguirá omitir-se de suas derivações e consequências.²⁹¹ (BRITTO, 1966, 30).

El autor analiza la cultura brasileña como un todo, con bastante amplitud, aunque sobre todo a través de las obras de Mário y Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira y João Cabral de Melo Neto. Y lo hace confrontando estos textos con la entonces pujante renovación educativa emprendida por Paulo Freire (1921-1997), de la cual él fue partícipe. Lo que realmente nos interesa del texto de Britto es su inteligente capacidad de establecer una aproximación de los logros y contradicciones del modernismo del 22 con la música popular brasileña, y, en concreto, con la samba y el posterior desarrollo de la Bossa Nova. Es por este motivo que como nos sugirieron Mário de Andrade y Jomard Britto buscamos en la música popular, y, en concreto, en la samba, algunas posibles respuestas a las preguntas que nos plantea *Samba* de Emiliano Di Cavalcanti.

Britto habla sobre el prolífico compositor y sambista Noel de Medeiros Rosa (1910-1937) quien dejó la carrera de medicina, impuesta por sus padres, para dedicarse a su deseo personal de componer sambas, un acto de individualidad moderna²⁹². Rosa, según Britto, fue uno de los principales articuladores de la samba moderna, es decir, «p(f)uente» entre la samba creada en los suburbios y favelas cariocas con los gustos de la clase media, una operación que tuvo éxito gracias a la

²⁹¹ “[...] sea como evasión o participación, como deleite o protesta, en síntesis, como *interferencia cultural* – está inserido en esta visión del hombre encarado históricamente. No es el hombre como pura esencia que hace arte. Pero es de la existencialidad humana – de sus dilemas e insatisfacciones, de sus precariedades y desgarramientos, de sus deseos y conquistas – que surge la autoría de la obra de arte. El problema estético no puede huir de este contexto y, dentro de él, no conseguirá omitirse de sus derivaciones y consecuencias.”

²⁹² Cf. MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. (1990). *Noel Rosa. Uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

radio²⁹³. El modernismo de 1922 coincide con las primeras influencias de los medios de comunicación de masas. Lo que fue la prensa para que los modernistas difundieran sus ideas en artículos y columnas diarias, lo fue la radio para la difusión y el desarrollo de la samba más popular creada en torno a las fiestas privadas de las tías baianas. Difusión y consumo que, al mismo tiempo, alentaban una demanda de nuevas creaciones. Si el modernismo estimulaba, en la constitución de una identidad nacional, la valorización de las culturas regionales, la música popular fue, incontestablemente, el mejor ejemplo. En una sociedad ampliamente analfabeta y sin acceso a las instituciones educativas, la literatura y las artes plásticas estaban a años luz de lo que podía significar la música popular en el conjunto de las expresiones artísticas de Brasil. Es por eso que, no ingenuamente, Mário de Andrade, y, en este caso, Jomard Britto, encuentran en la música una conexión extremadamente importante para explicar el “alma” de la conciencia nacional brasileña. En estas reuniones entre la comunidad marginada, periférica, los excluidos encontraron en la música su medio de resistencia, de grito contra una opresión impuesta por un Estado que funcionaba, en última instancia, como un ramo de la matriz colonial de poder. La música popular se convierte, así, en un laboratorio que no podemos obviar. En sus composiciones están las contradicciones entre la favela/ciudad, entre lo individual/colectivo, entre la tristeza/alegría. El conflicto que se expresa en los primeros momentos de la samba se verá reflejado también en la Bossa Nova. La música popular deviene campo de batalla, puesto que es a través de ella, en el caso brasileño, que, en una poética de la sensibilidad, encontraremos los conflictos convertidos en melodías. Los sambistas estaban completamente enraizados en sus sociedades, en sus barrios, en sus villas y en la vida cotidiana de la comunidad.

²⁹³ Desde nuestra posición, nos llama la atención, aunque no nos sorprende, que sea Noel Rosa el gran articulador de la samba como música carioca, y, posteriormente, brasileña. Hasta entonces la samba era una música exclusivamente de los negros cuyo carácter de resistencia, como dijimos, encontraba en las fuerzas del Estado las más violentas represiones. El conservadurismo brasileño encontrará en la figura de Noel Rosa, un blanco, la conexión con las sambas realizadas por negros de los *morros* que, poco a poco, vía la radio, inundará los salones de la clase media carioca.

Podríamos decir que una composición de samba es la individualización de un canto colectivo.

Para nosotros las composiciones de Noel Rosa (MÁXIMO Y DIDIER, 1990), el poeta de Villa Isabel, no son sólo importantes por las nuevas estéticas que introdujo en la música popular brasileña sino sobre todo por conseguir plasmar en ellas las transformaciones sociales de una modernidad en transición. El cambio de siglo está intensamente marcado por unos impulsos estéticos importantes; no sólo los traumas propios de la modernidad, sino que en el ámbito cultural suceden manifestaciones significativas. La creación de la Academia Brasileña de Letras (1897), la Semana de Arte Moderno (1922), los esclavos libres empiezan a reestructurar la vida social de la ciudad, las reformas urbanísticas, etc. Todo ese proceso sociocultural encuentra en las expresiones populares como la música un medio de vehicular los problemas, aunque también los momentos de alegría, de esta heterogénea sociedad. La samba y, finalmente el Carnaval de Rio se convierten, sin lugar a dudas, en una de las más grandes aportaciones estéticas de las clases subalternas a la fisionomía de un país en construcción. El gran éxito de la samba estaba acompañado de la gran difusión facilitada por la radio, pero más importante fue la posibilidad de que muchas capas de la población se sintiesen identificadas con las letras. Noel Rosa, de alguna manera, se convierte en un *alter ego* de los desterrados del Rio de Janeiro republicano. Rosa ya no es un personaje del siglo XIX marcado por las ideas de trabajo y religión sino más bien un moderno a su manera, que mira críticamente su entorno, los avances tecnológicos como el teléfono, la electricidad y las reformas urbanísticas de un Rio en transformación. Además, sus composiciones utilizan ya el portugués coloquial (brasileño), en el uso del cual Mário de Andrade tanto insistirá para la modernización de las letras brasileñas en oposición el portugués europeo recubierto de formalismos ajenos a la realidad brasileña.

Pensemos, pues, en algunas composiciones de Noel Rosa en la que los problemas sociales de la época están específicamente presentes. Veamos, por ejemplo, la sugerente *Felicidade* (1932), compuesta cuando tenía 21 años, junto a René Bittencourt:

Felicidade! Felicidade! Minha amizade foi-se embora com você Se ela vier e te trazer Que bom, felicidade que vai ser!	¡Felicidad! ¡Felicidad! Mi amistad se fue contigo Si viene y te trae ¡Qué bueno, felicidad que será!
Trago no peito O sinal duma saudade Cicatriz de uma amizade Que tão cedo vi morrer	Traigo en el pecho La señal de una nostalgia Cicatriz de una amistad Que tan temprano vi morir
Eu fico triste Quando vejo alguém contente Tenho inveja dessa gente Que não sabe o que é sofrer (Felicidade...)	Me pongo triste Cuando veo alguien contento Tengo envidia de esa gente Que no sabe lo que es sufrir (Felicidad...)
O meu destino Foi traçado no baralho Não fui feito pra trabalho Eu nasci pra batucar	Mi destino Fue trazado en la baraja No estoy hecho para el trabajo Nací para batucar
Eis o motivo Que do meu viver agora A alegria foi-se embora Pra tristeza vir morar	He ahí el motivo Que de mí vivir ahora La alegría se fue Para la tristeza venir a vivir

En esta canción vemos la contradicción entre los *morros* y la ciudad, entre la comunidad marginada que, mediante la música, canta en modo de resistencia sus desgracias y sufrimientos. Y en estas primeras composiciones ya vemos el componente que nos interesa, la “tristeza”: «Me pongo triste / cuando veo a alguien contento / tengo envidia de esa gente / que no sabe lo que es sufrir». Al final del

texto, cuando habla de su destino trazado por el azar, en una baraja, nació para batucar, para la samba, y por este motivo la felicidad se fue, dejando lugar a la tristeza. Esa tristeza, que queremos aquí vincular con la melancolía, es un rasgo distintivo de la samba que está presente en las composiciones más tempranas. La samba, de alguna manera, aunque lo hace de forma “alegre”, expresa una condición triste: la tristeza, el lamento, el llanto de una sociedad marginalizada. Pero que se supera día a día, que resiste, que no se esconde. Veamos, ahora, la sugerente composición *Filosofia* (1933), realizada un año después con André Filho:

O mundo me condena, e ninguém tem pena Falando sempre mal do meu nome Deixando de saber se eu vou morrer de sede Ou se vou morrer de fome	El mundo me condena, y nadie tiene pena Hablando siempre mal de mí nombre Sin saber si me moriré de sed O si me moriré de hambre
Mas a filosofia hoje me auxilia A viver indiferente assim Nesta prontidão sem fim Vou fingindo que sou rico Pra ninguém zombar de mim	Pero la filosofía hoy me ayuda A vivir indiferente así En esta urgencia sin fin Voy fingiendo que soy rico Para que nadie se burle de mí
Não me incomodo que você me diga Que a sociedade é minha inimiga Pois cantando neste mundo Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo	No me incomoda que me digas Que la sociedad es mi enemiga Pues cantando en este mundo Vivo esclavo de mi samba, aunque vagabundo
Quanto a você da aristocracia Que tem dinheiro, mas não compra alegria Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente Que cultiva hipocrisia	Cuanto a ti de la aristocracia Que tiene dinero, pero no compra alegría Habrá de vivir eternamente siendo esclava de esa gente Que cultiva hipocresía

Las contradicciones entre dos mundos, la favela y la ciudad, están totalmente presentes, así como el racismo e indiferencia de las instituciones hacía los marginados del *morro*: «El mundo me condena, y nadie tiene pena / hablando siempre mal de mi nombre / dejando de saber si me moriré de sed / o si me moriré de hambre». El canto, la samba, se convierten así, en su filosofía, en una forma de

expresar estas lamentaciones y sufrimientos. La consciencia de clase está totalmente presente en estas composiciones que debemos considerar como poesía popular imprescindible para entender el contexto cultural y social del momento. La sociedad «es mi enemiga», y no les queda otra que denunciar, que “cantar”, aunque sean vagabundos, viven «esclavos» de la samba. Una nota a pie de página a la «aristocracia», que, denuncian, con dinero y sin alegría, vive esclava de «esa gente que cultiva hipocresía».

Estas confrontaciones y especulaciones que sugerimos no son gratuitas. Emiliano Di Cavalcanti conoció y convivió con muchos sambistas, en fiestas de casas de tías baianas. La vida del pintor transcurría en estas fiestas de la bohemia carioca. Convivió con el sambista Sinhô (1888-1930), como nos demostró Senna Hill (2008), y también con Noel Rosa, lo que nos lleva a conectar la imagen de *Samba* con su música y sus letras de resistencia. Un diálogo entre música y pintura, que, de alguna manera, compartía un ambiente muy concreto de la bohemia carioca de principios de siglo. En sus memorias, Di Cavalcanti nos dice que Noel Rosa era un:

[...] homem estranho, que morreu moço e que foi um gênio carioca. Noel um dia cantou-me um samba, creio que no Café Nice, batendo numa caixa de fósforos, como acompanhamento. Era admirável sua voz rouca de rapaz doente, cheia de um sentimento profundo, acentuando nas palavras força melancólica de um segredo à bem-amada. Exultei, mas o rapaz, dias depois, procurava-me noutra mesa de café para mostrar uns desenhos seus, de pouco valor. Disse-lhe que não desenhasse e fizesse sambas, muitos sambas! Desde então, passou a me tratar mal e por minha culpa não mais tive seu convívio.²⁹⁴ (DI CAVALCANTI, 1964, 25)

Por otro lado, los biógrafos de Noel Rosa también narran el encuentro. Sufriendo los altibajos de la tuberculosis, se dedicaba más al dibujo y a la caricatura

²⁹⁴ “[...] hombre extraño, que murió joven y que fue un genio carioca. Noel un día me cantó una samba, creo que en el Café Nice, batiendo en una caja de cerillas, como acompañamiento. Era admirable su voz ronca de rapaz enfermo, llena de un sentimiento profundo, acentuando en las palabras fuerza melancólica de un secreto a la bien amada. Disfruté, pero el chico, días después, me buscó en otra mesa de café para mostrarme unos dibujos suyos, de poco valor. ¡Le dije que no dibujase y que hiciese sambas, muchas sambas! Desde entonces, pasó a tratarme mal y por mi culpa no nos relacionamos más.”

que a la samba. En presencia del amigo Antônio Gabriel Nássara, Noel Rosa mostró sus dibujos a Emiliano Di Cavalcanti, y se produjo un encuentro embarazoso:

Noel orgulhoso de seus rabiscos, o artista indiferente, mudando de assunto:

- Me canta aquele samba, Noel...

- Samba não dá dinheiro a ninguém – retrucou – Eu quero é emprego. Estive agora mesmo em O Globo...

E Di Cavalcanti, interrompendo-o:

- Canta aquele samba outra vez? Hoje Noel pensa mais em seus desenhos que em música.²⁹⁵ (MÁXIMO y DIDIER, 1990, 608)

Sobre la música carioca, todavía diría Emiliano Di Cavalcanti:

A música carioca desmancha-se entre as folhagens o bater das ondas na areia branca das praias. Na força instintiva dos músicos do povo os negros que descem das favelas para o ritmo religioso do carnaval de todos os anos, inventando cantares que são só deles na sensualidade animal e na ternura, desmanchando-se em lágrimas e beijos.²⁹⁶ (DI CAVALCANTI, 1964, 25)

La samba, que surge en la Pequeña África de Rio de Janeiro durante las dos primeras décadas del siglo XX, vivirá su momento de gran expansión en los años cincuenta hasta eclosionar en 1958 en la Bossa Nova. Es interesante citar algunos poemas de Vinícius de Moraes (1913-1980). Amigo de Manuel Bandeira, Mário y Oswald de Andrade durante la década de 1930, publica su primer libro de poemas *O caminho para a distância* en 1933. En sus composiciones podemos rastrear esa idea de confrontación social, aunque sobre todo esa tristeza que sugerimos, de forma generalizada, en la tela *Samba* de Emiliano Di Cavalcanti. Vinícius de Moraes e

²⁹⁵ “Noel orgulloso de sus garabatos, el artista indiferente, cambiando de tema:

- Cántame aquella samba, Noel...

- Samba no da dinheiro a nadie – retrucó – Yo lo que quiero es trabajo. Estuve ahora mismo en O Globo...

E Di Cavalcanti, interrumpiéndolo:

- ¿Cantas aquella samba otra vez? Hoy Noel piensa más en sus dibujos que en música.”

²⁹⁶ “La música carioca se deshace entre los follajes y el romper de las olas en la arena blanca de las playas. En la fuerza instintiva de los músicos del pueblo los negros que bajan de las favelas para el ritmo religioso del carnaval de todos los años, inventando cantares que son sólo de ellos en la sensualidad animal y en la ternura, deshaciéndose en lágrimas y besos.”

Tom Jobim, autores de la *Garota de Ipanema* (1963), compusieron también *A felicidade* (1959), cuyo texto es sugerente para lo que estamos tratando aquí:

Tristeza não tem fim
Felicidade sim...

Tristeza no tiene fin
Felicidad sí...

[...]

[...]

A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei, ou de pirata, ou de jardineira.
E tudo se acabar na quarta-feira

La felicidad del pobre parece
La gran ilusión del carnaval
Trabajamos todo el año
Por un momento de sueño
Para hacer el disfraz
De rey, o de pirata, o de jardinera
Y todo acabarse el miércoles

En 1967, Vinícius de Moraes y Baden Powell, una de las parejas de escritores más prolíferas de la música popular brasileña, compusieron la *Samba da bênção* [Samba de la bendición]. Esta samba nos parece un excelente resumen de todo lo que tiene la samba y su poder de expresión popular catártica. Una «pequeña historia» de lo que es la samba y de sus más intrínsecos significados.

É melhor ser alegre que ser triste
Alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração

Es mejor ser alegre que ser triste
Alegría es la mejor cosa que existe
Es así como la luz en el corazón

Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza
É preciso um bocado de tristeza
Senão, não se faz um samba não

Pero para hacer una samba con belleza
Es necesario un puñado de tristeza
Es necesario un puñado de tristeza
Si no, no se hace una samba no

Fazer samba não é contar piada
E quem faz samba assim não é de nada
O bom samba é uma forma de oração
Porque o samba é a tristeza que balança
E a tristeza tem sempre uma esperança
A tristeza tem sempre uma esperança
De um dia não ser mais triste não

Hacer samba no es contar chiste
Y quien hace samba así no es de nada
La buena samba es una forma de oración
Porque la samba es la tristeza que balanza
Y la tristeza tiene siempre una esperanza
La tristeza tiene siempre una esperanza
De un día no ser más triste no

Ponha um pouco de amor numa cadência

Pon un poco de amor en una cadencia

E vai ver que ninguém no mundo vence
A beleza que tem um samba, não

Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração

Y verás que nadie en el mundo vence
La belleza que tiene una samba, no

Porque la samba nació allá en Bahia
Y si hoy ella es blanca en la poesía
Si hoy ella es blanca en la poesía
Ella es negra demasiado en el corazón

Vemos como es en la canción popular, en la samba, en la que se establece un territorio realmente de disputa y de batalla, de resistencia para estas comunidades. Quisiéramos solamente aportar una última samba, el *Canto das três raças*, texto de Paulo César Pinheiro y Mauro Duarte, de 1976.

Ninguém ouviu
Um soluçar de dor
No canto do Brasil

Um lamento triste
Sempre ecoou
Desde que o índio guerreiro
Foi pro cativoiro
E de lá cantou

Negro entoou
Um canto de revolta pelos ares
No Quilombo dos Palmares
Onde se refugiou
Fora a luta dos Inconfidentes²⁹⁷
Pela quebra das correntes
Nada adiantou

E de guerra em paz
De paz em guerra
Todo o povo dessa terra
Quando pode cantar
Canta de dor

Nadie escuchó
Un gemido de dolor
En el canto de Brasil

Un lamento triste
Siempre resonó
Desde que el indio guerrero
Fue para el cautiverio
Y de allá cantó

Negro entonó
Un canto de revuelta por los aires
En el Quilombo de Palmares
Donde se refugió
Fuera la lucha de los Inconfidentes²⁹⁷
Por el rompimiento de las cadenas
De nada sirvió

Y de guerra en paz
De paz en guerra
Todo el pueblo de esta tierra
Cuando puede cantar
Canta de dolor

²⁹⁷ La “Inconfidência Mineira” fue una de las primeras manifestaciones contra el dominio portugués y la “derrama”, un dispositivo fiscal aplicado en el Estado de Minas Gerais. La revuelta fue abortada por la Corona portuguesa en 1789. De los inconfidentes, se destaca la figura de Joaquim José da Silva Xavier, conocido como Tiradentes, condenado a muerte siendo ejecutado en la horca, descuartizado y mostrado en plaza pública. Posteriormente se convirtió en una de las figuras mártires del republicanismo y de la independencia brasileña, siendo actualmente el 21 de abril, fecha de su muerte en 1792, festivo nacional.

E ecoa noite e dia
É ensurdecedor
Ai, mas que agonia
O canto do trabalhador
Esse canto que devia
Ser um canto de alegria
Soa apenas
Como um soluçar de dor

Y resuena noche y día
Es ensordecedor
Ay, pero que agonía
El canto del trabajador
Ese canto que debía
Ser un canto de alegría
Suena apenas
Como un gemido de dolor

Creemos que Caetano Veloso tiene razón cuando irónicamente afirmó en su canción *Língua* (1984) que «se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma canção, está provado que só é possível filosofar em alemão»²⁹⁸. Se trata, de alguna manera, de un reconocimiento del poder significativo de la música popular, del canto y de sus gentes. En 1993 Caetano Veloso y Gilberto Gil publicaron el disco *Tropicália 2* para celebrar los 25 años del lanzamiento de *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), cuyo disco representó el manifiesto musical del Tropicalismo²⁹⁹. Para aquel disco Caetano compuso la canción «Desde que o samba é samba» [Desde que la samba es samba], una canción-manifiesto que, de alguna manera, condensa todo lo que hemos tratado de discutir aquí:

A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
[...]

La tristeza es la señora
Desde que la samba es samba es así
La lágrima clara sobre la piel oscura
[...]

²⁹⁸ “si tienes una idea increíble es mejor hacer una canción, está probado que sólo es posible filosofar en alemán” (*Língua*, 1984).

²⁹⁹ El Tropicalismo, Tropicália o Movimiento tropicalista fue un movimiento cultural brasileño de finales de los años sesenta en el que convergían las manifestaciones artísticas de vanguardia y la cultura pop nacional y extranjera, así como la resistencia al régimen militar impuesto en Brasil entre 1964-1985. Fue un movimiento cultural amplio y heterogéneo en el que todas las áreas de la cultura se vieron afectadas, desde el cine con el Cinema Novo de Glauber Rocha y su estética del subdesarrollo, el teatro con Zé Celso y el Teatro Oficina, las artes plásticas que se unen a las artes de las calles que, una vez más, podrán sus sujetos-cuerpos junto a las experiencias participativas y sensoriales, deudoras de la antropofagia modernista, con Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica, y, principalmente la música con Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé entre otros. Para más información sobre el movimiento tropicalista véase: *Cfr.* VELOSO, Caetano. (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras; FAVARETTO, Celso. (2000). *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial; XAVIER, Ismail. (2012). *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify.

Cantando eu mando a tristeza embora

Cantando mando la tristeza fuera de aquí³⁰⁰

[...]

[...]

O samba é o pai do prazer

La samba es madre³⁰¹ del placer

O samba é o filho da dor

La samba es hija del dolor

O grande poder transformador

El gran poder transformador

Estos son solo algunos ejemplos elegidos a consciencia. Podrían ser otros, podrían ser más, muchos más. La alegría detectada en el canto de la samba es una alegría singular. Es, podríamos decir, en última instancia, una alegría que se alza sobre la tristeza, arrancada de ella con dolor. Es la superación, la resistencia, la alegría de quien sabe exactamente qué es la tristeza. En los márgenes, en la periferia, en el «entre-lugar», se crea dominando la tristeza. Concordamos con Oswald de Andrade (2011, 59) cuando afirma en el *Manifesto Pau-Brasil* que «o Carnaval do Rio é o

³⁰⁰ Resulta difícil hacer aquí una traducción fiel a la potencia de esta frase en la que, para nosotros, radica la inmensa fuerza de la poética de la samba. Según Alexandra Lucas Coelho (2013, 263): «(...) nenhum português podia ter escrito “Chega de Saudade” (*Vai minha tristeza / e diz a ela que sem ela não pode ser...*) Não damos ordens à tristeza ou a tristeza não nos obedece. O fado é uma forma de dizer como a tristeza não nos obedece. A tristeza obedece ao Brasil, e isso é chorinho, é um samba de Paulinho da Viola, a bossa-nova de Tom Jobim. O Brasil cria dominando a tristeza: “Chega de Saudade”. Portugal precisa que a saudade não acabe». Aquí, pues, se “manda”, se “ordena” a la tristeza, que se vaya fuera, lejos, para que emerja, ni que sea por poco tiempo, la alegría, la felicidad. Brasil crea dominando la tristeza, y lo que parece más increíble, es que esta parece obedecerle. Como dijo Lucas Coelho, pensemos en la primera frase de la considerada todavía hoy la primera Bossa Nova «Chega de Saudade» (1959) [Basta de “añoranza”], de João Gilberto que empieza justamente dándole órdenes a la tristeza: «Vai minha tristeza / e diz a ela que sem ela não pode ser...» [Ve tristeza mía / y dile que sin ella no puede ser...].

Chico Buarque en su disco *Calabar*, de 1973, presentó la canción “Fado Tropical”, que un año después fue grabada en francés por Georges Moustaki. En dicha canción, con una declamación de Ruy Guerra censurada por la dictadura brasileña por hacer mención a la sífilis como herencia de la sangre portuguesa, Chico Buarque hace mención a la “dosis de lirismo” que se encuentra en el alma lusitana, y, por ende, la brasileña. A diferencia de la samba, y aunque comparten lirismos, el fado portugués no “ordena” la tristeza. El fado es, en última instancia, una queja de esa tristeza que *no* obedece. Ambos, Portugal y Brasil, necesitan la tristeza como materia potencialmente creadora, a pesar de que sus funciones, destinos y desarrollos son profundamente distintos.

³⁰¹ Samba, en portugués, es un nombre masculino. Según el Diccionario de la Real Academia Española, este nombre es femenino aunque en algunos lugares de América es usado como masculino. Hemos optado por usarlo como nombre femenino lo que obliga, en cierta manera, a modificar sustancialmente la letra al realizar la traducción. Sin embargo, al cambiar el samba como “padre” a samba como “madre”, el Matriarcado de Pindorama propuesto por Oswald de Andrade en la “bajada antropofágica” puede adquirir un potente significado.

acontecimiento religioso da raça»³⁰². La alegría del Carnaval de Rio, de la samba, tiene algo de religioso, de sincrético y de catártico, se trata de una emotividad sincera, que pasea triunfante sobre la amargura, sobre la putrefacción, sobre la desdicha, sobre el abandono, sobre el desconsuelo, sobre la humillación, sobre la muerte, en fin, sobre la herida colonial. Es un grito de resistencia.

Es así que el diálogo de *Samba* con la tristeza y la melancolía cobra cierta fuerza. La insinuación de la comparación del personaje aislado de *Samba* con la *Melancolía* de Durero era sugerente como concepto iconográfico e iconológico en diálogo con la tradición de la cultura occidental. Con todo, creemos que entablar una conversación entre *Samba* y la formación y el sentido más crítico de la música popular hace que la sugerencia sea mucho más potente. La tristeza y la melancolía que parecen ser emociones generalizadas en la imagen pasan a tener una lectura distinta. *Samba* se convierte, sí, en una imagen del pueblo brasileño, en una imagen positiva, de las luchas de los desvalidos, que, aunque aplastados por un Estado que les oprime, ponen sus cuerpos, voces y toda su creatividad en el baile y la música como arma de resistencia. Más que una imagen, *Samba* se nos revela como una «imagen musical» que fluye, y, de forma poliédrica, suenan y resuenan los tambores de una marcha carnavalesca. Una «imagen musical» que se muestra presente, que capta un sutil momento de transformación. Es sobre esas contradicciones que, de forma ingeniosa, Emiliano Di Cavalcanti pudo plasmar en pintura, en imagen, esa lucha simbólica que se da a través de la música.

³⁰² “el Carnaval en Rio es el acontecimiento religioso de la raza” (ANDRADE, O., cit. SCHWARTZ, 2002, 167)

5.4. Conclusión

El objetivo principal de este capítulo ha sido pensar de forma crítica la presencia de la modernidad y la colonialidad en la obra de Emiliano Di Cavalcanti. Partiendo del marco teórico estipulado de que la colonialidad es parte constitutiva de la modernidad hemos problematizado la obra de Di Cavalcanti, que como hemos discutido, tiene una gran importancia no sólo para su trayectoria particular sino para todo el conjunto del modernismo brasileño durante la década del veinte.

En primer lugar, es sumamente importante destacar la visión plástica de Emiliano Di Cavalcanti. En su trayectoria, supo aprovechar de forma inteligente su anárquico aprendizaje europeo. No sólo hizo una lectura personal de los nuevos lenguajes realistas del *retour à l'ordre* sino que simultáneamente adquirió un conocimiento amplio del tradicional arte occidental en sus viajes por Europa. El resultado fue un despliegue poético auténtico y novedoso en el contexto brasileño que, sin lugar a dudas, se merece un lugar destacado entre los grandes artistas visuales de la década del veinte brasileño y latinoamericano.

En segundo lugar, y, para nosotros aquí está la novedad de este estudio, hemos procurado problematizar su producción, y, en concreto, *Samba*, a través de las conceptualizaciones que la historiografía latinoamericana ha hecho emerger en las últimas décadas, centrándonos en la cuestión modernidad/colonialidad. El proyecto de Emiliano Di Cavalcanti, en el contexto cultural del modernismo brasileño, se propuso integrar de forma simbólica y programática las culturas marginalizadas por la élite brasileña dominante. Al elegir a la mujer mulata como imagen de la nación, Emiliano Di Cavalcanti hace emerger ciertas cuestiones entrelazadas entre raza y género que de una manera no podemos obviar. La *brasilidad* de Di Cavalcanti, materializada en la figura de mujer mulata, mestiza, se presenta de una forma amable, lánguida y sensual según la cual no hay ningún tipo de conflicto en la vida

de esas mujeres. Son (re)presentadas afables, cariñosas, siempre dispuestas a ser miradas y consumidas por el espectador. Las mujeres que viven una dura realidad en la periferia de Rio de Janeiro se convierten pasiblemente en objetos para ser disfrutados por la burguesía carioca. La transformación de la mulata como símbolo de Brasil continúa vinculada a un discurso de raíz patriarcal. El pintor fijó en sus imágenes femeninas una visión patriarcal permitiendo la pervivencia de un imaginario simbólico colectivo muy concreto hacia ellas. Ante una realidad compleja y en el proceso de positividad del mestizo que se dio en el período modernista, en una lectura de género, vemos como sigue habiendo una erotización absoluta del sujeto-cuerpo de la mujer mestiza. En este sentido, el juego de dominación patriarcal y colonial sigue presente. El modernismo surgió bajo una contradicción entre el espíritu de destrucción y ruptura, por un lado, y el de construcción y renovación de cánones por el otro. En este proceso, sobre los escombros del edificio destruido, se erigió una nueva cultura que, en última instancia, no se abstuvo de reutilizar algunas de sus piedras.

Samba es también una metáfora idónea de ese Brasil en transformación. (Re)presentando los bailes populares, la samba, Emiliano Di Cavalcanti plasmó también esa resistencia colectiva que se da en los suburbios cariocas. Hay en la imagen, al mismo tiempo, la representación de una lucha de clases, de una clase social abandonada a su suerte después de la abolición de la esclavitud y que ahí resiste. A pesar del abandono y la desdicha, a pesar de “todo esto que está ahí”, entonan un canto de resistencia. A partir de sus lugares de encuentro y comunión en los pequeños núcleos de los suburbios carioca, entre las comunidades negras y mestizas, entonan sus canciones que actúan como gritos de supervivencia y resistencia. Aunque la samba acaba convirtiéndose en una letra compuesta por uno o dos individuos, se trata de la individualización de un canto colectivo, general. Ahí radica, de alguna manera, la imagen positiva de la pintura creada por Emiliano Di Cavalcanti. Es en estos procesos históricos, desajustados y contradictorios que

pueden habitar en *Samba*, por un lado, un discurso sexualizador de la mujer mestiza, en el sentido que hemos discutido, y, al mismo tiempo, un canto general de resistencia de las comunidades racializadas. Aquí radica un componente político e ideológico clave vinculado a una sociedad heteropatriarcal. Emiliano Di Cavalcanti, a diferencia de Tarsila do Amaral, fue un artista más proletario que convivió con la gente de los barrios obreros de Rio de Janeiro; este hecho y el «materialismo histórico» que se le revela en febrero de 1924 cuando asiste a las conmemoraciones fúnebres de Lenin en París, le permitieron al artista fijar en su pintura esa lucha de clases de la cual él se sentía partícipe. No obstante, como vimos, una imagen de la mujer mestiza completamente sexualizada convive en esta narrativa. Conviene valorar el sentido político e ideológico de esta contradicción; si por un lado el artista es capaz de plasmar cierta lucha de resistencia de las clases subalternas de Rio, por el otro, su mirada hacia la mujer está completamente vinculada a una ideología heteropatriarcal demostrando la complejidad política e ideológica de los años 1920. Emiliano Di Cavalcanti plasma una identidad nacional en transformación, con discursos paradójicos y desarticulados en radical evolución.

Partimos de la idea que la obra de arte es más que un objeto de creación individual, es un objeto que lleva impreso el testimonio histórico y cultural del momento en el que fue creado y en la que se vehiculan discursos que deben ser analizados y discutidos. Roger Bastide en su texto *Arte e sociedade* (1979), al pensar sociológicamente el productor de arte, afirma que el creador «pertence a um certo país, a uma certa classe social, a grupos determinados, em resumo, a meios sociais tendo cada um suas representações coletivas, seus costumes que pesam sobre o individuo com toda a força da tradição»³⁰³ (BASTIDE, 1979, 73). Es en este sentido que el medio social condiciona al artista como también, podríamos decir, imprime

³⁰³ “[...] pertenece a un cierto país, a una cierta clase social, a grupos determinados, en resumen, a medios sociales teniendo cada uno sus representaciones colectivas, sus costumbres que pesan sobre el individuo con toda la fuerza de la tradición.”

en su obra rasgos de este medio del cual forma parte. Bastide, más adelante, finalmente concluye que si «em vez de considerar o social como uma realidade estática o considerarmos como uma realidade dinâmica, o produtor de arte é aquele que, pelo poder de sua imaginação, esposa o movimento que apenas se delineia para completá-lo e fazê-lo significar a sua originalidade criadora»³⁰⁴ (BASTIDE, 1979, 83). Es así que, aplicado a nuestro artista, podemos afirmar que Di Cavalcanti fue capaz de captar con todo su poder imaginativo un momento dinámico de las transformaciones sociales que se estaban llevando a cabo en su ciudad, Rio de Janeiro. Como hombre de su época dejó registrados no sólo sus deseos y pasiones más íntimos, un ideal hacia la mujer, fruto de la sociedad heteropatriarcal en la que vivía, sino que también plasmó esas luchas de resistencias que se trababan en los suburbios cariocas mediante el canto de la samba.

Entendemos el arte como un espacio de reflexión práctica y teórica de los problemas de la sociedad que, acompañado de otras disciplinas como la filosofía o la sociología puede hacer emerger cuestiones tan importantes como las que hemos estado discutiendo en este texto. No se trataba tanto de evidenciar una pura poética del pintor sino de entablar un diálogo del propio objeto artístico con las disrupciones históricas de su entorno local, para ver como conviven narrativas contradictorias tanto en una pieza concreta como en el conjunto de la obra del autor. Estas, como no podían ser de otra manera, responden al hecho de habitar un territorio complejo como Brasil y de estar sujetos a una condición subalterna en las narrativas históricas occidentales. En el contexto de una modernidad «situada» en la periferia quisimos intentar entender la alteridad y cómo el artista y creador situado en este *locus* pudo, de alguna manera, ser sujeto-cuerpo de enunciación de su propia historia individual y colectiva.

³⁰⁴ “[...] en vez de considerar lo social como una realidad estática lo consideramos como una realidad dinámica, el productor de arte es aquel que, por el poder de su imaginación, esposa el movimiento que apenas se delinea para completarlo e hacerle significar su originalidad creadora.”

5.5. Imágenes



FIG. 64. Emiliano Di Cavalcanti, *Samba*, 1925

Óleo sobre tela. 177 x 154 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.
Destruída (12/08/2012).



FIG. 65. Emiliano Di Cavalcanti, *Músicos*, 1923
Óleo sobre tela. 60 x 75 cm. Coleção Domingos Gobbi. São Paulo, Brasil.



FIG. 66. Autor no identificado. «Les Batutes» y *Duque*, 1922
De pie: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Sizenando Santos
“Feniano” e Duque. Sentados: China, Nelson dos Santos Alves e Donga.

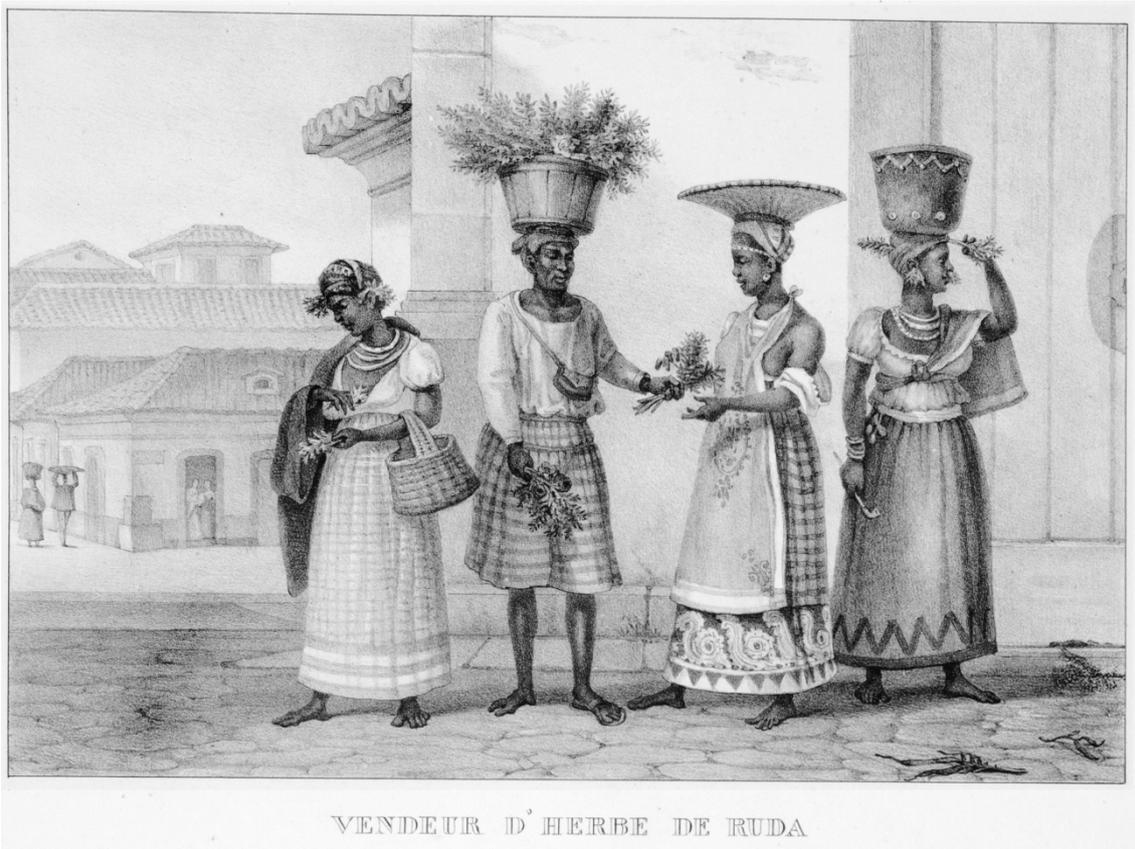


FIG. 67. J. B. Debret, *Vendeur d'herbe de ruda*, 1834-1839
 Litografia. Voyage pittoresque et historique au Brésil, t.II, v.III, plancha 11.

PLANCHE 11.

Vendeur d'herbe de Ruda.

C'est la superstition qui soutient la vogue de l'herbe de Rue (*Ruda*)*, espèce de talisman recherché qui se vend tous les matins dans les rues de Rio-Janeiro. Toutes les femmes de la classe inférieure, dont les négresses forment les cinq sixièmes, la considèrent comme un préservatif contre les sortilèges. Aussi ont-elles le soin d'en porter toujours sur elles, soit dans les plis du turban, dans les cheveux, derrière l'oreille, et même dans l'ouverture des narines. Mais les femmes blanches la portent, plus ordinairement, cachée dans leur sein. Si l'on en croit les rêveries des crédules, cette plante, prise par infusion, assurerait la stérilité, et, plus encore, provoquerait l'avortement; triste réputation qui augmente beaucoup trop son crédit dans le peuple.

On voit très-souvent dans les rues des négresses, le panier de fruit sur la tête, s'écrier, au moment où elles aperçoivent une marchande qu'elles supposent leur ennemie, se posant subitement *les deux index croisés sur la bouche, Cruz, ave Maria, Ruda!* (au nom de la croix et de la Vierge sainte, Ruda, secourez-moi!) Veulent-elles prévenir un danger pressant, elles donnent pour conseil : *Toma Ruda, ella corrige tudo!* (prenez l'herbe de Rue, elle corrige tout (**))!

FIG. 68. J. B. Debret, *Vendeur d'herbe de ruda* (texto), 1834-1839
 Litografia. Voyage pittoresque et historique au Brésil, t.II, v.III, plancha 11.

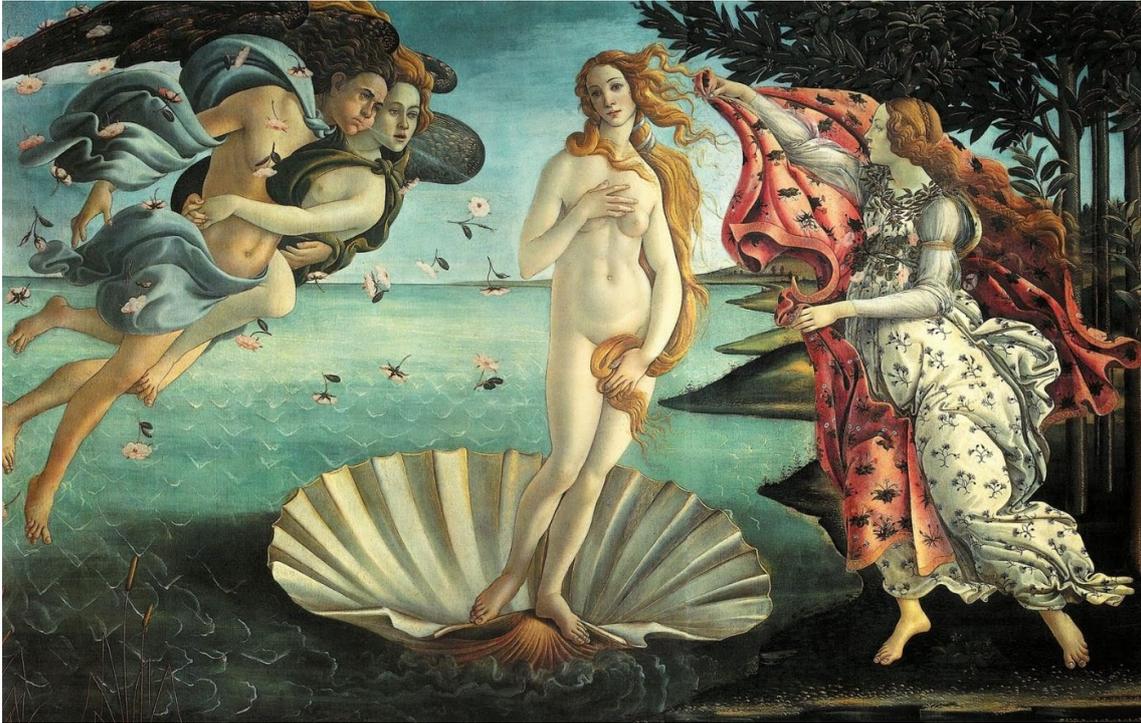


FIG. 69. Sandro Botticelli, *Nacimiento de Venus*, 1484
 Óleo sobre tela. 184,5 x 285,5 cm. Galeria degli Uffizi. Florencia, Italia.

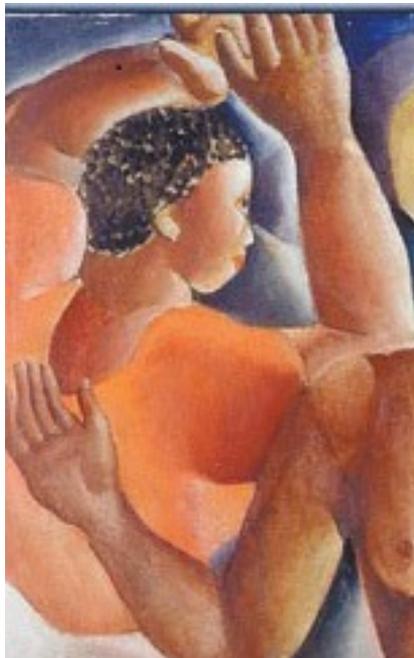


FIG. 70. Emiliano Di Cavalcanti,
Samba, 1925 (Detalle esquina superior
 izquierda)



FIG. 71. Emiliano Di Cavalcanti,
Samba, 1925 (Detalle esquina superior
 derecha)



FIG. 72. Emiliano Di Cavalcanti, *Samba*, 1925 (Detalle esquina inferior derecha)



FIG. 73. Emiliano Di Cavalcanti, *Samba*, 1925 (Detalle esquina inferior izquierda)

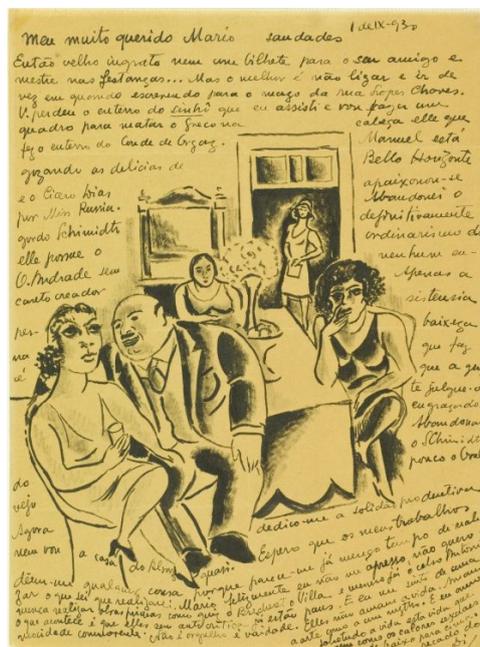


FIG. 74. Emiliano Di Cavalcanti, *Carta ilustrada para Mário de Andrade*, 01/11/30. Tinta china sobre papel. 30,4 x 22,4 cm. Colección M. de Andrade del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidad de São Paulo (IEB-USP)

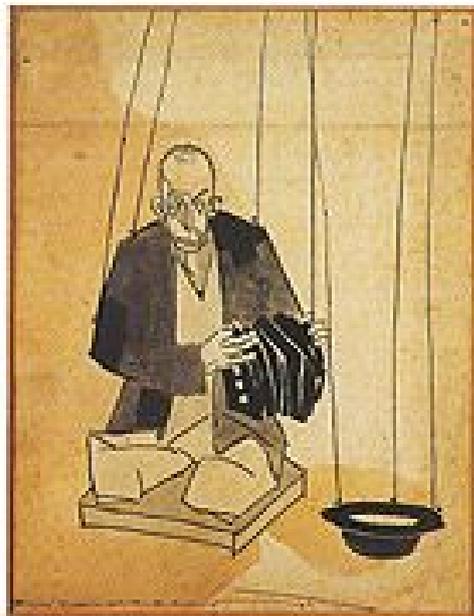
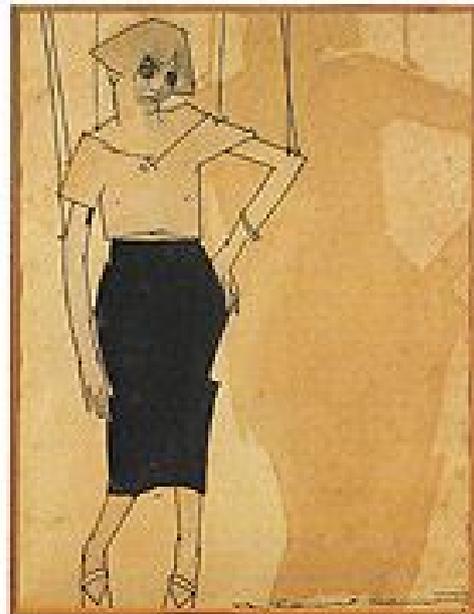
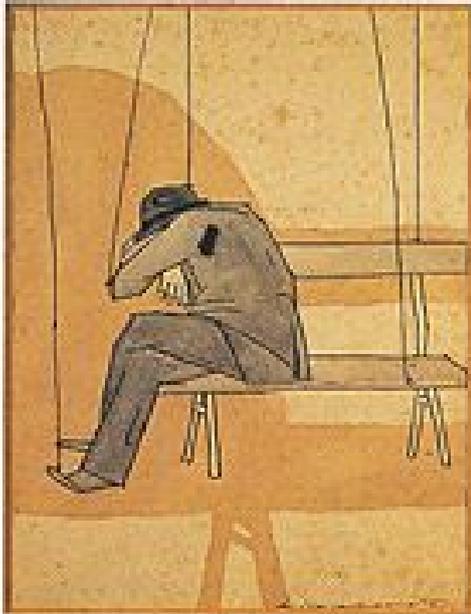


FIG. 75. Emiliano Di Cavalcanti, *Fantoches da meia-noite*, 02/1922
Lápiz, carbón y tinta china. Dimensiones no identificada. Colección Milton Guper.
São Paulo, Brasil.

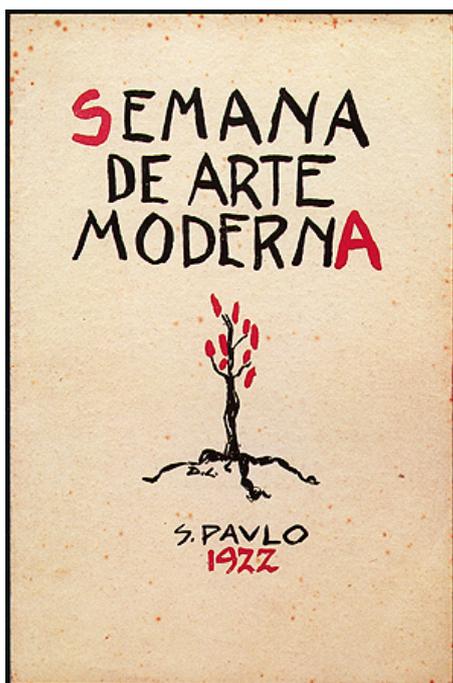


FIG. 76. Emiliano Di Cavalcanti, *Portada del programa de la Semana de Arte Moderno*, 1922
 Colección M. de Andrade del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidad de São Paulo (IEB-USP)

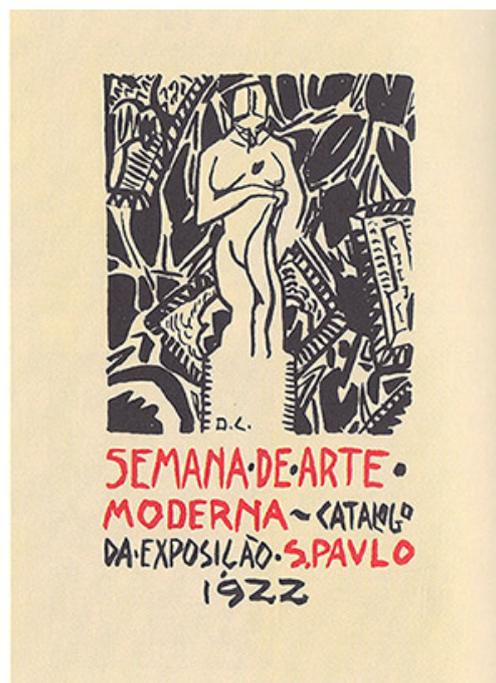


FIG. 77. Emiliano Di Cavalcanti, *Catálogo de la exposición de la Semana de Arte Moderno*, 1922
 Colección M. de Andrade del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidad de São Paulo (IEB-USP)



FIG. 78. Emiliano Di Cavalcanti, *Modelo no atelier*, 1925
 Óleo sobre cartón. 82 x 78 cm. Colección particular.



FIG. 79. Pablo Picasso, *Tres músicos*, 1921
Óleo sobre tela. 200,7 x 222,9 cm. Museum of Modern Art (MoMA). Nueva York,
EUA.

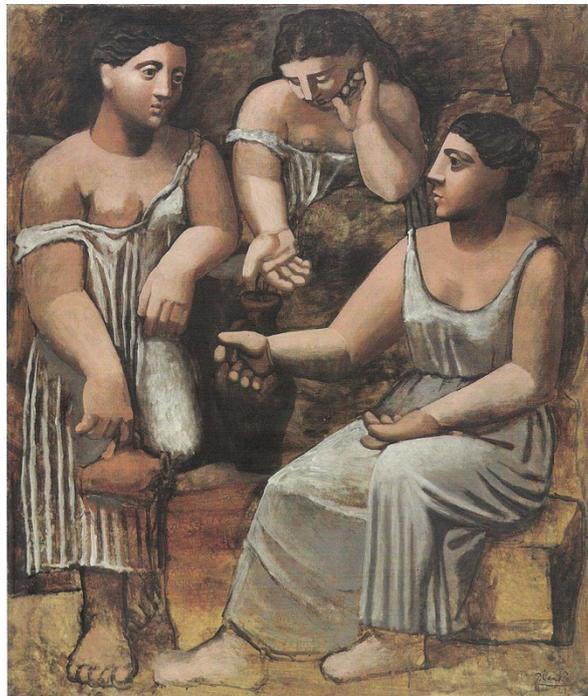


FIG. 80. Pablo Picasso, *Trois femmes à la fontaine*, 1921
Óleo sobre tela. 203,9 x 174 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York,
EUA.



FIG. 81. Pablo Picasso, *Desnudo sentado*, invierno 1922-23
Óleo y carbonilla sobre tela. 130 x 97
cm. Colección Juan Abelló. Madrid,
España.



FIG. 82. Pablo Picasso, *Grand nu à la draperie*, 1923
Óleo sobre tela. 160 x 95 cm. Musée
de l'Orangerie. París, Francia.



FIG. 83. Emiliano Di Cavalcanti,
Samba (detalle), 1925



FIG. 84. Sandro Botticelli, *Nacimiento de Venus* (detalle), 1484



FIG. 85. Emiliano Di Cavalcanti, *Nascimento de Vênus*, 1940
Óleo sobre tela. 54 x 65 cm. Colección no identificada.



FIG. 86. Autor no identificado. *Participantes del Ier Congreso de Escritores y Artistas Negros*, 1956
Fotografía. Colección Présence Africaine.

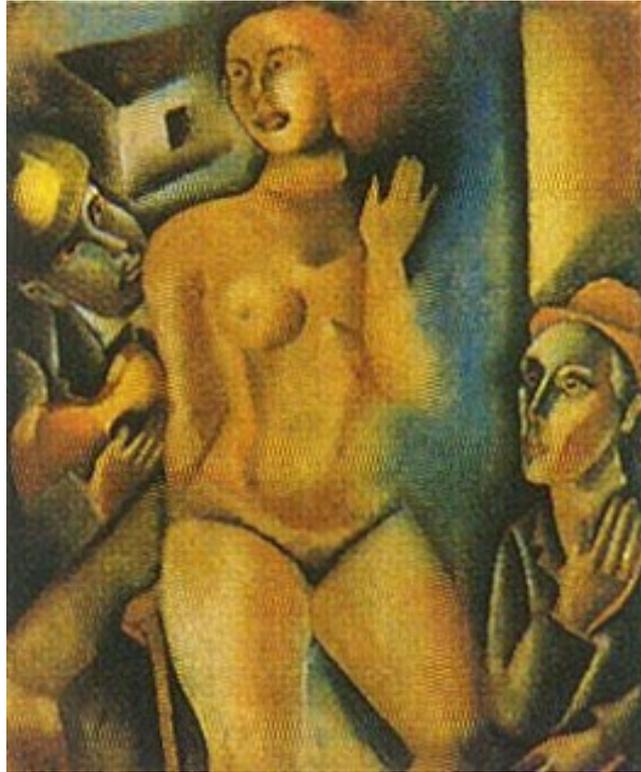


FIG. 87. Emiliano Di Cavalcanti, *Seresta*, 1924
Pastel. 55 x 44 cm. Colección no identificada.



FIG. 88. Paul Gauguin, *Jeune fille à l'éventail*, 1902
Óleo sobre tela. 91,9 x 72,9 cm. Museum Folkwang, Essen, Alemania.

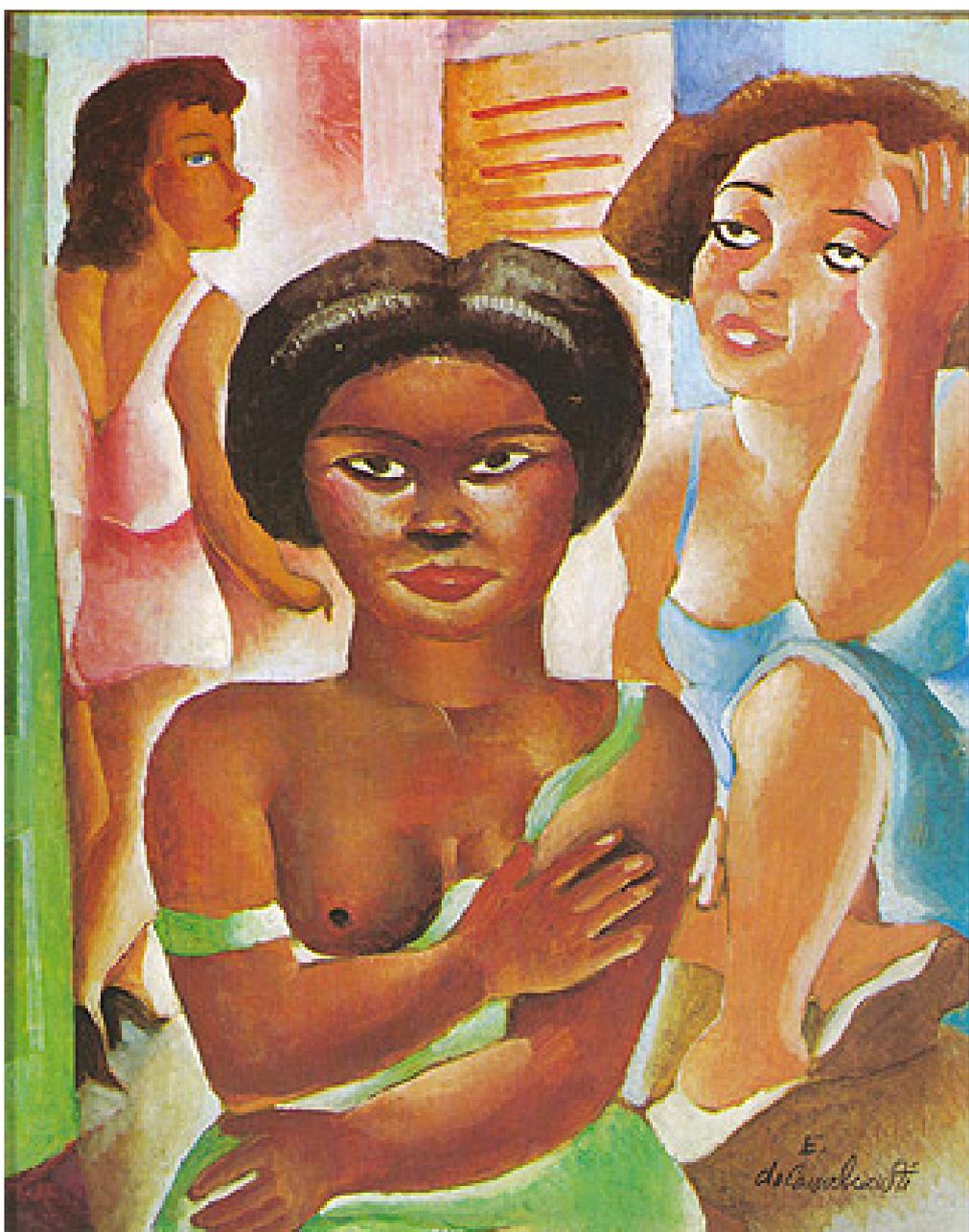


FIG. 89. Emiliano Di Cavalcanti, *Mulatas*, 1927
Óleo sobre cartón. 50 x 39 cm. Colección no identificada.



FIG. 90. Emiliano Di Cavalcanti, *Mangue*, 1929
Grafiti y acuarela sobre papel. 37 x 29,5 cm. Colección no identificada.

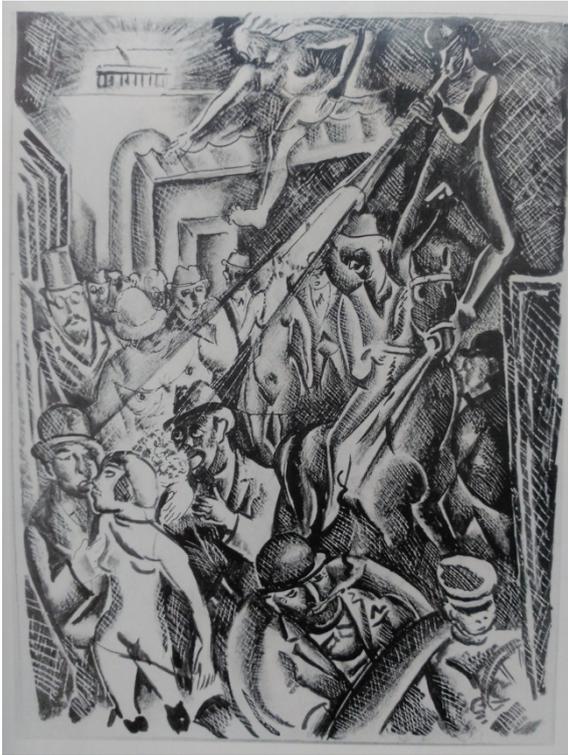


FIG. 91. Emiliano Di Cavalcanti, *Rua da prostituição*, s.f.
Lápiz y tinta china sobre papel. 37,9 x 28,3 cm. Colección M. de Andrade del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidad de São Paulo (IEB-USP)



FIG. 92. Emiliano Di Cavalcanti, *Rua das mulheres*, s.f.
Tinta china y acuarela sobre papel. 30,2 x 21,8 cm. Colección M. de Andrade del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidad de São Paulo (IEB-USP)

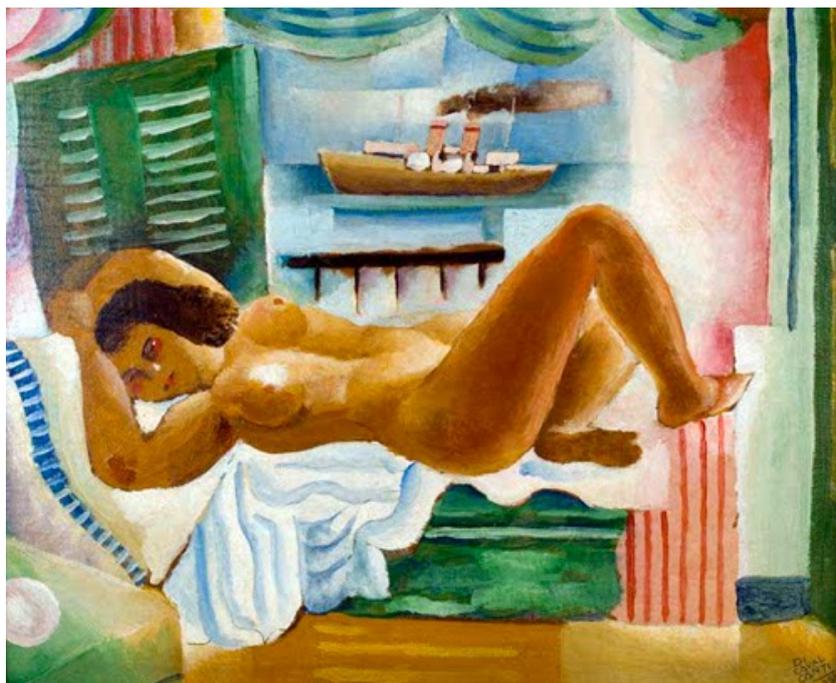


FIG. 93. Emiliano Di Cavalcanti, *Mulher e paisagem*, 1931
Óleo sobre tela. 50 x 40 cm. Coleção Governo do Estado de São Paulo. Palácio Boa Vista, Campos do Jordão. São Paulo, Brasil.

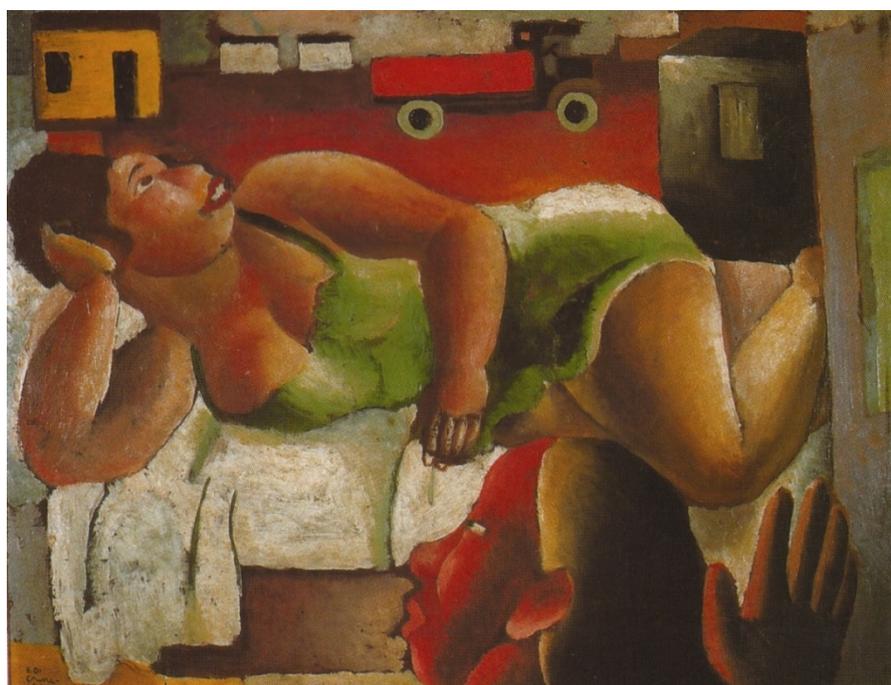


FIG. 94. Emiliano Di Cavalcanti, *A Mulher e o caminhão*, 1932
Óleo sobre madeira. 38 x 49 cm. Coleção Lucien Finkelstein. Rio de Janeiro, Brasil.

THE *METIS*, OR HALF-BREEDS, OF BRAZILBy Dr. JEAN BAPTISTE DE LACERDA, *Rio de Janeiro.*

Director of the National Museum of Rio de Janeiro, Corresponding Member of various scientific societies of Europe and America, Honorary Professor in the Faculty of Medicine at the University of Chile.

AS the narrow limits within which I must confine myself do not allow me to write as lengthy a paper as my subject requires, I shall give only a short account, without much development, dealing with the essential and really important aspects of the question. From the anthropological and social point of view, the question of the *metis* has an exceptional importance in Brazil; chiefly because the proportion of *metis* in its mixed population is very high, and these products of the intercourse of the negro and the white are largely represented in social and political life.

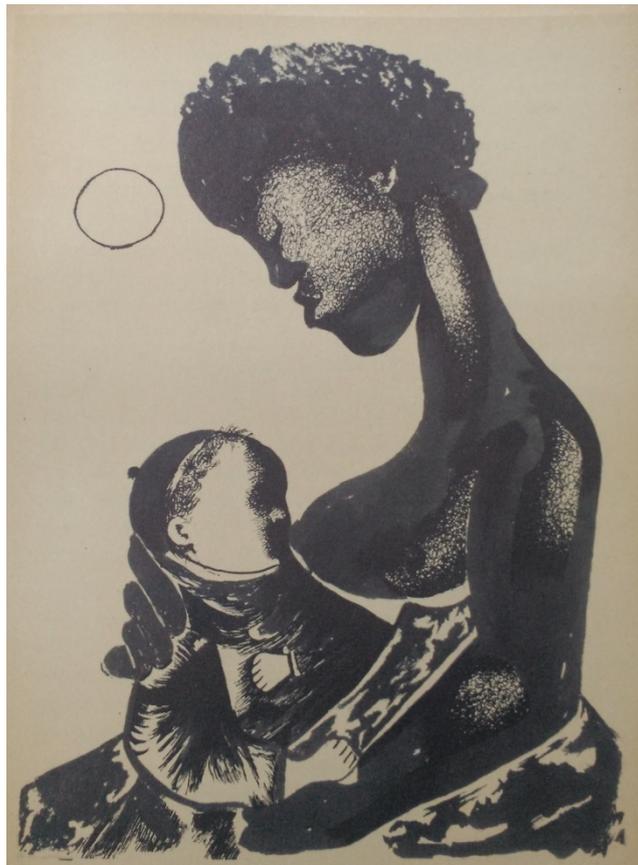
FIG 95. João Batista Lacerda, *The metis, or half-breeds, of Brazil*, 1911FIG 96. Emiliano Di Cavalcanti, *Sin título*, 1955



FIG. 99. Rodolpho Lindemann, *L. Creoula – Bahia* [Cartão postal], s.f.
Fotografia. Colección Aparecido Jannir Salatini.



FIG. 100. Rodolpho Lindemann, *Creoula da Bahia* [Cartão postal], s. f.
Fotografia. Fundação Gregório de Mattos, Salvador.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

Queen Gertrude: «O Hamlet, speak no more:
Thou turn'st mine eyes into my very soul;
And there I see such black and grained spots
As will not leave their tinct.»³⁰⁵

HAMLET
(SHAKESPEARE III.iv.87-89)

Al principio de este trabajo, nos preguntábamos sobre el lugar del arte, de la imagen, en tanto que generadora de pensamiento, de epistemologías múltiples, de posibles discursos dentro del trinomio modernidad, colonialidad y nación. Nos preguntábamos sobre las estrategias de negociación que desarrollaron los artistas «situados» en la periferia de la modernidad para poder (con)jugar las contradicciones de su mundo moderno/colonial para finalmente conceptualizar, visualmente, historias fronterizas de resistencia. Afirmábamos que las propuestas literarias, poéticas y filosóficas desarrolladas por el heterogéneo grupo modernista brasileño respondieron a la tan anhelada superación de la situación de dependencia cultural. La historiografía brasileña ha mencionado y estudiado la audacia de los modernistas brasileños en su programa sistémico de integración de las culturas mestizas y “otras” junto a una renovación formal y plástica de los lenguajes escultóricos, literarios y pictóricos. Sin embargo, como hemos discutido en este estudio, este proceso de positivar el mestizaje no está exento de problemas. En todo ese entramado epistémico, poliédrico, nos preguntábamos sobre la toma de consciencia, por parte de los artistas, de las disputas históricas de su tiempo y por cómo estos artistas «del presente» que fueron, en fin, ciudadanos participaron en la formulación de pensamiento mediante el medio que les concernía, es decir, el arte, la pintura, la imagen, la visualidad.

³⁰⁵ Reina Gertrud: «¡No más palabras, Hamlet! / Hacéis que mis ojos miren hasta el fondo de mi alma; / donde veo manchas negras y profundas, y no puedo borrarlas.» (SHAKESPEARE III.iv.87-89).

Llegados a este punto, cabe afirmar tres conclusiones imprescindibles: que Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti no fueron simples receptores pasivos de las estéticas vanguardistas desarrolladas en Europa, sino que establecieron originales diálogos epistémicos y visuales entre la realidad local/global; que existen narrativas heterogéneas en sus visualidades, contradictorias, incluso, debido a la realidad social de cada uno y a la compleja «situación» específica en la que sus imágenes son concebidas; y, por último, que desde el pensamiento fronterizo, el «entre-lugar» del discurso visual, estos artistas estuvieron reflexionando epistemológicamente sobre su desajustada y contradictoria realidad. Si, por un lado, a lo que se refiere a la primera conclusión, la historiografía brasileña ya venía trabajando y presentando resultados, por el otro, a las dos últimas este estudio aporta nuevas discusiones e interpretaciones a partir de la cuestión modernidad/colonialidad.

Nicos Hadjinicolaou en su clásico texto *Historia del arte y lucha de clases* afirma que «la producción de imágenes es una práctica de clase» (HADJINICOLAOU, 1976, 17); sin embargo, nos advierte de que esa práctica de clase no se hace evidente en las imágenes: ni las clases sociales, ni sus luchas. Desde esta perspectiva y discurrendo todo nuestro análisis, podríamos decir que sí existe una práctica de clase en las imágenes analizadas; y que, aunque a primera vista parece no ser «visible», es decir, no se «ve», basta con mirarlas atentamente, interrogarlas continua e insistentemente, desgranando los discursos y las narrativas visuales existentes en ellas, porque lo cierto es que, y la historia nos lo ha enseñado, no siempre se ve lo que se mira³⁰⁶. Tanto Tarsila do Amaral como Emiliano Di Cavalcanti fueron artistas de su tiempo, y, sin ninguna duda, como hemos visto, participaron en las disputas históricas de su tiempo; cada uno a su manera, cada uno desde su sujeto-cuerpo, cada uno desde su propia historia y posición social, cada uno desde su propia poética visual. Historia(s), narrativa(s) y poética(s) que no son exclusivamente individuales,

³⁰⁶ Cfr. BERGER, John. (1975). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

sino que se muestran, también, colectivas. Si en un momento dado las narrativas desprendidas de estas imágenes pueden funcionar “nacionalmente” para explicarnos una historia local, las mismas nos ayudan, simultáneamente, a comprender nuestra Historia colectiva, global. Nos propusimos tomar consciencia como historiadores, «manchar la historia» mediante nuestra subjetividad de investigador e interrogar la imagen sabiendo de antemano que, en un gesto de humildad, no existen respuestas a todas las preguntas pero que es cuestionando que abrimos amplios espacios para la reflexión³⁰⁷. Entendemos que conocer el pasado puede arrojar luz sobre nuestro presente, y que el presente, huidizo, puede modificar rápidamente nuestros discursos; por este motivo, no queremos aquí aportar ni verdades ni certezas absolutas sobre las imágenes analizadas sino más bien hacer un llamamiento a nuevas reflexiones sobre las mismas, abriendo espacios de diálogo y comprensión que pueden servir hoy pero tal vez mañana ya no. La disciplina de la Historia del Arte vive una crisis sin paragón ya que la presencia de otras perspectivas, modernidades e historias ha hecho venirse abajo el «tiempo lineal [colonial]» y ha inaugurado una nueva época de multiplicidad de líneas y relatos que se contradicen y, al mismo tiempo, se complementan. Es justo en este ámbito que *Negra y Samba*, desde su espacio fronterizo, desde su «entre-lugar», y arrojando luz contemporánea a su/nuestro pasado, a *nuestros* objetos del pasado, a *nuestras* imágenes del pasado, pueden (ayudarnos) a hacer emerger nuevas historias «temporales» que problematizan cualquier tipo de relato, categoría y modernidad canónicos. Somos conscientes de la inconmensurabilidad de las imágenes y que estas no pueden ser del todo racionalizadas, capturadas, y, por ende, prendidas a un corpus lingüístico, al propio lenguaje escrito, porque las imágenes, la visualidad, tienen mucho más de

³⁰⁷ Cf. HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. (2015). ‘La Historia del Arte y el tempo de la escritura’ in MOXEY, Keith. *El tempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil, pp. 9-17.

inaprensible de lo que el lenguaje escrito es capaz de racionalizar, como nos lo ha demostrado el «giro icónico o pictorial» de los Estudios Visuales³⁰⁸.

Al principio de este trabajo afirmábamos que entendíamos el arte, la imagen, como un *locus* de pensamiento y nos embarcábamos a pensar la función de esta, en medio de las interrupciones históricas de la fase heroica del modernismo brasileño. Como (de)mostramos, mediante su medio, es decir, la imagen, artistas como Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti estaban reflexionando y dialogando con problemáticas de su tiempo sobre las que escritores y poetas contemporáneos suyos también estaban discutiendo. Y no sólo eso, sino que en sus imágenes hay significantes que años después la teoría postcolonial trabajaría, como las (inter)relaciones entre los humanos racializados y sus opresores, aunque también sobre sus luchas históricas de resistencia.

Como afirma el historiador del arte Keith Moxey «los objetos que constituyen la historia del arte reclaman la intervención imaginativa del historiador del arte» (MOXEY, 2015, 70). Más adelante escribe que:

Las narrativas suprimidas que quedaron fuera del tiempo a consecuencia de la institucionalización del tiempo colonial, ofrecen ilimitadas posibilidades para los historiadores del futuro. No solamente muchas de esas historias están aún por escribir, sino que su relación entre sí, así como con la historia dominante de la modernidad, aún debe ser contada. (MOXEY, 2015, 85-86)

Y justamente eso intentamos hacer. No hay historia del arte sin un historiador del arte que imagine y, desde su subjetividad, «manche» la historia para poder imaginar y hacer emerger nuevas narrativas posibles, nuevas historias a ser contadas. Historias disidentes, divergentes y heterodoxas que hacen temblar los

³⁰⁸ Keith Moxey en *Los estudios visuales y el giro icónico* afirma que aburridos del *giro lingüístico* el giro icónico «nos recuerda que los artefactos visuales se niegan a ser confinados por las interpretaciones que se les imponen en el presente. Los objetos de interés visual se obstinaron en circular a través de la historia, exigiendo formas de comprensión radicalmente diferentes y generando nuevas narrativas cautivadoras en su tránsito» (MOXEY, 2015, 126).

cimientos de una (hipotética) historia canónica. Se tratan de historias discordantes que, en última instancia, siempre estuvieron ahí, aunque emborronadas, inadvertidas, olvidadas, arrinconadas por un «tiempo [lineal] colonial» que las ocultaba.

Los viajes transatlánticos de Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti, de ida y vuelta, caminando a dos tiempos, acaban por «situarlos» en una frontera ficcional desde la cual narran, en imágenes, sus historias personales/colectivas. París-São Paulo, París-Rio de Janeiro, centro-periferia, global-local, las narrativas ficcionales se entremezclan constituyendo (nuevas) historias del arte, (nuevas) historias políticas, en fin, historias de las contradicciones humanas. *A Negra* y *Samba* funcionan como imágenes poliédricas y ficcionales, que nos ayudan no sólo a pensar nuestro pasado sino a arrojar luz a un debate estrictamente contemporáneo, en torno al mundo global en el que estamos inmersos. Creemos que *A Negra* y *Samba* son, parafraseando a T. J. Clark, «imágenes del pueblo [brasileño]»; sin embargo, no son simplemente eso, se tratan de imágenes que no deben ser reducidas a un contexto local, sino que nos ayuden a comprender nuestra compleja historia global y sus infinitas constelaciones. Imágenes que son, por supuesto, nacionalmente efectivas, pero que simultáneamente son, también, al mismo tiempo, internacionalmente reveladoras. Imágenes, a pesar de todo.

A Negra y *Samba* son imágenes de violencia, imágenes que duelen. Como explicamos, los intelectuales modernistas fueron los «mediadores» entre los mundos simbólicos de la «cultura popular» y de lo «nacional» que se retroalimentan, se constituyen y se conforman mutuamente. Dicho de otra manera, la «cultura popular» y sus sujetos subalternos, heterogéneos y plurales, fueron interpretados y traducidos por el artista modernista con tal de incluirlos en una posible narrativa «nacional».

En el caso de Tarsila do Amaral concluimos que, por un lado, su operación estética es visualmente extraordinaria mostrando como la modernidad europea es

devorada, deglutida y sobre todo mezclada “impuramente” por la artista brasileña; sin embargo, por el otro, su *brasilidad* en tanto que inclusión de las culturas “otras” de ese Brasil en transformación es elitista. Su *brasilidad* es cálida, lánguida, plácida, conciliadora, sin apenas conflicto, respondiendo, por decirlo de alguna manera, a la ideología de clase social dominante a la que pertenecía. El nacionalismo modernista de Tarsila y, por tanto, de la *Negra*, se inscribe en el marco de un imaginario elitista y patriarcal, vinculado a la matriz colonial de poder y al primitivismo parisino. A pesar de reinventar poéticamente la cultura popular y los sujetos subalternos como «mediadora» simbólica, la mirada de Tarsila hacia su *Negra* parte de la *Casa Grande*, elitista, aristócrata y oligárquica, sin ninguna intención política. Esas negras y mulatas que amamantaban a los hijos de la clase dominante brasileña se transforman, en última instancia, en un simple «recurso humano» más de una hipotética [nueva] cultura «nacional». La pintura de Tarsila do Amaral y, por ende, su *brasilidad*, es como ella misma afirmó: reflejo de una «infancia feliz», sin conflictos, en el contexto de su clase social dominante.

Emiliano Di Cavalcanti, a su vez, supo articular también una poética visual auténtica en el contexto del modernismo brasileño; supo conjugar un anárquico aprendizaje artístico en Europa con una visión plástica profundamente moderna y brasileña. Su *brasilidad* y «mediación» simbólica consistió en (re)significar y (re)interpretar las fiestas populares y el «pueblo» brasileño centrándose en la figura de la mujer mulata, mestiza; sin embargo, como vimos, su visión de la mujer (mestiza) refleja sus pasiones y deseos masculinos en un mundo (re)ordenado por la colonialidad en el que a la mujer mestiza le corresponde un lugar muy concreto en la sociedad brasileña. En sintonía con la mentalidad heteropatriarcal de la época, el pintor remarca notablemente la diferencia entre sexos y géneros en la que el hombre es activo y trabaja y la mujer es pasiva y se dedica al “amor”. Bajo la excusa y el barniz del nacionalismo, Di Cavalcanti convierte la mujer mestiza en dominio del hombre y la identifica con la sexualidad. Sus mulatas son (re)presentadas con

absoluta pasividad sin apenas conflictos ni contradicciones en un mundo enormemente misógino para estas mujeres cuya sexualidad era completamente controlada por el deseo masculino.

Con todo, cabe realizar una última confrontación entre *A Negra* y *Samba*. Es interesante observar como ambas imágenes tienen a la *mujer* negra/mestiza como protagonistas de sus relatos. La mujer se convierte, pues, en sujeto a ser pensado, interpretado y codificado por los artistas modernistas. Son (re)presentadas con gran monumentalidad convirtiéndose en auténticas protagonistas de las imágenes; sin embargo, la operación simbólica realizada por ambos artistas no es del todo emancipadora. La primera parece estar anclada en un imaginario señorial-colonial, y, la segunda, anclada en un imaginario heteropatriarcal. La *brasilidad* de ambos artistas es contradictoria, y, revolucionariamente hablando, tal vez, insuficiente. Respecto a las luchas históricas de los sujetos subalternos, son imágenes «síntomas» y no «símbolos», como afirmó Paulo Herkenhoff (2005, 93).

El modernismo brasileño, en su afán de constituir un arte nacional, optó por incluir como temas a las culturas subalternas de la heterogénea sociedad brasileña. Sin embargo, como hemos visto, el trato dado a estos personajes continúa anclado en el marco de un pensamiento que evidencia la colonialidad. En este estudio hemos querido evitar el discurso ufano de las conquistas del modernismo y revelar la colonialidad inherente de una modernidad brasileña con sus contradicciones y sus desajustes históricos.

Por otro lado, ateniéndonos a Keith Moxey y su llamamiento a romper el «tiempo lineal [colonial]», una teoría que propone que el tiempo histórico no es universal sino «heterocrónico» podemos pensar estas imágenes en un «no-tiempo» (MOXEY, 2015, 84-85). La imagen tiene vida propia y no concierne sólo a sus creadores. En este sentido, a *Negra* y *Samba* son imágenes que, como si de un callejón de espejos se tratase, nos sitúan poliédricamente frente a un sinfín de

historias no contadas que reclaman ser explicadas. Al mismo tiempo, no son imágenes que conciernen exclusivamente a nuestros artistas «situados» en la periferia de la modernidad. El acto de «mostrar» estos *rostros del otro* (ANTICH, 1993) en sus imágenes, aunque condicionados por una modernidad/colonialidad, nuestros artistas nos sitúan a *nosotros* en ese callejón de espejos que emiten repetitivamente un coro de voces, de *nosotros* y *otros* que conforman el mundo.

La filósofa Marina Garcés en *La honestidad de lo real* (2010), trata de lo que ella denomina «el arte de la implicación», y afirma que,

Hablar del arte de la implicación ya no es hablar de arte. Y mucho menos de los espacios, las dinámicas y los protagonistas de la institución-arte. En todo caso, es incorporar la creación artística a algo que la incluye, la sobrepasa y la necesita. Toda sociedad necesita de un arte honesto, aunque no le llame arte, porque toda sociedad necesita lenguajes para tratar honestamente con la realidad. [...] En un arte honesto, hable de lo que hable, toque lo que toque, siempre encontraremos el rastro de tres anhelos, o de tres alientos: un anhelo de *verdad*, un anhelo de *nosotros* y un anhelo de *mundo*. (GARCÉS, 2010, 214-215).

Un anhelo de *verdad*, porque la creación debe educarnos y crear conciencia ya que, del arte, sin este anhelo, -según Garcés-, sólo quedaría el propio movimiento creador; un anhelo de *nosotros*, es decir, la «posibilidad de percepción, de sentimiento y de conciencia que se abre en una creación artística» (GARCÉS, 2010, 216), inquietudes que dislocan el canon y crean nuevas posibilidades, narrativas, que podemos compartir y transmitir; y, finalmente, un anhelo de *mundo*:

Un arte que trate honestamente con lo real contribuirá necesariamente a enseñarnos a ver el mundo que hay entre nosotros. Como decíamos, este mundo no estará encapsulado ni representado en sus obras. Se nos ofrecerá como posibilidad irrenunciable en sus formas de mirar, de escuchar, de hablar y de tocar, en la manera como nos convoca y nos inquieta, en la posición que toma y que nos hace tomar. (GARCÉS, 2010, 216).

Después de todo lo visto, no estamos del todo seguros que *Negra* y *Samba* sean un «arte de la implicación». Sin embargo, rompiendo el «tiempo lineal [colonial]» y apostando por una visión «heterocrónica» situamos estas imágenes, pues, en un «no-tiempo» proponiendo nuevos espacios de reflexión; *A Negra* en su sujeto-cuerpo, que es pura exterioridad, con sus ojos misteriosos que nos interpelan de forma dura y persistente, aspira a la *verdad* educándonos y creando conciencia, un nuevo sentimiento, aportando una nueva historia no contada de estas mujeres negras y mulatas que (re)ordenaban y (re)significaban los afectos y los deseos de la sociedad brasileña. Nos anhela a *nosotros* porque habla de eso, de nosotros, de nuestra historia colectiva, global, que, con sus ojos y gran seno que inunda la imagen de femineidad y leche materna, nos convoca; lo hace, sí, pero no como «público» o «espectadores», sino como sujetos-pensantes que somos, abriendo nuestras consciencias a nuevos mundos posibles a ser contados, transmitidos y compartidos. Y, por último, también anhela un *mundo*, un mundo-imagen, que no puede ser aprehendido totalmente por el lenguaje; un anhelo de *mundo* ofreciendo y articulando una cartografía de mundos posibles e interpelándonos, convocándonos, desde nuestra/su insignificancia y humilde existencia, a mirar y hablar y escuchar y tocar en una hipotética igualdad de condiciones. Lo mismo ocurre con la «imagen musical» *Samba*: anhela la *verdad* porque nos educa en un nuevo sentimiento y conciencia que está ahí, emborronada, esa triste y melancólica lucha musical de resistencia; anhela un *nosotros* porque nos habla de nuestras luchas colectivas, de resistencia, por «seguir siendo» cuando nos obligan a «dejar de ser», convocándonos, desde sus sujetos-cuerpos a contar, transmitir y compartir su(s) historia(s); y, por último, anhela un *mundo*, que nos muestra, que nos enseña el mundo que nos rodea, en el que estamos inscritos, de dónde venimos. Un mundo que se nos abre articulando un sinfín de posibilidades de ser/estar en él, que nos invita a entablar un diálogo en igualdad de condiciones. Todo ese diálogo poliédrico se da desde sus cuerpos, desde sus sujetos-cuerpos; cuerpos y sujetos-cuerpos que interrogan continuamente. Es por este motivo que

estas imágenes, de forma «heterocrónica», desde sus contradicciones fronterizas, nos convocan a explicar estas historias. Como investigadores e historiadores, al interrogar estas imágenes desde el discurso moderno/colonial hacemos evidente las complejidades a las que se enfrentan estos artistas a la hora de crear «situados» en la periferia de la modernidad. Asimismo, al hacer emerger nuevas historias y narrativas podemos entender mejor nuestra historia y transformar nuestro futuro colectivo.

El modernismo brasileño en toda su heterogeneidad, desde la literatura, la poesía o las artes plásticas, propuso una nueva forma ideológica de ser/estar en el mundo. Como decíamos, las imágenes son un *locus* de enunciación, un lugar de pensamiento que tiene, en última instancia, el *mismo* valor epistemológico que la filosofía, la literatura o la música. En estas imágenes conviven narrativas contradictorias y excluyentes, fruto de unas relaciones de poder entre una clase social burguesa y una clase social marginalizada. Los años 1920 fueron culturalmente fructíferos y, de alguna manera, teórica y metafóricamente, estos intelectuales articularon discursos positivos hacia el mestizaje. Sin embargo, las ideas de racismo científico también son dominantes hasta el punto en que las cuestiones de raza/color ni siquiera son contempladas en los censos demográficos de 1900 y 1920. Una modernidad y su cara oculta, la colonialidad, expresada en cuestiones de raza y género.

Martha C. Nussbaum, en *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura* (2016), nos habla de las «ficciones del alma», a través de Hamlet, que, mediante un intenso y emotivo discurso, hizo que la Reina Gertrud mirase hasta el fondo de su alma, donde vio manchas negras y profundas que no puede borrar. Pensamos que así funcionan nuestras imágenes, estos «discursos imagéticos». Se tratan de imágenes que hablan de nosotros mismos, sobre lo que realmente somos, sobre el interior contradictorio de nuestras almas humanas. Las imágenes de nuestros artistas consiguen justamente eso, hacer que podamos ver el interior de nuestras

almas y sus manchas profundas, que no son sólo individuales sino también colectivas. Nos sitúan frente a nuestra historia colectiva, frente a nuestro pasado y hacen que nos preguntemos quienes realmente somos. Son imágenes múltiples, de resistencia y de violencia, que hieren y revelan algo que, una vez visto, ya no puede ser ocultado.

«El Sur también existe»

Mario Benedetti

Con su ritual de acero
sus grandes chimeneas
sus sabios clandestinos
su canto de sirenas
sus cielos de neón
sus ventas navideñas
su culto de dios padre
y de las charreteras
con sus llaves del reino
el norte es el que ordena

pero aquí abajo abajo
el hambre disponible
recurre al fruto amargo
de lo que otros deciden
mientras el tiempo pasa
y pasan los desfiles
y se hacen otras cosas
que el norte no prohíbe
con su esperanza dura
el sur también existe

con sus predicadores
sus gases que envenenan
su escuela de chicago
sus dueños de la tierra
con sus trapos de lujo
y su pobre osamenta
sus defensas gastadas
sus gastos de defensa
con sus gesta invasora
el norte es el que ordena

pero aquí abajo abajo
cada uno en su escondite
hay hombres y mujeres
que saben a qué asirse
aprovechando el sol
y también los eclipses
apartando lo inútil
y usando lo que sirve
con su fe veterana
el Sur también existe

con su corno francés
y su academia sueca
su salsa americana
y sus llaves inglesas
con todos su misiles
y sus enciclopedias
su guerra de galaxias
y su saña opulenta
con todos sus laureles
el norte es el que ordena

pero aquí abajo abajo
cerca de las raíces
es donde la memoria
ningún recuerdo omite
y hay quienes se desmueren
y hay quienes se desviven
y así entre todos logran
lo que era un imposible
que todo el mundo sepa
que el Sur también existe.

CAPÍTULO VI

CONCLUSÕES

Queen Gertrude: «O Hamlet, speak no more:
Thou turn'st mine eyes into my very soul;
And there I see such black and grained spots
As will not leave their tinct.»³⁰⁹

HAMLET
(SHAKESPEARE III.iv.87-89)

No começo deste trabalho, nos perguntávamos sobre o lugar da arte, ou seja, da imagem, como criadora de pensamento, de epistemologias múltiplas, de possíveis discursos dentro do trinômio modernidade, colonialidade e nação. Nos perguntamos sobre as estratégias de negociação que desenvolveram os artistas «situados» na periferia da modernidade para (con)jugar as contradições de seu mundo moderno/colonial para finalmente cristalizar, visualmente, histórias fronteiriças de resistência. Afirmávamos que as propostas literárias, poéticas e filosóficas realizadas pelo heterogêneo grupo modernista brasileiro responderam à tão anelada superação da situação de dependência cultural. A historiografia brasileira fez menção e estudou a audácia dos modernistas brasileiros em seu programa sistêmico de integração das culturas mestiças e “outras” junto a uma renovação formal e plástica das linguagens escultóricas, literárias e pictóricas. Entretanto, como discutimos neste estudo, este processo de positivar a mestiçagem não está isento de problemas. Em toda essa estrutura epistêmica, poliédrica, nos perguntamos sobre a conscientização, por parte dos artistas, das disputas históricas de seu tempo e por como estes artistas «do presente» que foram, enfim, cidadãos, participaram na formulação de pensamento através do meio que lhes concernia, ou seja, a arte, a pintura, a imagem, a visualidade.

³⁰⁹ Reina Gertrud: «Oh, Hamlet, não fala mais. / Você vira meus olhos pra minha própria alma; / E vejo aí manchas tão negras e indeléveis / Que jamais poderão ser extirpadas» (SHAKESPEARE III.iv.87-89).

Chegando a este ponto, devemos afirmar três conclusões imprescindíveis: que Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti não foram simples receptores passivos das estéticas vanguardistas desenvolvidas na Europa, senão que estabeleceram originais diálogos epistêmicos e visuais entre a realidade local/global; que existem narrativas heterogêneas em suas visualidades, contraditórias, inclusive, devido à realidade social de cada um e a uma complexa «situação» específica em que as suas imagens são concebidas; e, por último, que desde o pensamento fronteiriço, esse «entre-lugar» do discurso visual, estes artistas estiveram refletindo epistemologicamente sobre sua desajustada e contraditória realidade. Se por um lado, ao que se refere à primeira conclusão, a historiografia brasileira já vinha trabalhando e apresentando resultados, por outro lado, às duas últimas este estudo aporta novas discussões e interpretações a partir da questão modernidade/colonialidade.

Nicos Hadjinicolau em seu clássico texto *História da arte e luta de classes* afirma que «la producción de imágenes es una práctica de clase» (HADJINICOLAOU, 1976, 17); entretanto, nos adverte que essa prática de classe não sempre é evidente nas imagens: nem as classes sociais, nem suas lutas. Nessa perspectiva e apresentada toda a nossa análise, poderíamos dizer que sim existe uma prática de classe nas imagens discutidas; e que, ainda que à primeira vista não parece ser «visível», isto é, que não se «vê», é suficiente com olhá-las atentamente, interrogá-las continua e insistentemente, esmiuçando os discursos e as narrativas visuais existentes nelas, porque o certo é que, e a história nos ensinou, não sempre se vê o que se olha³¹⁰. Tanto Tarsila do Amaral como Emiliano Di Cavalcanti foram artistas de seu tempo, e, sem nenhuma dúvida, como vimos, participaram das disputas históricas de seu tempo; cada um à sua maneira, cada um desde seu sujeito-corpo, cada um desde sua própria história e posição social, cada um desde sua própria poética visual.

³¹⁰ Cf. BERGER, John. (1975). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

História(s), narrativa(s) e poética(s) que não são exclusivamente individuais senão que se mostram, também, coletivas. Se em um momento dado as narrativas desprendidas destas imagens podem funcionar “nacionalmente” para nos explicar uma história local, as mesmas nos ajudam, simultaneamente, a compreender nossa História coletiva, global. Nossa proposta era nos conscientizar como historiadores, «manchar a história» através da nossa subjetividade de pesquisadores e interrogar a imagem sabendo de antemão que, em um gesto de humildade, não existem respostas a todas as perguntas, mas é questionando que abrimos amplos espaços para o debate e a reflexão³¹¹. Entendemos que conhecer o passado pode lançar luz sobre o nosso presente, e que o presente, fugaz, pode modificar rapidamente nossos discursos; por este motivo, não queremos trazer aqui nem verdades nem certezas absolutas sobre as imagens analisadas, mas fazer um chamado a novas reflexões sobre as mesmas, abrindo espaços de diálogo e compreensão que podem servir hoje, mas talvez amanhã já não. A disciplina da História da Arte vive uma crise única já que a presença de outras perspectivas, modernidades e histórias, fez desmoronar o «tempo lineal [colonial]» e inaugurou uma nova época de multiplicidade de linhas de pesquisa e relatos que se contradizem e, ao mesmo tempo, se complementam. É precisamente neste lugar que *Negra e Samba*, desde seu espaço fronteiro, desde seu «entre-lugar», e lançando luz contemporânea sobre seu/nosso passado, sobre *nossos* objetos do passado, sobre *nossas* imagens do passado, podem (nos ajudar) fazer emergir novas histórias «temporais» que problematizam qualquer tipo de relato, categoria e modernidade canônicos. Somos conscientes da incomensurabilidade das imagens e que estas não podem ser de tudo racionalizadas, capturadas, e, conseqüentemente, prendidas a um corpus linguístico, à própria linguagem escrita, porque as imagens, a visualidade, tem muito mais de inapreensível do que a

³¹¹ Cf. HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. (2015). ‘La Historia del Arte y el tempo de la escritura’ in MOXEY, Keith. *El tempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil, pp. 9-17.

linguagem escrita é capaz de racionalizar, como nos demonstrou o «giro icónico ou pictural» dos Estudos Visuais³¹².

No começo deste trabalho afirmávamos que entendíamos a arte, a imagem, como um *locus* de pensamento e nos embarcávamos a pensar a função desta, em meio às irrupções históricas da fase heroica do modernismo brasileiro. Como tentamos (de)mostrar, através de seu meio, isto é, a imagem, artistas como Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti estavam refletindo e dialogando com problemáticas de seu tempo sobre as que escritores e poetas contemporâneos também estavam discutindo. E não somente isto, mas que em suas imagens há significantes que anos depois a teoria pós-colonial estudaria, como as (inter)relações entre os humanos racializados e seus opressores, mas também sobre suas lutas históricas de resistência.

Como afirma o historiador da arte Keith Moxey «los objetos que constituyen la historia del arte reclaman la intervención imaginativa del historiador del arte» (MOXEY, 2015, 70). Em seguida escreve que:

Las narrativas suprimidas que quedaron fuera del tiempo a consecuencia de la institucionalización del tiempo colonial, ofrecen ilimitadas posibilidades para los historiadores del futuro. No solamente muchas de esas historias están aún por escribir, sino que su relación entre sí, así como con la historia dominante de la modernidad, aún debe ser contada. (MOXEY, 2015, 85-86)

E justamente isto tentamos fazer. Não existe história da arte sem um historiador da arte que imagine e, desde sua subjetividade, «manche» a história para poder imaginar e fazer emergir novas narrativas possíveis, novas histórias a ser contadas. Histórias dissidentes, divergentes e heterodoxas que fazem tremer os

³¹² Keith Moxey em *Los estudios visuales y el giro icónico* afirma que aburridos del *giro lingüístico* el giro icónico «nos recuerda que los artefactos visuales se niegan a ser confinados por las interpretaciones que se les imponen en el presente. Los objetos de interés visual se obstinaron en circular a través de la historia, exigiendo formas de comprensión radicalmente diferentes y generando nuevas narrativas cautivadoras en su tránsito» (MOXEY, 2015, 126).

cimentos da uma (hipotética) história canônica. Trata-se de histórias discordantes que, em última instância, sempre estiveram aí, mas apagadas, inadvertidas, esquecidas, encurraladas por um «tempo [lineal] colonial» que as apagavam.

As viagens transatlânticas de Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti, de ida e volta, caminhando a dois tempos, acabam por «situá-los» em uma fronteira ficcional desde a qual narram, em imagens, suas histórias pessoais/coletivas. Paris-São Paulo, Paris-Rio de Janeiro, centro-periferia, global-local, as narrativas ficcionais se misturam constituindo (novas) histórias da arte, (novas) histórias políticas, enfim, histórias das contradições humanas. *A Negra* e *Samba* funcionam como imagens poliédricas e ficcionais, que nos ajudam não só a pensar nosso passado, mas a iluminar um debate estritamente contemporâneo, entorno ao mundo global no qual estamos imersos. Acreditamos que *A Negra* e *Samba* são, parafraseando a T. J. Clark, «imagens do povo [brasileiro]»; no entanto, não são simplesmente isso, trata-se de imagens que não devem ser reduzidas a um contexto local, mas que nos ajudem a compreender nossa complexa história global e suas infinitas constelações. Imagens que são, certamente, nacionalmente efetivas, mas que simultaneamente são, também, ao mesmo tempo, internacionalmente reveladoras. Imagens, apesar de tudo.

A Negra e *Samba* são imagens de violência, imagens que ferem. Como explicamos, os intelectuais modernistas foram os «mediadores» entre os mundos simbólicos da «cultura popular» e do «nacional» que se retroalimentam, se constituem e se conformam mutuamente. Em outras palavras, a «cultura popular» e seus sujeitos subalternos, heterogêneos e plurais, foram interpretados e traduzidos pelo artista modernista com a finalidade de incluí-los em uma possível narrativa «nacional».

No caso de Tarsila do Amaral concluímos que, por um lado, sua operação estética é visualmente extraordinária mostrando como a modernidade europeia é

devorada, deglutida e sobretudo misturada “impuramente” pela artista brasileira; no entanto, por outro lado, sua *brasilidade* em tanto que inclusão das culturas “outras” desse Brasil em transformação é elitista. Sua *brasilidade* é cálida, lânguida, plácida, conciliadora, sem apenas conflito, respondendo, por assim dizer, à ideologia de classe social dominante à qual pertencia. O nacionalismo modernista de Tarsila e, por tanto, de sua *Negra*, inscreve-se no marco de um imaginário elitista e patriarcal, vinculado à matriz colonial de poder e ao primitivismo parisiense. A pesar de reinventar poeticamente a cultura popular e os sujeitos subalternos como «mediadora» simbólica, o olhar de Tarsila para com sua *Negra* surge da *Casa Grande*, elitista, aristocrata e oligárquica, sem nenhuma intenção política. Essas negras e mulatas que amamentavam os filhos da classe dominante brasileira se transformam, em última instância, em um simples «recurso humano» de uma hipotética [nova] cultura «nacional»? A pintura de Tarsila do Amaral e, conseqüentemente, sua *brasilidade*, é como ela mesma disse: reflexo de uma «infância feliz», sem conflitos, no contexto de sua classe social dominante.

Emiliano Di Cavalcanti, por sua vez, soube articular também uma poética visual autêntica no marco do modernismo brasileiro; soube conjugar um anárquico aprendizado artístico na Europa com uma visão plástica profundamente moderna e brasileira. Sua *brasilidade* e sua «mediação» simbólica consistiu em (re)significar e (re)interpretar as festas populares e o «povo» brasileiro centrando sua atenção na figura de mulher mulata, mestiça; no entanto, como vimos, sua visão da mulher (mestiça) reflete seus desejos e paixões masculinas em um mundo (re)ordenado pela colonialidade em que à mulher mestiça lhe corresponde um lugar concreto na sociedade brasileira. Coerente com a mentalidade hetero-patriarcal da época, o pintor remarca notavelmente a diferença entre sexos e gêneros na qual o homem é ativo e trabalha e a mulher é passiva e se dedica ao “amor”. Sob o pretexto e o verniz do nacionalismo, Di Cavalcanti converte a mulher mestiça em domínio do homem e a identifica com a sexualidade. Suas mulatas são (re)presentadas com absoluta

passividade sem apenas conflitos nem contradições em um mundo enormemente misógino para estas mulheres cuja sexualidade era completamente controlada pelo desejo masculino.

Todavia devemos realizar uma última confrontação entre *A Negra* e *Samba*. É interessante observar como ambas imagens têm a *mulher* negra/mestiça como protagonista de seus relatos. A mulher se converte, pois, em sujeito a ser pensado, interpretado e codificado pelos artistas modernistas. São (re)presentadas em grande monumentalidade convertendo-se em autênticas protagonistas das imagens; não obstante, a operação simbólica realizada por ambos artistas não são, totalmente, emancipadoras. A primeira parece estar ancorada em um imaginário senhorial-colonial, e, a segunda, ancorada em um imaginário hetero-patriarcal. A *brasilidade* de ambos artistas é contraditória, e, revolucionariamente falando, talvez, insuficiente. Sobre as lutas históricas dos sujeitos subalternos, são imagens «sintomas» e não «símbolos», como afirmara Paulo Herkenhoff (2005, 93).

O modernismo brasileiro, em seu desejo de constituir uma arte nacional, optou por incluir como temas as culturas subalternas da heterogênea sociedade brasileira. Não obstante, como se observa, o trato dado a estes personagens continua ancorado no marco de um pensamento que evidencia a colonialidade. Neste estudo quisemos evitar o discurso ufano das conquistas do modernismo e revelar a colonialidade inerente de uma modernidade brasileira com suas contradições e seus desajustes históricos.

Por outro lado, seguindo a Keith Moxey e seu chamado a romper o «tempo lineal [colonial]», uma teoria que propõe que o tempo histórico não é universal senão «heterocrônico» podemos pensar estas imagens em um «não-tempo» (MOXEY, 2015, 84-85). A imagem tem vida própria e não concerne somente aos seus criadores. Neste sentido, a *Negra* e *Samba* são imagens que, como se tratasse de uma rua cheia de espelhos, nos situam de forma poliédrica frente a uma infinidade de

histórias não contadas que reclamam ser explicadas. Ao mesmo tempo, não são imagens que concernem exclusivamente aos nossos artistas «situados» na periferia da modernidade. O ato de «mostrar» estes *rostos do outro* (ANTICH, 1993) em suas imagens, ainda que condicionados por uma modernidade/colonialidade, nossos artistas nos situam a *nós* nesta rua de espelhos que emite repetitivamente um coro de vozes, de *nós* e *outros* que conformam o mundo.

A filósofa Marina Garcés em *La honestidad de lo real* (2010), trata daquilo que ela denomina «a arte da implicação», e afirma que,

Hablar del arte de la implicación ya no es hablar de arte. Y mucho menos de los espacios, las dinámicas y los protagonistas de la institución-arte. En todo caso, es incorporar la creación artística a algo que la incluye, la sobrepasa y la necesita. Toda sociedad necesita de un arte honesto, aunque no le llame arte, porque toda sociedad necesita lenguajes para tratar honestamente con la realidad. [...] En un arte honesto, hable de lo que hable, toque lo que toque, siempre encontraremos el rastro de tres anhelos, o de tres alientos: un anhelo de *verdad*, un anhelo de *nosotros* y un anhelo de *mundo*. (GARCÉS, 2010, 214-215).

Um anelo de *verdade*, porque a criação deve nos educar e criar consciência já que a arte, sem este anelo, -conforme Garcés-, só restaria o próprio movimento criador; um anelo de *nós*, isto é, a «posibilidad de percepción, de sentimiento y de conciencia que se abre en una creación artística» (GARCÉS, 2010, 216), inquietudes que deslocam o cânone e criam novas possibilidades e narrativas que podemos compartilhar e transmitir; e, finalmente, um anelo de *mundo*:

Un arte que trate honestamente con lo real contribuirá necesariamente a enseñarnos a ver el mundo que hay entre nosotros. Como decíamos, este mundo no estará encapsulado ni representado en sus obras. Se nos ofrecerá como posibilidad irrenunciable en sus formas de mirar, de escuchar, de hablar y de tocar, en la manera como nos convoca y nos inquieta, en la posición que toma y que nos hace tomar. (GARCÉS, 2010, 216).

Depois de tudo o que vimos, nós não temos a certeza de que *Negra e Samba* sejam uma «arte da implicação». Porém, rompendo o «tempo lineal [colonial]» e

apostando por uma visão «heterocrônica» situamos estas imagens, pois, em um «não-tempo» propondo novos espaços de reflexão; *A Negra* em seu sujeito-corpo, que é pura exterioridade, com seus olhos misteriosos que nos interpelam de forma dura e persistente, aspira à *verdade* nos educando e criando consciência, um novo sentimento, aportando uma nova história não contada destas mulheres negras e mulatas que (re)ordenavam e (re)significavam os afetos e os desejos da sociedade brasileira. Anela a *nós* porque fala de tudo isto, da gente, de nossa história coletiva, global, que, com seus olhos e grande seio que inunda a imagem de femineidade e leite materna, nos convoca; o faz, sim, mas não como «público» ou «espectadores», mas como sujeitos-pensantes que somos, abrindo nossas consciências a novos mundos possíveis a ser contados, transmitidos e compartilhados. E, por último, também anela um *mundo*, um mundo-imagem, que não pode ser apreendido totalmente pela linguagem; um anelo de *mundo* oferecendo e articulando uma cartografia de mundos possíveis e nos interpelando, nos convocando, desde nossa/sua insignificância e humilde existência, a olhar e falar e escutar e tocar uma hipotética igualdade de condições. O mesmo ocorre com a «imagem musical» *Samba*: anela a *verdade* porque nos educa em um novo sentimento e consciência que está aí, apagada, essa triste e melancólica luta musical de resistência; anela um *nós* porque fala de nossas lutas coletivas, de resistência, por «continuar sendo» quando nos obrigam a «deixar de ser», nos convocando, desde seus sujeitos-corpos a contar, transmitir e compartilhar sua(s) história(s); e, por último, anela um *mundo*, que nos mostra, que nos ensina o mundo que nos rodeia, no qual estamos inscritos, de onde viemos. Um mundo que se abre articulando infinitas possibilidades de ser/estar nele, que nos convida a agenciar um diálogo em igualdade de condições. Todo esse diálogo poliédrico se dá desde seus corpos, desde seus sujeitos-corpos; corpos e sujeitos-corpos que interrogam continuamente. É por este motivo que estas imagens, de forma «heterocrônica», desde suas contradições fronteiriças, nos convocam a explicar estas histórias. Como pesquisadores e historiadores, ao interrogar estas

imagens desde o discurso moderno/colonial fazemos evidente as complexidades com as quais se enfrentam estes artistas no momento de criar «situados» na periferia da modernidade. Além disso, ao fazer emergir novas histórias e narrativas podemos entender melhor nossa história e transformar nosso futuro coletivo.

O modernismo brasileiro em toda a sua heterogeneidade, desde a literatura, a poesia ou as artes plásticas, propôs uma nova forma ideológica de ser/estar no mundo. Como dizíamos, as imagens são um *locus* de enunciação, um lugar de pensamento que tem, em última instância, o *mesmo* valor epistemológico que a filosofia, a literatura ou a música. Nestas imagens convivem narrativas contraditórias e excludentes, fruto de umas relações de poder entre uma classe social burguesa e uma classe social marginalizada. Os anos 1920 foram culturalmente frutíferos e, de alguma forma, estes intelectuais articularam teórica e metaforicamente discursos positivos em direção à mestiçagem de raças. Contudo, as ideias de racismo científico também são dominantes até o ponto de que as questões de raça/cor sequer são contempladas nos censos demográficos de 1900 e 1920. Uma modernidade e seu rosto oculto, a colonialidade, expressada em questões de raça e gênero.

Martha C. Nussbaum, em seu livro *Love's knowledge*, nos fala sobre as «ficções da alma», através de Hamlet, que mediante um intenso e emotivo discurso, fez com que a Rainha Gertrude olhasse até o fundo de sua alma, onde viu manchas escuras e profundas que ela não pode apagar. Pensamos que assim funcionam nossas imagens, estes «discursos imagéticos». Trata-se de imagens que falam de nós mesmos, sobre o que realmente somos, sobre o interior contraditório de nossas almas humanas. As imagens de nossos artistas conseguem justamente isso, fazer com que possamos ver o interior de nossas almas e suas manchas escuras e profundas, que não são somente individuais, mas também coletivas. Situam-nos frente a nossa história coletiva, frente ao nosso passado e faz com que nos perguntemos quem realmente

somos. São imagens múltiplas, de resistência e de violência, que ferem e revelam alguma coisa que, uma vez vista, já não pode ser ocultada.

BIBLIOGRAFÍA

AJZENBERG, 1984

AJZENBERG, Elza. (1984). *Vicente do Rego Monteiro: Um mergulho no passado*. Tesis Doctoral. São Paulo: Universidad de São Paulo.

ALLARD, 2006

ALLARD, Sébastien, et al. (2006). *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*. París: Réunion des Musées nationaux.

ALLARD, 2011a

ALLARD, Sébastien. (2011). 'Delacroix y el modelo: pintar la carne', en *Delacroix. De la idea a la expresión (1798-1863)*. Barcelona: Obra Social "la Caixa", 112-113.

ALLARD, 2011b

ALLARD, Sébastien. (2011). 'Delacroix y las variaciones alrededor del tema de la odalisca', en *Delacroix. De la idea a la expresión (1798-1863)*. Barcelona: Obra Social "la Caixa", 120-121.

ALMEIDA, 1925

ALMEIDA, Guilherme de. (1925). 'Brasilianidad' in AMARAL, Aracy (Comp.) (1978). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 151-153.

ALMEIDA, 1976

ALMEIDA, Paulo Mendes de. (1976). *De Anita ao museu*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

ALMEIDA, 2007

ALMEIDA, Marina Barbosa de. (2007). *As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)*. Máster-tesis. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.

ALVES, 1976

ALVES, Henrique Losinskas. (1976). *Sua excelência – O Samba*. São Paulo: Ed. Símbolo.

AMARAL, 1998

AMARAL, Aracy. (1998). *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. São Paulo: Editora 34.

AMARAL, 2001

AMARAL, Aracy (Org.). (2001). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp.

AMARAL, 2003

AMARAL, Aracy. (2003). *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora34/Edusp.

AMARAL, 2003b

AMARAL, Aracy. (2003). *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel.

AMARAL, 2009

AMARAL, Aracy. (2009). “Estudio de una obra. Y una biografía” in VV.AA. (2009). *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March, pp, 13-15.

AMARAL, T., 1936a

AMARAL, Tarsila do. (1936). “Fernand Léger”, *Diário de S. Paulo*, 02/04/1936 in TADDEI BRANDINI, Laura. (2008). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Unicamp, pp. 56-57.

AMARAL, T., 1936b

AMARAL, Tarsila do. (1936). “A escola de Lhote”, *Diário de S. Paulo*, 08/04/1936 in TADDEI BRANDINI, Laura. (2008). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Ed. Unicamp, pp. 60.

AMARAL, T., 1939

AMARAL, Tarsila do. (1939). “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia” in *RASM – Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, s/p.

AMARAL, T., 1972

AMARAL, Tarsila do. (1972). “Entrevista: Tarsila do Amaral”, *Revista Veja*, 23/02/1972, Edição 181, concedida por Leo Gilson Ribeiro. [En línea]. Recuperado de <http://www.elfikurten.com.br/2016/04/tarsila-do-amaral-ultima-entrevista.html>

AMARAL,1997

AMARAL, Aracy. (1997). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34.

ANDERSON, 1993

ANDERSON, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

ANDRADE, M., 1923a

ANDRADE, Mário de. (1923). “Carta a Tartilsa do Amaral” 16/06/1923 in AMARAL, Aracy (Org.). (2001). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, pp. 72-75.

ANDRADE, M., 1923b

ANDRADE, Mário de. (1923). “Carta a Tartilsa do Amaral” 15/11/1923 in AMARAL, Aracy (Org.). (2001). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, pp. 78-81.

ANDRADE, M., 1932

ANDRADE, M. (1932). “Di Cavalcanti”, *Diário Nacional*, 8/5/32 in ROSSETTI BATISTA, Marta; PORTO ANCONA LOPEZ, Telê; SOARES DE LIMA, Yone, (1972). *Brasil. 1º Tempo modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), 158-160.

ANDRADE, M., 1938

ANDRADE, M. (1938). “A superstição da cor preta” in *Boletim Luso-Africano*. Rio de Janeiro, diciembre 1938.

ANDRADE, M., 1939

ANDRADE, M. (1939). “Linha de cor” in *Estado de São Paulo*. 29/03/1939.

ANDRADE, M., 1944

ANDRADE, M. (1944). “Acusa Mário de Andrade: “Todos são responsáveis!””. Entrevista para Francisco de Assis Barbosa. *Diretrizes*, n. 184, p. 1, 6 jan. 1944. In LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p. 104-108.

ANDRADE, M., 1972

ANDRADE, Mário de. (1972). *Ensaio sobre a música brasileira*. (3ª ed.) São Paulo: Livraria Martins.

ANDRADE, M., 1974

ANDRADE, M. (1974). “O movimento modernista” in ANDRADE, M. (1974). *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, pp. 231-255.

ANDRADE, O., 1915

ANDRADE, Oswald de. (1915). “Em prol de uma pintura nacional” in *O Pirralho*, São Paulo, año IV, 2 enero, pp. 7-9.

ANDRADE, O., 2004

ANDRADE, Oswald de. (2004). *Ponta de lança*. 5ª ed. São Paulo: Editora Globo.

ANDRADE, O., 2011

ANDRADE, Oswald de. (2011). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.

ANDRADE, O., 2011

ANDRADE, Oswald de. (2011). *Estética e política*. São Paulo: Globo.

ANTICH, 1993

ANTICH, Xavier. (1993). *El rostre de l'altre. Passeig filosòfic per l'obra d'Emmanuel Lévinas*. València: Edicions 3i4.

ANZALDÚA, 1999

ANZALDÚA, Gloria. (1999). *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. 2ª ed. San Francisco: Aunt Lute Books.

ARNONI PRADO, 2010

ARNONI PRADO, Antonio. (2010). *Itinerário de uma falsa vanguarda. Os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34.

ASSOULINE, 2002

ASSOULINE, Pierre. (2002). *Cartier-Bresson. El ojo del siglo*. Madrid: Galaxia Gutemberg.

AZEVEDO, 2016

AZEVEDO, Beatriz. (2016). *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. Cosac & Naify.

BANDEIRA, 1954

BANDEIRA, Manuel. (1954). *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.

BARREIRO LÓPEZ; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, 2015

BARREIRO LÓPEZ, Paula; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fabiola. (Coord.). *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BARRIENDOS, 2011

BARRIENDOS, Joaquín. (2011). "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico" in *Nómadas*, núm. 35, octubre, pp. 13-29.

BASTIDE, 1979

BASTIDE, Roger. (1979). *Arte e sociedade*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

BASTIDE, 1980

BASTIDE, Roger. (1980). *Brasil, terra de contrastes*. 10ª ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Difel / Difusão Cultural Editorial.

BASTOS, 2005

BASTOS, Rafael José de Menezes. (2005). 'Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense'. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 20(58), 177-196. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092005000200009>

BATISTA, 1995

BATISTA, Marta Rossetti Batista. (1995). "Modernismo" / Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, s.n., s.d., São Paulo, pp. 35-69, in LIMA, Ana Paula de Camargo. (2012). *Marta Rossetti Batišta. Escritos sobre arte e modernismo brasileiro*. São Paulo: Prata Design.

BATISTA, 1998

BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de. (Org.). (1998). *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. (2ª ed. rev. e ampl.). São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo.

BATISTA, 2006

BATISTA, Marta Rossetti. (2006). *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Ed. 34.

BATISTA, 2012

BATISTA, Marta Rossetti. (2012). *Os artistas brasileiros na escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Ed. 34.

BAUDELAIRE, 1975

BAUDELAIRE, Charles. (1975). 'Journaux intimes' in *Charles Baudelaire. Oeuvres complètes, I*. Paris: Éditions Gallimard, pp. 647-710.

BAUDELAIRE, 1994

BAUDELAIRE, Charles. (1994). *Escritos íntimos*. Murcia: Universidad de Murcia.

BELINDA, 2011

BELINDA, Thomson (ed.). (2011). *Gauguin: Maker of Myth*. London: Tate.

BELLUZZO, 1990

BELLUZZO, Ana Maria Moraes (org). (1990). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.

BERCHT, 1993

BERCHT, Fatima. (1993). 'Tarsila do Amaral' in *Latin American Artists of the Twentieth century*. New York: The Museum of Modern Art, p. 52-59.

BERGER, 1975

BERGER, John. (1975). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERMAN, 2013

BERMAN, Marshall. (2013). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.

BHABHA, 2002

BHABHA, Homi. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

BHABHA, 2010

BHABHA, Homi. (Comp.). (2010). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

BOAVENTURA, 1985

BOAVENTURA, Maria Eugênia. (1985). *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática

BOIME, 1990

BOIME, Albert. (1990). *The art of exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Londres: Thames and Hudson.

BONILLA, 1992

BONILLA, Heraclio (comp.). (1992). *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*. FLACSO-Tercer Mundo, Bogotá.

BOPP, 2008

BOPP, Raúl. (2008). *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio.

BOZAL, 2001

BOZAL, Valeriano. (2001). "Clasicismo: necesario e imposible" in VV.AA. *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*. (catálogo de exposición). Madrid: Thyssen-Bornemisza, 11-31.

BRITO, 1983

BRITO, Ronaldo. (1983). "A Semana de 22. O trauma do moderno" in VV.AA. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, pp. 13-17.

BRITO, 1999

BRITO, Ronaldo. (1999). *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

BRITO, M., 1976

BRITO, Mario da Silva. "O alegre combate de Klaxon" in *Introdução* fac-símile dos 9 números da *Revista Klaxon – Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

BRITO, M., 1997

BRITO, Mário da Silva. (1997). *História do modernismo brasileiro, I. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRITTO, 1966

BRITTO, Jomard Muniz de. (1966). *Do modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

BROWNING, 1995

BROWNING, Barbara. (1995). *Samba: resistance in motion*. Bloomington: Indiana University Press.

BUCK-MORSS, 2005

BUCK-MORSS, Susan. (2005). *Hegel y Haití. La dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

BÜRGER, 2000

BÜRGER, Peter. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

BURTON, 1947

BURTON, Robert. (1947). *Anatomía de la melancolía*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

BURTON, 2015

BURTON, Robert. (2015). *Anatomía de la melancolía*. 2ª ed. Madrid: Alianza.

CABRAL, 1997

CABRAL, Sergio. (1997). *Pixinguinha: vida e obra*. São Paulo: Lumiar.

CALINESCU, 2003

CALINESCU, Matei. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. (2ª ed.). Madrid: Tecnos/Alianza.

CÂMARA CASCUDO, 1954

CÂMARA CASCUDO, Luís da. (1954). *Dicionário de Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC.

CAMARGOS, 2001

CAMARGOS, Márcia. (2001). *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo: Senac, 2001.

CAMARGOS, 2011

CAMARGOS, Márcia. (2011). *Entre a vanguarda e a tradição. Os Artistas Brasileiros Na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda.

CAMPOS, 1975

CAMPOS, Augusto de. (1975). *Revistas re-vistas: os antropófagos*. Edição fac-similar. São Paulo: Abril Cultural/Metal Leve.

CANCLINI, 2001

CANCLINI, Néstor García. (2001). *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

CANDIDO, 2002

CANDIDO, Antônio. (2002). *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas.

CARVALHO, 1929

CARVALHO, Flávio de. (1929). “Uma Análise da exposição de Tarsila”, *Diário da Noite*, São Paulo, 20 set. 1929 in AMARAL, Aracy. (2003). *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora34/Edusp, pp. 434-435.

CASTRO-GÓMEZ y GROSGOQUEL, 2007

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramón (eds.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.

CASTRO-GÓMEZ, 2005

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. (2005). *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

CATUNDA, 1997

CATUNDA, Leda. (1997). Texto no publicado pero citado en el Catálogo Razonado de la artista. [En línea] Recuperado en www.base7.com.br/tarsila

CAULFIELD, 2000

CAULFIELD, Sueann. (2000). “O nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942” in *Revista Tempo*, núm9, julio, pp. 43-63.

CÉSAIRE, 2006

CÉSAIRE, Aimé. (2006). Discurso sobre el colonialismo. Madrid: Akal.

CHEVALIER y GHEERBRANT, 1995

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

CHIARELLI, 1996

CHIARELLI, Tadeu. (1996). “Naturalismo, regionalismo e retorno à ordem no caso do modernismo brasileiro” in *EXPOR. Revista de Pós-graduação em Artes*. Pelotas, pp. 19-23.

CHIARELLI, 2007

CHIARELLI, Tadeu. (2007). *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

CHOUGNET, 1998

CHOUGNET, Jean-François. (1998). “Tupi or not tupi, that is the question” in *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo*. Vol. 1. São Paulo: A Fundação, pp. 86-93.

CHRISTO, 2009

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. (2009). ‘Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX’ in *19é20*. Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abril.

CIRLOT, 1992

CIRLOT, Juan Eduardo. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Labor.

CLAIR, 1980

CLAIR, Jean. (1980). “Données d’un problème” in HULTEN, Pontus (Org.). *Les realismes. 1919-1939*. (catálogo de exposición). París: Centres Georges Pompidou, pp. 08-14.

CLARK, T. J., 1981

CLARK, T. J. (1981). *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. (1ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

COMPAGNON, 1990

COMPAGNON, Antoine. (1990). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Avila Editores.

CONDIVI, 2007

CONDIVI, Ascanio. (2007). *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Madrid: Akal.

CORDERO REIMAN; SÁENZ, 2011

CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (comp.). (2011). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México; Universidad Latinoamericana.

DAIX, 1995

DAIX, Pierre. (1995). "El arlequín con espejo, Sara Murphy y el fin del clasicismo en Picasso" in VV.AA. *Picasso 1923. Arlequín con espejo y La flauta de pan*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp.17-25.

DANTAS, 1997

DANTAS, Vinicius. (1997). 'Que negra é esta?' in SALZSTEIN, Sônia (Cur.). *Tarsila. Anos 20*. São Paulo: SESI, p. 43-50.

DASSIN, 1978

DASSIN, Joan. (1978). *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades.

DE DIEGO, 2016

DE DIEGO, Estrella. (2016). *A propósito del malentendido*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

DEBRET, 1834

DEBRET, Jean-Baptiste. (1834-1839). *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. (3 vols.) Paris: Firmin Didot Frères.

<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00624510>

DEPELCHIN; DIEDEREN, 2011

DEPELCHIN, Davy; DIEDEREN, Roger. (2011). *L'Orientalisme en Europe: de Delacroix à Matisse*. París: RMN Grand Palais.

DERRIDA, 2008

DERRIDA, Jacques. (2008). “La mitología blanca” in DERRIDA, Jacques. (2008). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, pp. 247-311.

DI CAVALCANTI, 1948

DI CAVALCANTI, Emiliano. (1948). “Realismo e abstraccionismo” in *Fundamentos*, São Paulo, núm. 3, agosto, pp. 241- 246.

DI CAVALCANTI, 1949

DI CAVALCANTI, Emiliano. (1949). “Formação artística” (Notas de um diário), *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, outubro 1949. In BATISTA, Marta Rossetti. (2012). *Os artistas brasileiros na escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Ed. 34, pp. 300.

DI CAVALCANTI, 1955

DI CAVALCANTI, Emiliano. (1955). *Viagem da minha vida I. O testamento da alvorada*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

DI CAVALCANTI, 1964

DI CAVALCANTI, Emiliano. (1964). *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

DIDI-HUBERMAN, 2007

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Mundito & Co.

DIDI-HUBERMAN, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2015). *Blancas inquietudes*. Santander: Shangrila.

DIETER, 2011

DIETER, Richter. (2011). *El Sur: historia de un punto cardinal: un recorrido cultural a través del arte, la literatura y la religión*. Madrid: Siruela.

DINIZ, 2003

DINIZ, André. (2003). *Almanaque do choro: A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar.

DUARTE-FEITOZA, 2014

DUARTE-FEITOZA, Paulo H., “La belleza en la obra de Tarsila do Amaral”, in *Portuguese Studies Review* , vol. 22 (1), pp. 59-76, 2014.

DUSSEL, 1996

DUSSEL, Enrique. (1996). "Modernity, Eurocentrism, and Trans-Modernity: In Dialogue with Charles Taylor." in MENDIETA, Eduardo (ed.). *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation*. Atlantic Highlands: Humanities.

DUSSEL, 2007

DUSSEL, Enrique. (2007). *TransModernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*. México: UAM-Iz.

ESCOBAR, 2007

ESCOBAR, Arturo. (2007). *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación Editorial.

EULALIO, 2001

EULALIO, Alexandre. (2001). *A aventura de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. 2. ed. rev. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Fapesp.

FABRIS, 1987

FABRIS, Annateresa. (1987). *Futurismo. Uma poética da modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva.

FABRIS, 1990

FABRIS, Annateresa. (1990). "A questão futurista no Brasil" in BELLUZZO, Ana Maria Moraes (org). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.

FABRIS, 1994

FABRIS, Annateresa. (1994). *O futurismo paulista. Hipótesis para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva.

FABRIS, 2000

FABRIS, Annateresa. (2000). "Figuras de lo moderno (posible)" in VV.AA. *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. València: IVAM, pp. 41-51.

FABRIS, 2010

FABRIS, Annateresa. (2010). "Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro" in FABRIS, Annateresa. (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. 2ª ed. Porto Alegre: Zouk Editora, pp. 09-24.

FANON, 1975

FANON, Frantz. (1975). "Racismo y cultura" in *Por la revolución africana: escritos políticos*. México: FCE, pp. 38-52

FANON, 1983

FANON, Frantz. (1983). *Los condenados de la tierra*. México: FCE.

FANON, 2009

FANON, Frantz. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. México: Akal.

FAUSTO, 2010

FAUSTO, Boris. (2010). *História concisa do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp.

FAUSTO, 2012

FAUSTO, Boris. (2012). *História do Brasil*. São Paulo: Edusp.

FAVARETTO, 2000

FAVARETTO, Celso. (2000). *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.

FAXEDAS, 2009

FAXEDAS, Lluïsa. (2009). "Fer-se preguntes: La Història feminista de l'art" in FAXEDAS, Lluïsa. (Comp.). *Feminisme i Història de l'Art*. Girona: Documenta Universitària/Universitat de Girona, pp. 7-18.

FERNANDES, 1970

FERNANDES, Florestan. (1970). *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. São Paulo: Pionera.

FERNANDES, 1976

FERNANDES, Florestan. (1976). *A Revolução Burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

FERNANDES, 1978

FERNANDES, Florestan. (1978). *O folclore em questão*. Rio de Janeiro: Zahar.

FIELBAUM; ERRÁZURIZ CRUZ, 2014

FIELBAUM, Alejandro; ERRÁZURIZ CRUZ, Rebeca. (2014). "El entre-lugar como un pensamiento del riesgo. Entrevista a Silvano Santiago." In *Revista Chilena de Literatura*. 0, 88: s. p. Web. 30 dic. 2016 [En línea]
<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/36091/37773>

FIENNES, 2006

FIENNES, Sophie (Directora). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Película]. Reino Unido; Austria; Holanda: Mischief Films & Amoeba Film.

FRANCASTEL, 1970

FRANCASTEL, Pierre. (1970). *La realidad figurativa*. Buenos Aires: Emecé Editores.

FRANCASTEL, 1990

FRANCASTEL, Pierre. (1990). *Sociología del arte*. Madrid; Buenos Aires: Alianza Editorial; Emecé Editores.

FREUD, 2001

FREUD, Sigmund. (2001). 'Duelo y melancolía (1917 [1915])' in *Sigmund Freud. Obras completas. Vol. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 235-255.

FREYRE, 2002

FREYRE, Gilberto. (2002). *Casa-grande & senzala*. São Paulo: ALLCA XX.

GARCÉS, 2002

GARCÉS, Marina. (2002). *En las prisiones de lo posible*. Barcelona: Bellaterra.

GARCÉS, 2010

GARCÉS, Marina. (2010). 'La honestidad con lo real' in DE LOS ÁNGELES, Álvaro (Ed.). *El arte en cuestión*. Valencia: Dip. de Valencia/Sala Parpalló, pp., 205-216.

GARCÉS, 2013

GARCÉS, Marina. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.

GARCÉS, 2015

GARCÉS, Marina. (2015). *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

GAUTIER, 2008

GAUTIER, Théophile. (2008). Constantinople. París: Bartillat.

GELLNER, 1988

GELLNER, Ernest. (1988). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza.

GIDDENS, 1999

GIDDENS, Anthony. (1999). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.

GIUNTA, 2015

GIUNTA, Andrea. (2015). "Situados, no periféricos" in BARREIRO LÓPEZ, Paula; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fabiola. (Coord.). *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 261-265.

GONZÁLEZ ALCATUD, 1989

GONZÁLEZ ALCATUD, José A. (1989). *El Exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos.

GREEN, 2001

GREEN, Christopher. (2001). *Arte en Francia 1900-1940*. Madrid: Cátedra.

GREENBERG, 2006

GREENBERG, Clement. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. (1ª ed.). Madrid: Siruela.

GRUZINSKI, 2000

GRUZINSKI, Serge. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós

GRUZINSKI, 2010

GRUZINSKI, Serge. (2010). *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México: FCE.

GUERRA, 2016

GUERRA, Weildler. (@yorija) (04 de julio de 2016, 2:54 p.m.). «Parte de la descolonización del pensamiento es dejar de echarle la culpa de todo a la colònia. (Juan Duchessne (sic.))». [Tweet post]. Recuperado de <https://twitter.com/yorija/status/749949392967311360>

GUIMARÁES, 1978

GUIMARÁES, Francisco (Vagalume). (1978). *Na roda de samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte (Col. MPB Reedições, 2).

GULLAR, 2006

GULLAR, Ferreira. (2006). *Di Cavalcanti, 1897-1976. Pinturas, desenhos, joias*. Rio de Janeiro: Pinakotheke.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2003

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. (2003). "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica" in *Historia Mexicana*, vol. LIII, núm. 2, octubre - diciembre, pp. 341-390.

HADJINICOLAOU, 1976

HADJINICOLAOU, Nicos. (1976). *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI editores.

HARRIS, 2001

HARRIS, Jonathan. (2001). *The new art history: a critical introduction*. Londres & Nueva York: Routledge.

HARRISON; FRASCINA; PERRY 1998

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. (1998). *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal.

HEGEL, 1974

HEGEL, G. W. F. (1974). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Revista de Occidente.

HERKENHOFF, 1991

HERKENHOFF, Paulo. (1991). *Conferência Tarsila-Brancusi*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

HERKENHOFF, 2005

HERKENHOFF, Paulo. (2005). "As duas e a única Tarsila" in VV.AA. (2005). *Tarsila do Amaral. Peintre brésilienne à Paris 1923-1929*. Rio de Janeiro: Imago escritório de arte, pp., 80-93.

HERNÁNDEZ NAVARRO, 2015

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. (2015). 'La Historia del Arte y el tempo de la escritura' in MOXEY, Keith. *El tempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil, pp. 9-17.

HOBBSAWM, 1991

HOBBSAWM, Eric. (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.

HOBBSAWM, 2002

HOBBSAWM, Eric. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

HULTEN, 1980

HULTEN, Pontus (Org.). (1980). *Les realismes. 1919-1939*. (catalogo de exposición). París: Centres Georges Pompidou.

HUYSEN, 2006

HUYSEN, Andreas. (2006). *Después de la Gran División. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

IWASHITA, 1991

IWASHITA, Pedro. (1991). *Maria e Iemanjá. Análise de um sincretismo*. São Paulo: Edições Paulinas.

JORDANOVA, 1989

JORDANOVA, Ludmilla J. (1989). *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. New York: Harvester Wheatsheaf.

KANT, 2010

KANT, Immanuel. (2010). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza.

KATZEW, 2004

KATZEW, Ilona. (2004). *La pintura de castes: representacions raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner.

KLAXON 1922

KLAXON. (1922). *KLAXON*. São Paulo, núm. 1, mayo, 1-3.

KRAUSS, 1996

KRAUSS, Rosalind. (1996). *La originalidade de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

KRISTEVA, 1991

KRISTEVA, Julia. (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Esplugues de Llobregat : Plaza & Janes.

LACERDA, 1911a

LACERDA, João Batista. (1911). "The metis, or half-breeds, of Brazil" in SPILLER, Gustav (org.). (1911). *Papers on inter-racial problems communicated to the First Universal Races Congress*. Londres. P.S. King & Son; Boston: The World's Peace Foundation, pp. 377-383.

LACERDA, 1911b

LACERDA, João Batista. (1911). “Sobre os mestiços no Brasil” [trad. DIMITROV, Eduardo; ARAÚJO, Íris Morais y DEIAB, Rafaela de Andrade] in SCHWARCZ, Lilia Moritz. (2011). “Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco” in *Fontes. História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol. 18, núm. 1, ene-mar, pp. 234-242.

LAUDE, 1975

LAUDE, Jean. (1975). ‘Retour et/ou Rappel à l’ordre?’, in *Le retour à l’ordre dans les arts plastiques et l’architecture, 1919-1925*. Actes du second colloque d’Histoire de l’art contemporain, Université de Saint-Étienne, 15-16-17 février 1974 (Saint-Étienne, 1975) 7-44.

LÉGER, 1969

LÉGER, Fernand. (1969). *Funciones de la pintura*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.

LEWIS, 1996

LEWIS, Reina. (1996). *Gendering orientalism: Race, Femininity and representation*. London: Routledge.

LEWIS, 2004

LEWIS, Reina. (2004). *Rethinking orientalism. Women, Travel and the Ottoman harem*. Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey.

LOPEZ, 1972

LOPEZ, Telê Ancona. (1972). *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades.

LOTIERZO, 2013

LOTIERZO, Tatiana H. P. (2013). *Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. Máster-tesis: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo.

LUCAS COELHO, 2013

LUCAS COELHO, Alexandra. (2013). *Vai, Brasil*. Lisboa: Tinda da China.

LYNCH, 1998

LYNCH, John. (1998). *Las revoluciones hispanoamericanas: 1808-1826*. Barcelona: Ariel.

MAGALHÃES, 1960

MAGALHÃES, Basílio de. (1960). *O folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Cruzeiro.

MALDONADO-TORRES, 2007

MALDONADO-TORRES, Nelson. (2007). 'Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto' in CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores, p. 127-167.

MARQUES, 2014

MARQUES, Pedro Neves (Ed.). (2014). *The forest & the school / Where to sit at the dinner table?* Berlin: Archive Books.

MARTINS, 1969

MARTINS, Wilson. (1969). *A literatura brasileira: O modernismo (1916-1945)*. 3ª ed. São Paulo: Editora Cultrix.

MARTINS, L., 1987

MARTINS, Luciano. (1987). "A gênese de uma Intelligentsia. Os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940" in *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBSC)*, v.2 n.4, jun, São Paulo.

MÁXIMO y DIDIER, 1990

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. (1990). *Noel Rosa. Uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

MELLO, 1978

MELLO, Maria Amélia. (1978). "Tupy or not tupy, ainda a questão" in Suplemento Livro: Guia semanal de idéias e publicações. *Jornal do Brasil*, nº 86. 25/05/1978.

MICELI, 2003

MICELI, Sergio. (2003). *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.

MIGNOLO, 1995

MIGNOLO, Walter. (1995). "Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción" in *Revista de crítica literaria latinoamericana*. núm. 11, pp.9-32.

MIGNOLO, 2003

MIGNOLO, Walter. (2003). *The Darker side of the Renaissance : literacy, territoriality, and colonization*. Michigan: University of Michigan Press.

MIGNOLO, 2009

MIGNOLO, Walter. (2009). "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad" in VV.AA. *Modernologías: artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona: MACBA, pp. 39-47.

MIGNOLO, 2010

MIGNOLO, Walter. (2010). "Aiesthesis decolonial" in *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*. vol. 4, núm. 4, pp.10-25.

MIGNOLO, 2011

MIGNOLO, Walter. (2011). *The darker side of Western modernity : global futures, decolonial options*. Duke: Duke University Press.

MILLIET, 2002

MILLIET, Maria Alice. (2002). Tarsila e Di Cavalcanti: mito e realidade na pintura brasileira in *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Mito e realidade no modernismo brasileiro*. São Paulo: MAM, 7-20.

MITCHELL, 2009

MITCHELL, W. J. Thomas. (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

MORAES, 1978

MORAES, Eduardo Jardim de. (1978). *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

MOTA, 2014

MOTA, Carlos Guilherme. (2014). *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974). Pontos de partida para uma revisão histórica*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34.

MOURA, 1995

MOURA, Roberto. (1995). *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.

MOXEY, 2015

MOXEY, Keith. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona/Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

NINA RODRIGUES, 2010

NINA RODRIGUES, Raimundo. (2010). *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social.

NINA RODRIGUES, 2011

NINA RODRIGUES, Raimundo. (2011). *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social.

NORTON, 1979

NORTON, Luís. (1979). *A Corte de Portugal no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

NUSSBAUM, 2016

NUSSBAUM, Martha C. (2016). *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*. Madrid: Antonio Machado Libros.

O'NEIL, 2007

O'NEIL, Thomas. (2007). *A vinda da família Real portuguesa para o Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.

ORTIZ, 2010

ORTIZ, Renato. (2010). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora brasiliense.

ORTNER, 1974

ORTNER, Sherry B. (1974). 'Is female to male as nature is to culture?' in ROSALDO, Michelle Z.; LAMPHERE, Louise. (Eds.). *Woman, culture and society*. Stanford: Stanford University Press, pp. 68-87.

PECCININI, 2001

PECCININI, Daisy Valle Machado. (2001). *Modernismo Brasileiro e Modernidade*. São Paulo: MAC-USP.

PECCININI, 2001

PECCININI, Daisy Valle Machado. (2001). *Modernismo Brasileiro e Modernidade*. São Paulo: MAC-USP.

PEREIRA DE QUEIROZ, 1958

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. (1958). *Sociologia e folclore*. São Paulo: Liv. Progresso.

PÉRET, 2000

PÉRET, Benjamin. (2000). *El quilombo de Palmares*. Barcelona: Oçtaedro.

PETRUCCELLI, 2012

PETRUCCELLI, José Luis. 'Ethnic/racial statistics: Brazil and an overview of the Americas' In: FERRÁNDEZ, Luis Fernando Angosto; KRADOLFER, Sabine. (Eds.). *Everlasting countdowns: race, ethnicity and national censuses in Latin American states*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 264-303.

POLLOCK, 1992

POLLOCK, Griselda. (1992). *Avant-Garde Gambits 1888-1883. Gender and the colour of Art History*. London: Thames & Hudson.

POLLOCK, 1999

POLLOCK, Griselda. (1999). *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories*. London: Routledge.

PRADO JUNIOR, 2006

PRADO JUNIOR, Caio. (2006). *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense.

PRADO, 1981

PRADO, Paulo. (1981). *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. 2ª ed. São Paulo: IBRASA; Brasília, INL.

PROENÇA, 1969

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. (1969). *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

QUIJANO, 1992

QUIJANO, Aníbal. (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad" in *Perú Indígena*. 13(29), pp. 11-20.

RAEDERS, 1988

RAEDERS, Georges.(1988). *O conde Gobineau no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

RAMOS CRUZ, 2010

RAMOS CRUZ, Guillermina. (2010). *Lam y Mendive. Arte afrocubano*. Barcelona: Linkgua S.L.

RANCIÈRE, 2002

RANCIÈRE, Jacques. (2002). *La división de lo sensible: Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.

RENAN, 2010

RENAN, Ernest. (2010). “¿Qué es una nación?” in BHABHA, Homi. (Comp.) *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 21-38.

RIBEIRO, 1988

RIBEIRO, Darcy. (1988). *As Américas e a Civilização. Formação histórica e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes.

ROCHA, 1966

ROCHA, Glauber. (1966). “Apresentação” in BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, pp. I-III.

RODRIGUES, 1984

RODRIGUES, Ana Maria. (1984). *Samba Negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec.

ROMERO, 1888

ROMERO, Sílvio. (1888). *História da literatura brasileira*. Domínio Público: <http://www.dominiopublico.gov.br>

ROSSETTI BATISTA; PORTO ANCONA LOPEZ; SOARES DE LIMA, 1972

ROSSETTI BATISTA, Marta; PORTO ANCONA LOPEZ, Telê; SOARES DE LIMA, Yone, (1972). *Brasil. 1º Tempo modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB).

ROYNON, 2013

ROYNON, Tessa. (2013). *Toni Morrison and the Classical Tradition: Transforming American Culture*. Oxford: University Press.

SACKS, 2015

SACKS, Oliver. (2015). *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama.

SAID, 1996

SAID, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

SAID, 2008

SAID, Edward W. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

SALA-MOLINS, 2012

SALA-MOLINS, Louis (Lluís). (2012). *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*. París: Ed. Puf.

SÁNCHEZ, 2016

SÁNCHEZ, Suset. (2016). *Cita a ciegas (Tarsila, Lam y Picasso): Interpelar las imágenes, decolonizar la historiografía, ficcionalizar la historia*. En línea. [Recuperado en septiembre 2016]. Disponible en:

https://susetsanchez.wordpress.com/conferenciasponencias/2016_tarsila_lam/

SANDRONI, 2001

SANDRONI, Carlos. (2001). *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: J. Zahar.

SANTIAGO, 2000

SANTIAGO, Silviano. (2000). *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependencia cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.

SANTIAGO, 2002

SANTIAGO, Silviano. (2002). *Nas malhas da letra. Ensaio*. Rio de Janeiro: Rocco.

SANTIAGO, 2012

SANTIAGO, Silviano. (2012). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Concepción: Editorial Escaparate.

SARLO, 2003

SARLO, Beatriz. (2003). *Modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

SARTRE, 1983

SARTRE, Jean-Paul. (1983). "Prefacio" in FANON, Frantz. (1983). *Los condenados de la tierra*. México: FCE, pp. 5-16.

SCHOLLHAMMER, 2007

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (2007). *Além do visível. O olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

SCHWARCZ y STARLING, 2015

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. (2015). *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARCZ, 1998

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (1998). *As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARCZ, 2011

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (2011). “Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco” in *Fontes. História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol. 18, núm. 1, ene-mar, pp. 225-242.

SCHWARCZ, 2012

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (2012). *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARTZ, 2002

SCHWARTZ, Jorge. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE.

SCHWARTZ, 2009

SCHWARTZ, Jorge. (2009). ‘Tarsila y Oswald en la sabia pereza solar’ in *Tarsila do Amaral* (catálogo). Madrid: Fundación Juan March, pp. 93-103.

SCHWARTZ, 2013

SCHWARTZ, Jorge. (2013). *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARTZ, 2013b

SCHWARTZ, Jorge. (2013). ‘Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar’ in *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 15-33.

SCHWARZ, 1971

SCHWARZ, Roberto. (1971). *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades.

SENN HILL, 2008

SENN HILL, Marcos César de. (2008). *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934*. Tesis doctoral. Belo Horizonte; Escola de Belas Artes da UFMG.

SEVCENKO, 1999

SEVCENKO, Nicolau. (1999). *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense.

SHAKESPEARE, 2005

SHAKESPEARE, William. (2005). *Hamlet. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer*. 11ª ed. Madrid: Cátedra.

SKIDMORE, 1976

SKIDMORE, Thomas E. (1976). *Preto no branco: Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SODRÉ, 1962

SODRÉ, Nelson Werneck. (1962). *Quem é Povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SODRÉ, 1998

SODRÉ, Nelson Werneck. (1998). *Tudo é política*. Rio de Janeiro: Mauad.

SOUSA SANTOS Y MENESES, 2014

SOUSA SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. (2014). *Epistemologías del Sur: perspectivas*. Madrid: Akal.

SOUSA SANTOS, 2012

SOUSA SANTOS, Boaventura. (2012), "[Introducción: las epistemologías del Sur](#)" in CIDOB (org.). *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*. Barcelona: CIDOB Ediciones, 9-22.

SOUZA MARTINS, 2010

SOUZA MARTINS, José de. (2010). *O cativo da terra*. São Paulo: Contexto.

SOUZA y SANTOS, 2012

SOUZA, Vanderlei Sebastião de; SANTOS, Ricardo Ventura. (2012). "O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates" in *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 3, sept-dic, pp. 745-760.

SOUZA, 2009

SOUZA, Gilda de Mello e. (2009). "Vanguarda e nacionalismo na década de 20" in *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, pp. 305-344.

STOREY, 2002

STOREY, John. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro-EUB.

TEJEDA, 1996

TEJEDA, Isabel. (1996). 'Do Amaral, Modotti, Izquierdo y Kahlo: cuatro artistas en América' in *Asparkia: investigación feminista*. n. 7, p. 50.

THIESSE, 2010

Thiesse, Anne-Marie. (2010). *La creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XX*. Santiago: Ézaro ediciones.

TIBOL, 1985

TIBOL, Raquel. (1985). *Frida Kahlo. Una vida abierta*. México: Editorial Oasis.

TINHORÃO, 1966

TINHORÃO, José R. (1966). *Samba: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga.

VALLADARES, 1966

VALLADARES, Clarival do Prado. (1966). *Emiliano Di Cavalcanti*. Buenos Aires: Editorial Codex.

VALLADO, 2002

VALLADO, Armando. (2002). *Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.

VASCONCELOS, 1964

VASCONCELOS, Ary. (1964). *Panorama da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins.

VELOSO, 1997

VELOSO, Caetano. (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras.

VIDAL, 2011

VIDAL, Edgard. (2011). 'Trayectoria de una obra: "A negra" (1923) de Tarsila do Amaral. Una revolución icónica'. in *ARTEOLOGIE. Dossier Thématique: Brésil, Questions Sur Le Modernisme / Dossier temático: Brasil, cuestiones sobre el modernismo*, Primavera 2011, n. 1, p. 211-229.

VV.AA., 2001

VV.AA. (2001). *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*. (catálogo de exposición). Madrid: Thyssen-Bornemisza.

VV.AA., 2003

VV.AA. (2003). *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. (catálogo de exposición). Milano: Skira.

VV.AA., 2004

VV.AA. (2004). *Picasso Ingres*. (catálogo de exposición). París: Réunion des musées nationaux / Librairie Arthème Fayard.

WILCKEN, 2004

WILCKEN, Patrick. (2004). *Império à Deriva. A corte portuguesa no Rio de Janeiro. 1808-1821*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

WILDENSTEIN, 2003

WILDENSTEIN, Daniel. (2003). *Gauguin: a savage in the making: Catalogue raisonné of the paintings (1873-1888)*, vol. 2. Milán, Skira-París, Wildenstein Institute.

WISSENBACH, 1998

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. (1998). “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível” in NOVAIS, Fernando A. (cord.). *História da vida privada no Brasil (4 vols.): SEVCENKO, Nicolau (Org. Vol. 3) República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, pp, 49-130.

XAVIER, 2012

XAVIER, Ismail. (2012). *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify.

YOUNG, 1993

YOUNG, Robert J. C. (1993). *White mythologies. Writing History and the West*. London & NY: Routledge.

YOUNG, 2005

YOUNG, Robert J. C. (2005). *Desejo colonial. Hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

ZILIO, 1997

ZILIO, Carlos. (1997). *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Relume-Dumará.