
El modernismo paulista: ¿Una vanguardia oligárquica?

REFLEXIONES EN TORNO AL LIBRO *NACIONAL ESTRANGEIRO* DE SERGIO MICELI

Alejandra Mailhe

Fundadas en el principio radical de “lo nuevo”, las vanguardias latinoamericanas de los años veinte (y entre ellas, el modernismo paulista) buscan instaurar una ruptura absoluta respecto de los modos de representación y de los valores heredados. Sin embargo, diversos condicionamientos intra y extraestéticos imponen límites significativos. En esta dirección, una tarea central de la crítica consiste en poner en evidencia los gestos de ruptura y de continuidad —a menudo contradictorios— que sesgan un mismo movimiento vanguardista e incluso una misma obra. *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*¹, el último libro del sociólogo brasileño Sergio Miceli (formado en la *École de Hautes Études* de París y docente en la Universidad de San Pablo), constituye un aporte interesante en este sentido. Dedicado a la memoria de Pierre Bourdieu (en una confirmación de la afiliación evidente en su objeto y tipo de análisis), el libro se centra en las complejas relaciones de intercambio material y simbólico que se establecen entre los mecenas de la oligarquía paulista y los artistas plásticos de vanguardia, atendiendo en particular al modo en que el patrón de gusto conservador de los primeros constriñe —explícita o implícitamente— las exploraciones formales de los segundos, impidiendo el despliegue de innovaciones radicales como las que producen varios de sus maestros europeos.

En este sentido, el nuevo trabajo de Miceli se inscribe en la línea de una sociología del arte que prolonga sus investigaciones previas (centradas en el análisis de los vínculos entre los campos intelectual y de poder en Brasil, entre las décadas del veinte y del cincuenta). Por ende, el problema considerado en *Nacional estrangeiro* implica el abordaje en profundidad de una cuestión clave en el campo de reflexión que forjan sus textos anteriores, donde Miceli concebía las producciones modernistas a partir de los fuertes vínculos de sus actores con la oligarquía regional. En efecto, ya en *Intelectuais e classe dirigente no Brasil, 1920-1945*, y luego en *Intelectuais à brasileira*² entre otros textos, el modernismo es pensado como parte de un programa más amplio (económico, político y cultural) impulsado por la oligarquía del café para afianzar su posición de dirigencia nacional. Miceli sostiene que, entre el inicio de la República y el golpe de 1937, la oligarquía de los estados dominantes (como San Pablo o Minas Gerais) busca mantener su hegemonía. En este contexto, las transformaciones en la producción cultural e ideológica de las décadas del veinte y treinta dependen de las relaciones de fuerza que se despliegan dentro del circuito dirigente oligárquico, de modo que es posible concebir los emprendimientos culturales de los intelectuales modernistas de San Pablo como parte de las tentativas de la oligarquía por preservar ese poder central.

En lugar de reconocer la demanda social de ampliación de la participación política, este grupo dominante se concentra en la creación de instituciones culturales capaces de reforzar a sus propios grupos intelectuales, intuyendo que el fortalecimiento de sus cuadros especializados en las áreas política y cultural constituye una herramienta estratégica. La relación de los intelectuales con los grupos dirigentes no implica sólo la participación en sus partidos políticos, sino también el ejercicio de la administración pública y, fundamentalmente, la aceptación del mecenazgo oligárquico de diversos proyectos estéticos (lo que evidencia las dificultades que atraviesa el campo cultural en su proceso de autonomización). Ese mecenazgo es ejercido por figuras de la oligarquía que apoyan el modernismo (como Paulo Prado) o por los propios modernistas pertenecientes a la dicha clase (como Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, ambos ligados al consumo de símbolos del prestigio social, junto con el apoyo y la producción de bienes propios de esta modernización estética)³.

¹ San Pablo: Companhia das Letras, 2003, 211 pp.

² Respectivamente, las ediciones corresponden a San Pablo: Difel, 1979, y San Pablo: Companhia das Letras, 2001.

³ Un buen indicio del aparente encierro de los modernistas en esta clase lo constituye la circulación reducida de las primeras obras modernistas, como la primera edición de 800 ejemplares de *Losango cáqui* de Mário de Andrade, o la edición parisina de *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, fuera de circulación en el amplio mercado nacional. Por otra parte, la concepción del modernismo como manifestación cultural de la clase dirigente es reforzada por los propios intelectuales del movimiento, por ejemplo en los análisis retrospectivos y autocríticos que elaboran Mário y Oswald de Andrade.

Algunos de estos vínculos resultan particularmente paradójicos. Así por ejemplo Paulo Prado, empresario oligarca, ensayista conservador y mecenas del modernismo, se involucra en el movimiento de vanguardia financiando la "Semana de arte moderna"⁴ y estableciendo lazos estrechos con numerosos artistas del movimiento.⁵ Sin embargo, Prado mantiene una relación compleja y problemática con el modernismo, entre otras razones porque, a pesar de su conservadurismo, no se liga a los grupos vanguardistas más conservadores (como el "Verde-Amarelo" o el de "Anta"), sino al de los intelectuales progresistas en los planos estético y político (como Oswald de Andrade y Mário de Andrade), que realizan una experimentación formal más radical, postulando -con modulaciones variables- una utopía de transformación social. Así, sus textos y su propia figura operan como puntos de articulación privilegiados entre la ideología finisecular y la vanguardia, exponiendo abiertamente la tensión que atraviesa el modernismo entre fracturas y continuidades ideológicas⁶.

Al abordar la figura de Prado como mecenas, o analizar sus ensayos sociales (cuya ideología entra en colisión con la estética y el contenido de los textos de vanguardia), la crítica suele asumir un polo del problema (subrayando, de manera reduccionista, el mero papel de Prado como mecenas, las contradicciones ideológicas del grupo en general o, por el contrario, la coherencia absoluta entre la obra de Prado y la del grupo modernista)⁷, en lugar de observar esas ambivalencias como síntoma de las tensiones inquietantes que sesgan ese vínculo estrecho entre vanguardia y oligarquía. Evidentemente esta relación introduce límites estéticos y contradicciones ideológicas significativas en la dinámica de intercambios de bienes y favores entre los modernistas y los mecenas de la oligarquía estadual, e incluso (aunque de manera mediada) en el interior de las obras. Pero el malestar que genera la obra de Prado es perceptible en las valoraciones que formulan los propios modernistas. En uno de los ataques más virulentos al mecenas del movimiento, Oswald de Andrade, en su artículo "Um livro pré-freudiano"⁸, reconoce lúcidamente la aparente convergencia implícita en el ensayo *Retrato do Brasil* de Prado y en la novela *Macunaima* de Mário de Andrade; pero advierte que, mientras el segundo formula una versión positiva de la identidad nacional, ya libre de preconceitos morales, el primero recupera de manera reaccionaria "todas as monstruosidades de julgamento do mundo ocidental sobre a América descoberta", actualizando una mirada pre-freudiana para condenar el "pecado sexual" "como qualquer visitador de Santo Ofício".

Uno de los aspectos más interesantes de *Nacional estrangeiro* consiste en la desarticulación del mito sobre la autonomía radical de la vanguardia, enfrentada al conservadurismo estético e ideológico de la clase dirigente. El estudio minucioso de las interacciones revela que, por el contrario, existía una trama cerrada de compromisos, intercambio de favores, servicios y concesiones varias entre los intelectuales modernistas y el círculo de políticos, empresarios y profesionales cultos de San Pablo, limitando fuertemente la autonomía del campo.

⁴ Precedida por algunas manifestaciones plásticas y literarias aisladas, la "Semana de arte moderna" (que tiene lugar en febrero de 1922, en el Teatro Municipal de San Pablo, y es promovida por la clase dirigente paulista) simboliza la introducción de la vanguardia en Brasil.

⁵ Esos lazos se hacen visibles en la participación de Prado como director de revistas modernistas (como la *Revista do Brasil*, entre 1923 y 1925), y como prefaciador o destinatario de textos claves del movimiento, como las novelas *Macunaima* de Mário de Andrade y *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, ambas dedicadas a Prado.

⁶ Nuestra lectura de las tensiones entre las obras de Prado y de los vanguardistas del modernismo aparecerá (bajo el título "Fuegos cruzados. Estética vanguardista e ideología conservadora en *Retrato do Brasil*") en el próximo número de la revistas *Prismas*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, n° 9, año 2005.

⁷ Ejemplificando la perspectiva simplificadora asumida por la crítica tradicional ante este vínculo problemático, Dante Moreira Leite, en *O caráter nacional brasileiro* (un ensayo clásico publicado en 1969) explicaba la asimetría entre Prado y la vanguardia paulista por tratarse de un movimiento estético sin una coherencia ideológica "sólida". Moreira Leite insistía en efectuar una lectura despolitizadora del modernismo, al tiempo que olvidaba que este rasgo es común a las vanguardias estéticas latinoamericanas y europeas, en general sesgadas por numerosas fracturas y polémicas, e inestables en función de sus propios presupuestos básicos.

⁸ *Estética e Política*, San Pablo: Globo, 1991.

En efecto, Miceli echa luz sobre nuevos aspectos de este tipo de relaciones problemáticas. La primera parte del libro (“Mecenato e coleccionismo em São Paulo”) se centra en los consumos plásticos de los principales mecenas, orientados predominantemente en favor de una estética académica y conservadora. Eligiendo una estrategia de comienzo muy sugestiva –el análisis de la dedicatoria que Fernand Léger rubrica en la obra que compra Paulo Prado–, Miceli perfila un intercambio de bienes y valores entre la vanguardia central y el mecenazgo brasileño, marcado por la aceptación de una estética regresiva a tono con una elite cultural más retardataria (de hecho, Prado adquiere uno de los “paisajes animados” de Léger, la serie formal e ideológicamente menos transgresiva de su producción, la misma que tendrá un peso decisivo en la obra de Tarsila do Amaral). A partir de ese primer vínculo modélico, los demás capítulos de esta parte reconstruyen minuciosamente las colecciones y los recorridos biográficos de varios mecenas importantes de la elite paulista en las primeras décadas del s. XX, atendiendo especialmente a los autorretratos que estas figuras pactan, siempre con pintores académicos, para reforzar los símbolos de su propia legitimidad como dirigentes políticos, empresariales y/o culturales. Miceli hace un análisis exhaustivo de la iconografía que rodea a estas figuras de prestigio, subrayando en cada caso los atributos psicofísicos y los valores que el retrato ecuaciona para imponer una lectura del sujeto retratado. De este modo, las imágenes se convierten en huellas paradigmáticas que permiten reconstruir el intercambio material y simbólico entre el campo del arte y el campo del poder.⁹

Luego de revisar los consumos culturales de Ramos de Azevedo, Altino Arantes, Adolfo Pinto, Freitas Valle y Olívia Guedes Penteado (quien evidencia un patrón de gusto más osado que los anteriores, probablemente gracias a su mayor familiaridad con las vanguardias parisinas), Miceli concluye que estos consumidores sólo apoyan las prácticas modernistas de manera reducida y desde el punto de vista institucional (casi nunca en el plano de sus proyectos personales). Los pocos coleccionistas abiertos a la recepción y el consumo de obras de vanguardia, o que financian la carrera de algunos vanguardistas en Europa, dialogan fundamentalmente con la pintura académica antimodernista y/o con expresiones más bien retardatarias de las corrientes de vanguardia. Ese límite habría afectado el lenguaje de la propia vanguardia, impidiendo el desvío excesivo respecto de los patrones de gusto de la elite local.¹⁰ Aun así, esa asimetría no engendra una actitud hostil de parte de los mecenas, ya que se gesta más bien una convivencia creciente, especialmente con la fracción emergente de inmigrantes que se suman a la clase alta estadual (en especial, las familias judías que reconocen el liderazgo ejercido por Lasar Segall).

Partiendo de estas conclusiones, la segunda parte del libro (“O modernismo artístico paulista”) reconstruye los recorridos biográficos y creativos de varios artistas plásticos modernistas (Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, los hermanos Gomide y John Graz), pertenecientes a la clase dirigente estadual o con relaciones estrechas con ella. Incapaces de obtener la adhesión incondicional de los mecenas del *establishment*, los vanguardistas montan sus propias empresas culturales (como sucede en el caso del matrimonio de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade) o buscan consolidar vínculos de intercambio con otro tipo de clientes: especialmente, con figuras cultas provenientes de las nuevas familias inmigrantes y ricas (quienes, a su vez, encuentran en los modernistas la oportunidad de viabilizar sus propias demandas de identidad social y cultural). Esta alianza alternativa, en la que juegan un papel clave varios artistas europeos insertos en el medio brasileño (como Segall, Brecheret y Graz), forja la identificación de la vanguardia como

⁹ Aquí la interpretación de Miceli se acerca tangencialmente a la que despliega el historiador Murilo de Carvalho en *La formación de las almas. El imaginario de la República en la formación del Brasil*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1997. Allí se analiza cómo la pintura y la plástica, entre otros productos culturales, vehiculizan los principales valores cívicos que la elite política intenta imponer a nivel nacional, en los inicios de la Primera República.

¹⁰ Miceli advierte que incluso los autores consagrados en las vanguardias centrales (como Picasso, Matisse o Brancusi, amén de Léger) habrían sufrido este tipo de presiones, viéndose obligados a incluir en su producción trabajos afines al gusto más conservador de sus clientes y discípulos (en primer lugar extranjeros, pero también nacionales).

una instancia híbrida que cruza materiales nacionales y extranjeros (a los que alude el título *Nacional estrangeiro* de la obra). En este sentido, cabe aclarar que tangencialmente Miceli opone el modernismo (que amolda diversos estilos externos para reconfigurar experiencias sociales contradictorias) a proyectos nacionalistas de largo aliento (que van del nativismo de José de Alencar o Sílvio Romero al caipirismo de Monteiro Lobato).¹¹

Miceli analiza muy sutilmente el contenido plástico de varios cuadros modernistas, atendiendo ahora (aunque no de manera excluyente) a la iconografía que producen para forjar imágenes tanto de las fracciones de la elite con las que han establecido alianzas, como de los propios miembros del movimiento (en este sentido, aborda, entre otros casos, las versiones pictóricas que Malfatti y Segall producen de Mário, las que Tarsila hace de Oswald, y los autorretratos de Malfatti, Tarsila y Segall).¹²

Entre las conclusiones que extrae de la lectura de los procesos creativos considerados, Miceli encuentra que si en los años treinta varios plásticos retoman una perspectiva figurativa, retardataria con respecto a sus propias producciones de los veinte, ese retroceso no se explica sólo en función de acontecimientos biográficos, sino más que nada a partir de los límites de riesgo estético a que estaba dispuesto el contexto institucional. En este sentido, la interpretación "sociológica" postulada por Miceli se enfrenta a otras, clásicas en el contexto brasileño y latinoamericano, como la de Jorge Schwartz en su introducción a *Las vanguardias latinoamericanas*.¹³ Mientras Miceli remite estrictamente a las relaciones locales entre campo cultural y de poder, Schwartz apunta a razones intraestéticas (por ejemplo, el abismo asémico al que se asoman varias experiencias de ruptura) así como también al proceso de creciente reideologización desencadenado a nivel mundial (por la crisis económica de 1929, el ascenso del fascismo y el nazismo y el desencadenamiento de la guerra civil española), que en general afecta a los intelectuales latinoamericanos frenando las exploraciones formales del veinte y obligando a recuperar modos de representación menos transgresivos. Entre otros, es el caso de Pablo Neruda y el de César Vallejo en el contexto latinoamericano, y el más flagrante de Oswald de Andrade en el contexto brasileño. A comienzos de la década del treinta, Oswald rompe con la experimentación vanguardista: arruinado económicamente, alejado de Tarsila, convertido en militante del Partido Comunista y decidido a girar su producción hacia el realismo social, lanza una crítica feroz a su propia experiencia de vanguardia en el "Prefacio" a la primera edición de *Serafim Ponte Grande* en 1933. Allí Oswald resuelve brutalmente una tensión implícita en su etapa previa, entre anarquía utópica y comunismo, para atacar al modernismo como movimiento provinciano y sospechosamente burgués, ironizando en torno al lazo estrecho entre oligarquía y vanguardia.¹⁴

¹¹ Tal vez hubiera sido productivo considerar esta cuestión con más detalle, pues bajo la categoría "nacional extranjero" que Miceli propone subyace un problema teórico clave en la historia cultural de Brasil y América Latina (que consiste en pensar las producciones de los intelectuales latinoamericanos como articulaciones creativas entre los modelos estéticos centrales y los contextos y tradiciones representacionales locales). Refiriéndonos a la obra de Mário de Andrade, abordamos este problema en nuestro artículo "Fábulas de la transculturación en *Macunaima*. Una lectura crítica del modernismo brasileño" (en Rivas, R - R. Rodríguez, comps. *Problemas latinoamericanos en los siglos XIX y XX*, Mar del Plata: Suárez, 2004). Allí consideramos este texto como una síntesis vanguardista (contradictoria y no conciliatoria) de elementos arcaicos y modernos que busca provocar el diálogo, la convergencia y el conflicto entre fragmentos del pasado y del presente con los cuales busca fundar una futuridad utópica. Los materiales lingüísticos, narrativos y temáticos populares ingresan en un texto culto capaz de revelar el potencial altamente modernizador de uno de los sustratos culturales más arcaicos. Creemos que la reflexión sobre este tipo de problemas –que el propio Miceli apunta cuando analiza la fase "antropofágica" de Tarsila, en diálogo con las obras de Mário, Oswald y Raul Bopp– enriquecería el contenido de la categoría "nacional extranjero" en su libro.

¹² Miceli considera con gran detalle el contenido de los cuadros, aunque no avanza en la elaboración de interpretaciones más sofisticadas, características de la crítica artística y literaria.

¹³ Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002.

¹⁴ Pues "o movimento modernista, culminando no sarampão antropofágico", asocia el alza del café a la literatura nuevo-rica de la semicolonía, buscando alcanzar "os custosos surrealismos imperialistas". Allí Oswald apenas valora *Serafim...* como un documento de "o brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo", y lo descalifica como un texto oportunista y conservador al servicio de los intereses de la burguesía (excepto por el sarcasmo anarquista especialmente sexual). San Pablo: Globo, 1990.

El análisis de Miceli cumple ampliamente con un objetivo fundamental: desarticular un lugar común en la crítica del modernismo, que problematiza poco el modo en que se desarrolla el proceso de importación de saberes y técnicas de las vanguardias centrales. En este sentido, es importante destacar que, al detectar la “tibieza” de las rupturas modernistas con respecto a las innovaciones más radicales de la vanguardia europea, Miceli no sólo tiene en cuenta el convencionalismo dominante en el incipiente mercado de arte local, sino también otras variables estéticas y culturales significativas. Así por ejemplo, atiende también al esfuerzo por traducir principios de los modelos centrales para abordar escenarios y actores sociales nacionales contradictorios, asimétricos e históricamente devaluados, aunque esta cuestión no adquiere el mismo peso que sus explicaciones más sociológicas centradas en el mercado. A nuestro criterio, resolver las tensiones entre el modelo central y el contexto periférico genera profundas transformaciones en el orden de la representación. Este es un núcleo problemático clave en el debate para pensar los conflictos entre autonomía y dependencia cultural, que Roberto Schwartz analizó lúcidamente en el campo literario bajo la fórmula de “As idéias fora do lugar”¹⁵, y que Rodrigo Naves expandió en el de la plástica de los s. XIX y XX en su brillante ensayo *A forma difícil*.¹⁶ La misma perspectiva orientó, en nuestra tesis doctoral, el análisis de la representación de actores populares y prácticas culturales, centrándonos en varias de las principales ficciones, ensayos “sociales” y obras plásticas de autores de entresiglos y del modernismo¹⁷. Analizamos los lazos de continuidad y las rupturas estéticas e ideológicas que instauran los textos de la vanguardia brasileña con respecto a la herencia decimonónica para aprehender la alteridad. Entre otros resultados, encontramos que la puesta en crisis de los modelos heredados de otredad social se articula, de manera sincrética e indisociable, con la desarticulación de otras identidades culturales fundamentales como las categorías de “texto” y de “sujeto” (las nociones estables sobre las que se fundamentaba hasta entonces la representación). Agudizando la imposibilidad de dissociar forma y contenido, y desestabilizando continuamente la referencia social, las ficciones modernistas (especialmente las novelas *Macunaíma* de Mário y *Serafim Ponte Grande* de Oswald) refuncionalizan también diversos residuos heredados de los géneros literarios y de los discursos sociales finiseculares, insertando (de manera paródica y subversiva) fragmentos de las ideologías hegemónicas a fin de siglo en un nuevo contexto semántico, para producir una inversión de las connotaciones asignadas por la tradición al otro social y a las culturas populares. Además, la novela, el ensayo social y la plástica, en el pasaje de entresiglos a los años veinte, realizan un esfuerzo significativo para incluir, en el escenario representacional, a enormes sectores sociales hasta entonces ilegítimos y prácticamente “invisibilizados” por el trauma de la esclavitud (todavía activo en términos simbólicos). Inserta en esta perspectiva, la tradición estética local se revela como precaria no sólo porque resulta difícil consolidar una esfera cultural con una relativa autonomía, sino también porque urge resolver los desajustes flagrantes entre modelo central e identidad nacional en formación, y en especial romper con fuertes legados ideológicos que obturan la relegitimación de lo popular.

Vale la pena considerar un elemento más. Miceli subraya el modo en que el nacionalismo latente en las viejas familias oligárquicas genera una progresiva tensión con respecto a las nuevas fracciones inmigrantes que se suman a su clase, y el modo en que esta tensión repercute en el interior del grupo modernista (provocando por ejemplo el desplazamiento de Lasar Segall). Esta perspectiva resulta sugestiva para pensar las resonancias de este conflicto en el interior de las producciones de la vanguardia. Así por ejemplo, resignifica la figura del capitalista y coleccionista de piedras Pietro Pietra en *Macunaíma*: si la crítica ha destacado, entre otros aspectos, su identificación con los nuevos grupos inmigrantes, el

¹⁵ *Ao vencedor as batatas*, San Pablo: Duas Cidades, 2000.

¹⁶ San Pablo: Atica, 1996. Véanse especialmente los capítulos dedicados a Debret y Segall.

¹⁷ *Márgenes imaginarios. Sectores populares y cultura popular en la novela y el ensayo social brasileños, del s. XIX a la vanguardia*, La Plata: UNLP, 2003. Actualmente en prensa.

apoyo que –según Miceli– dieron estos grupos al arte modernista carga de nuevas connotaciones a esa figura polisémica. En este sentido, Miceli estaría procesando sutil y tangencialmente el malestar frente a nuevas formas de mecenazgo que atraviesan la propia experiencia de vanguardia.

Para concluir, sería muy productivo que las relaciones de dependencia que constriñen la experimentación plástica, y que son lúcidamente develadas por Miceli, pudieran confrontarse a futuro con las tensiones entre autonomía y dependencia que sesgan otras manifestaciones de la vanguardia brasileña. Creo que en el caso de la literatura, en cierta medida menos sometida a ese tipo de contratos de mecenazgo (aunque producida por figuras pertenecientes al mismo grupo reducido y endogámico del que forman parte los plásticos vanguardistas), ciertas ficciones como *Macunaíma* de Mário o *Serafim Ponte Grande* de Oswald sí se lanzan al encuentro de mundos estética e ideológicamente transgresivos. Por ejemplo, el final utópico de *Serafim...* pone fin a una larga genealogía narrativa y filosófica, pues la nave de “Os antropófagos” que naufraga fuera del tiempo y por el trópico supone la erradicación del trascendentalismo y de toda aculturación, entronizando la lujuria y la antropofagia “en el lugar” de la moral represiva y europea. El naufragio de esa comunidad liberada funda un nuevo origen que realiza imaginariamente la utopía del “Manifiesto Antropófago”, consolidando el mito de una comunidad anárquica y desafiada que copula por el trópico, para reintroducir así el valor transgresivo del placer. Más allá de las comparaciones formales, desde el punto de vista ideológico las experiencias plásticas (aun las más cargadas de connotaciones eróticas, como las producidas por Tarsila en su etapa “antropofágica” en diálogo con la obra de Oswald) no parecen alcanzar ese nivel extremo de desarticulación de los valores dominantes.

Explorar el modo en que la literatura enfrentó los límites de gusto vigentes en el mercado de sus consumidores (una tarea ardua y todavía pendiente para la sociología de la lectura) permitiría establecer relaciones comparativas con el análisis de Miceli, dando espesor a la respuesta específica que cada arte formula ante la tensión entre autonomía y dependencia. Del mismo modo, sería fascinante contar con otros trabajos semejantes al de Miceli para establecer relaciones sincrónicas entre las experiencias plásticas de las vanguardias latinoamericanas.