

CAPÍTULO 9

Comer o no comer. Modernidad artística brasileña y emergencia latinoamericana

Fabiana Di Luca y Magdalena Pérez Balbi

Introducción

La Semana de Arte Moderno en San Pablo, en 1922, aparece como el hito inicial del modernismo artístico brasileño¹. Al igual que en el resto de los países latinoamericanos en los que se desarrollaron diversos movimientos de vanguardia, este modernismo no apela a la reproducción de los cánones europeos sino a la construcción de una modernidad propia a partir de la *metáfora antropofágica*: navegar entre los preceptos vanguardistas (lo “moderno”), así como entre los legados del propio pasado (lo “arcaico”) en pos de una reafirmación de lo local con el fin de producir formas expresivas que den cuenta del proceso particular de la modernidad latinoamericana. Un diálogo de migraciones poéticas (y también políticas, virtuales o físicas, antropológicas o de exilios) en el que el otro es deglutido y procesado a la luz de la coyuntura y la historia local.

La metáfora antropofágica nos permite leer las búsquedas estéticas y políticas del propio Movimiento Antropofágico pero también del Muralismo Mexicano, el Creacionismo chileno, el Martinierrismo rioplatense u otras experiencias más allá de la pertenencia a un movimiento particular. En este capítulo, nos centraremos en el proceso brasileño y en el valor de esta metáfora desde la cual leer la tensión arcaico –moderno/cosmopolitismo– nacional; como así también para pensar la relación entre lo real y lo fantástico o maravilloso.

Antecedentes. San Pablo y la Semana de Arte Moderno

La Semana de Arte Moderno, realizada en el Teatro Municipal de San Pablo, del 11 al 18 de Febrero de 1922 consolidó la *presentación en sociedad* del grupo, aun cuando no fuera la primera exposición de arte moderno en la ciudad². Lecturas de poesía, danza, conciertos,

¹ Oswald de Andrade diferenciaba las palabras *modernidad* y *moderno* por un lado, y *modernismo* por otro. El objetivo de tal precisión lingüística es diferenciar el impulso transformador del grupo que abarcaba no sólo a diversas artes, sino incluso a la concepción de la sociedad, el hombre y sus prácticas, de la adopción academizante de ciertos rasgos de estilo característicos (de Andrade, 2008).

² En 1917, Anita Malfatti exponía pinturas de influencia postimpresionista, desafiando el naturalismo fotográfico a través de distorsiones angulares y colores fauvistas. Malfatti había estudiado en Berlín y vivido en Estados Unidos antes de regresar a su país.

exhibiciones artísticas y conferencias movilizaron a la sociedad paulista durante cuatro días y tres noches. Según Di Cavalcanti, uno de los ideólogos del evento, esta fue “una semana de escándalos literarios y artísticos pensados para poner incentivo en el ombligo de la burguesía de San Pablo” (Sullivan, 1993).

¿Por qué en San Pablo? La Academia Imperial de Bellas Artes, en Rio de Janeiro, se había fundado en 1826. A diferencia de Rio, San Pablo no tuvo Escuela de Bellas Artes hasta 1925, es decir, una vez en marcha distintas experiencias vanguardistas locales. De manera similar a la situación de Buenos Aires, la irrupción vanguardista se produce en el marco de una *institución-arte* todavía en formación por lo que, podríamos decir, que se cuele entre las grietas en lugar de producir una ruptura con un academicismo fuerte y consolidado. Al igual que en otras ciudades latinoamericanas, el principal estilo pictórico (académico) de principios del siglo XX continuaba siendo el Impresionismo. El postimpresionismo de Gauguin, Van Gogh y Cézanne tendría una influencia despareja y tardía.

Por otro lado, desde finales de siglo XIX San Pablo se consolidaba como un estado económicamente renovador. En los años veinte, la primera posguerra promovía el comercio con los grandes centros económicos del mundo y forjaba una incipiente industrialización. El estado paulista vivía una euforia desarrollista articulada con el creciente sentimiento nacionalista en todo Brasil, en consonancia con la celebración del centenario de la independencia. De esto son ejemplo las formas de inspiración nativista de las decoraciones callejeras en Río de Janeiro durante la Gran Feria Internacional de 1922, la música popular dominada por ritmos afro-brasileños y el regionalismo que resurgía en la poesía y la prosa de esta segunda década.

Es en este contexto en el que se formará el grupo de los *futuristas* o *modernos* integrado por Anita Malfatti, Emilio Di Cavalcanti, Oswald y Mario de Andrade y Brecheret. Luego se unirían Menotti del Picchia, John Graz, Regina Gomida Graz y Do Rego Monteiro, y los escritores Sergio Milliet y Rubens Borba de Moraes. Todos volvían de una estadía de formación en Europa. Cuando se realiza la Semana de Arte Moderno, el grupo ya estaba consolidado. Desde la muestra de Malfatti en 1917, las exposiciones y publicaciones literarias tuvieron patrocinadores social y financieramente poderosos, que pusieron en circulación en el campo artístico paulista las tendencias modernistas europeas en un medio cultural y artístico que aún seguía siendo provinciano (Amaral, 1984).

En este contexto contradictorio, que se debate entre la información internacionalista y una nueva búsqueda de raíces, se irá cocinando el movimiento antropofágico.

Movimiento Antropofágico

Por primera vez, el hombre del Ecuador va a hablar
OSWALD DE ANDRADE, *Cuaderno de notas* (1925)

Contra la Memoria como fuente de costumbre. La experiencia personal renovada
OSWALD DE ANDRADE, *Manifiesto Antropófago* (1928)

Entonces llegó el tiempo de la bajada antropofágica. Vamos a comer todo de nuevo
MARXILAR (seudónimo de O. De Andrade en la Revista de Antropofagia)

*La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y ocre
en los verdes de la Favela, bajo el sol cabralino, son hechos estéticos.
El carnaval de Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau-Brasil. Wagner naufraga
ante las escuelas de samba de Botafogo Bárbaro y nuestro. La rica formación étnica.
Riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá, el oro y la danza”*
OSWALD DE ANDRADE, *Manifiesto Pau-Brasil* (1924)

El movimiento antropofágico es una revolución estética que conmoverá profundamente la cultura brasileña y los modos de ver y pensar diferentes manifestaciones artísticas que le precedieron y sucedieron en toda Latinoamérica. Podríamos analizar el arte americano desde la colonia a partir de la metáfora antropofágica. Y podríamos ir más allá y rastrearla en las vanguardias europeas (con *Antropofagia* de Alfred Jarry en 1902, y el *Manifiesto Canibal Dadá* de Picabia en 1920), e incluso encontramos con una apología a la antropofagia en el siglo XVI, cuando Michel Montaigne escribe *De los Caníbales*.

Los antropófagos en tanto movimiento estético decididamente iconoclasta, recuperarán simbólicamente el canibalismo de los tupinambá como matriz de transformación de lo que era lusobrasileño (o aún lusitano) en el Brasil de comienzos del siglo XX. La herencia reivindicada de los tupinambás no es el del *buen salvaje* (teorizado por Rousseau en la Francia ilustrada) sino el *mal salvaje*, el desobediente.

Para los antropófagos el Brasil moderno no comenzará en el 1500 cuando llegan las primeras carabelas de Portugal, sino en 1554, año en que el obispo Sardinha (primer obispo de Salvador de Bahía) es devorado por los indios. Oswald de Andrade fechará la escritura del *Manifiesto Antropofágico* en el año 375, “año de la deglución del obispo Sardinha”, y lo firmará en Piratininga, nombre indígena de la ciudad de San Pablo. Cabe aquí citar una coincidencia reveladora: en su poema *Fundación mítica de Buenos Aires* (1929), Jorge Luis Borges incluye un par de versos que dicen “el sitio / en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron”. Esta alusión a la muerte y deglución del descubridor europeo del estuario del Plata, el navegante portugués al servicio de la corona española Juan Díaz de Solís, puede servir como clave para comprender la actitud estética del propio Borges. En otro texto muy famoso, *El escritor argentino y la tradición*³ lo que se propone es deglutir y asimilar desde América todas las mitologías, todos los estilos, todas las escuelas, entendiendo que “nuestro patrimonio es el universo”. Si bien Borges no apela a la metáfora de la antropofagia, su posición (que para algunas miradas superficiales resulta conservadora, desapasionada y hasta pasatista) es análoga a la de los brasileños antropófagos.

La ética antropofágica va construyendo una teoría de *mestizaje* que pone en crisis el régimen identitario de la sociedad y la lengua pulverizando toda noción de fijeza. Torna

³ Transcripción de una conferencia dictada en 1951 pero que sistematiza temas, enfoques y actitudes previas del autor, en Borges, J. L (1932)

completamente secundarios la noción de *fuelle* como la de *influencia*, las de *préstamo* y *pureza*. En su actitud parricida construye una ética en la que tanto los propios legados (el pasado, lo arcaico, lo local) como lo foráneo (lo moderno, lo civilizado, lo europeo) están disponibles para ser devorados. Pero es devorar para digerir, al término de la cual uno no guarda para sí lo que se ingirió, sino que lo exporta transformado para compartirlo con otro. Hay una incorrección política, cultural, antropológica en el gesto de devorar a otro, pero también una enorme capacidad de movimiento y diálogo con la Historia y la contemporaneidad de un país –y un continente– que se debate entre los modelos imperiales y nacionales.

Como escribe S. Rolnik (2007)

No es a cualquier otro que se devora. La elección depende de evaluar cómo su presencia afecta al cuerpo en su potencia vital [...] Tragar al otro como una presencia viva, absorberlo en el cuerpo, de modo que las partículas de su admirada y deseada diferencia sean incorporadas en la alquimia del alma, y así se estimule el refinamiento, la expansión y el devenir de uno mismo.

Como en Europa, los manifiestos y revistas son el medio de divulgación por excelencia del nuevo lenguaje. Es a partir de estos soportes que los escritores y artistas vanguardistas encontrarán el modo de fundar una postura estética y política desde la cual se posicionan frente a los legados y lo foráneo, y a la vez plantear una serie de puntos programáticos que funcionarán como plataforma de acción. En este sentido las obras (literarias o visuales) deben ser leídas como parte de esta trama paratextual, como diálogos entre el lenguaje pictórico, poético, filosófico, histórico y político. La obra de Tarsila do Amaral en diálogo con los textos de Oswald de Andrade o Mario de Andrade adquiere una densidad y una complejidad que permite una mayor comprensión de la trama histórica, étnica y cultural de Brasil⁴.

La revista *Klaxon*, bajo la dirección de Mario de Andrade, se publica por primera vez en mayo de 1922 y durará hasta enero de 1924. Al igual que *Martín Fierro* o *Proa* en Buenos Aires, es un modelo de revista de vanguardia abierta al internacionalismo. Tuvo representantes en San Pablo, Bruselas y Ginebra con colaboradores extranjeros, e incluso escritores locales que publicarán en francés. Esta revista acompañará el desarrollo del modernismo de esta primera etapa *pre antropofágica*.

En el *Manifiesto Pau Brasil* (1924) Oswald de Andrade resuelve la tensión entre lo local-regional y lo internacional al reconocer el contraste como característica singular de la cultura brasilera: “Tenemos la jungla y la escuela”, como metáfora del paisaje tropical y el nuevo paisaje industrial moderno, y como metáfora de posibles cruces entre la academia y otros saberes *incorrectos* locales.

⁴ Para comprender la inserción en el medio cultural paulista, recordemos que desde el segundo número las Revistas de Antropofagia se publicaban como un suplemento del Diario de San Pablo.

En el primer número de la *Revista de Antropofagia* (mayo de 1928)⁵ se publica el Manifiesto Antropófago, continuando la diatriba entre lo moderno y lo primitivo, lo propio y lo foráneo, proponiendo “devorar las influencias, digerirlas cuidadosamente y convertirlas en algo nuevo”.

Avanzada la década del '20, los “ismos” europeos ya han sido *digeridos* y la antropofagia buscará asimilar la presencia del elemento foráneo en un intento, como plantea Schwartz (1991), de pasar de una política de importación a una de exportación. Luego del momento ciclópeo de la primera generación futurista que mencionara De Andrade en el *Manifiesto Pau Brasil*, aparecerá una actitud más reacia a incorporar materiales extranjeros y una búsqueda más explícita por el color o el carácter local desde esta voluntad antropofágica.

Dos obras pictóricas se configuran como hitos de la Antropofagia Brasileña: *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral⁶.

Tarsila regresa a Brasil luego de una primera estadía en París en 1922. Allí se vincula con los artistas que habían organizado la Semana de Arte Moderno (Anita Malfatti, Mario y Oswald de Andrade y Menotti del Picchia) con quienes forma el Grupo de los Cinco. A finales de ese mismo año, en plena ebullición modernista, Tarsila regresa a Europa. Viajará junto a Oswald por Portugal y España y, de nuevo en París, trabajará en el taller de André Lhote durante tres meses. El poeta Blaise Cendrars les presentará a su círculo de amigos, entre los que están Fernand Léger, Albert Gleizes, Constantin Brancusi, Jean Cocteau, Erik Satie y otros. En París frecuentan a otros vanguardistas brasileños: Anita Malfatti, Vicente de Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Paulo Prado. Al regresar a Brasil en 1924, Tarsila y Oswald emprenden un viaje por el interior de Minas Gerais con Blaise Cendrars. De este viaje surgirá lo que se conoce como el periodo Pau-Brasil de su pintura y el manifiesto homónimo de Andrade.

Este viaje supuso tanto en la obra de Oswald como en la de Tarsila el encuentro con un Brasil de colores intensos, sabores y aromas nuevos, la negritud y lo aborigen, la pluralidad lingüística, las fiestas populares y una naturaleza exuberante. Durante este viaje Tarsila realiza un centenar de dibujos, estudios y bocetos de la vegetación, los animales, la arquitectura y los habitantes de este interior brasileño. Allí ya aparece un tratamiento geométrico de las formas, una apropiación del uso del color en el arte popular al que llama *caipira* y un tratamiento cubista de la organización del espacio.

La síntesis y geometrización de las imágenes de Tarsila se corresponden con una poesía sin ornamento, de oraciones cortas y de imágenes instantáneas de Andrade. Como en la poesía, Tarsila plantea un quiebre crítico con la tradición naturalista que seguía reproduciéndose desde la academia.

Si bien es *Abaporu* (hombre que come hombre, en tupiguaraní) la obra inaugural del movimiento antropofágico, ya en *A Negra*, pintada en 1923, encontramos gesto emblemático

⁵ La revista tendrá dos etapas: de mayo 1928 a febrero 1929 será la “primera dentición”, y marzo a agosto de 1929, la “segunda dentición”.

⁶ Nos detenemos en la biografía y producción de esta artista por ser emblemática del Movimiento Antropofágico. Al final del texto se sugieren obras representativas de otros artistas mencionados a lo largo del texto, como imágenes complementarias a los contenidos desarrollados.

del itinerario antropofágico: interpelar los orígenes del Brasil desde una estética absolutamente vanguardista. El tratamiento cubista y constructivista de esta figura femenina que es una mujer negra, introduce ya en la obra de Tarsila las tensiones propias del modernismo vanguardista latinoamericano: nacionalismo (la negritud como carácter local) versus universalismo (lenguaje pictórico) o la oposición cultura popular versus cultura académica. Si nos detuviéramos en un análisis particular de esta obra veremos como Tarsila devora tanto una tradición de tratamiento de componentes afros o *primitivos* como **exotismo** en el arte europeo que va desde Gauguin a Brancusi, pasando por Picasso y Leger, como así también esculturas populares en las que aparece la divinidad de Iemanjá o incluso una fotografía familiar en la que vemos a la nodriza negra de Tarsila en un posición idéntica a la de A Negra Vidal, 2011).

Con *Abaporú*, Tarsila continúa las búsquedas estéticas ya planteadas en su período paulista pero es a partir de esta obra que se sumerge en las visiones de su inconsciente, motivadas por los sueños, así como en el imaginario procedente de las historias de hechizos, leyendas y supersticiones escuchadas a lo largo de su infancia como otra forma de la brasileidad. A partir de este momento encontramos pinturas y dibujos donde los paisajes están habitados por seres fantásticos y vegetación exuberante que denominó como *paisajes antropófagos*. Entre estas obras se encuentran *A Lua*, *Distância*, *O Lago*, *O Sapo*, *O sono*, *O Touro* y *Urutu* (todos de 1928). Esas mismas imágenes, a partir de las categorías vanguardistas europeas serán pensadas como surrealistas por buena parte de la crítica.

En 1929 pinta *Antropofagia*, obra que conjuga *A Negra* y *Abaporú*. Si en *A Negra* Tarsila intentó incorporar lo nacional al arte introduciendo los elementos populares en clave cubista, en *Antropofagia* más que revitalizar los valores estéticos, esta pintura parece un ejercicio de síntesis propuesto por Oswald en el manifiesto. Más esquemáticas que en las obras anteriores, aquí las figuras pierden detalles del rostro y de otras partes del cuerpo como las uñas del pie, por ejemplo. Son seres esencialmente simbólicos: si la pregnancia del seno femenino evoca el símbolo de la madre, la abundancia, nutrición y fertilidad; la vegetación exuberante y los pies descomunales en contacto con la tierra refuerzan esa idea.

Antropofagia más que revitalizar los valores estéticos, traza un imaginario simbólico y mítico propio que nos conecta directamente con el carácter local. Como lo hará Wilfredo Lam invocando a los *orixas* y a una mítica selva en Cuba; o Tamayo en su cosmogonía de seres mitológicos prehispánicos en México que recuperará desde una actitud también antropofágica: “ser mexicano, nutrirme en la tradición de mi tierra, pero al mismo tiempo recibir del mundo y dar al mundo cuanto pueda: éste es mi credo de mexicano internacional”⁷.

El viaje al interior del propio país y de la propia historia (como lo hará también Rivera en México, Mariátegui en Perú, Lam en Cuba, o Berni en Argentina) como parte del proceso artístico, como posibilidad de encontrarse con lo propio, los legados desde una mirada

⁷ Conversación entre Rufino Tamayo y Víctor Alba en torno al indigenismo, en 1956 (Sainz, 2000).

atravesada por la experiencia de la modernidad, pero también como posibilidad de inventarse un nuevo modo de crear⁸.

Antropofagia, el valor de una metáfora

*Procuré saber dónde cogían aquel oro y todos me señalaban una tierra frontera
déllos al poniente (...) pero todos dezían que no fuese allá porque allí comían los
hombres, y entendí entonces que dezían que eran hombres caníbales.*

CRISTÓBAL COLÓN

El instinto Caribe
OSWALD DE ANDRADE, *Manifiesto Antropofágico*, 1928.

Desde las primeras figuraciones del Nuevo Mundo (cartas, ilustraciones, crónicas y cartografías) aparecerá la figura del caníbal acompañando los procesos de expansión europea primero en el Caribe, luego México, Brasil y el resto de América. Como dice Carlos Jaúregui “la imagen del caníbal es usada para formular a América como lugar epistemológico, lugar de deseo y lugar de dominación, y a Europa como centro geopolítico del mundo y de la Historia” (2008:79). Los relatos e imágenes de América en el sistema imperial español intentaban fijar al *otro* como devorador de carne humana y como un enemigo belicoso de la Corona, digno de servidumbre y sujeción colonial. Si esta imagen supuso largos debates en torno a la existencia o no del alma indígena y justificó en un primer momento una *pedagogía misionera* que pretendía redimir los salvajes caníbales, en la misma medida que avanzaba la conquista sobre el dominio y la extracción de riquezas, el asunto del canibalismo será menos una cuestión religiosa y moral y cada vez más una cuestión de consumo de las fuerzas de trabajo por parte de los encomenderos.

A partir de la segunda mitad del XVI América será convencionalmente representada como *Canibalia*⁹. El Nuevo Mundo es objeto y mercancía del consumo europeo, y como tal es representado y nombrado. El nombre Brasil proviene justamente de una madera (y la tintura

⁸ Una actitud similar coexistió en la música brasileña de tradición escrita: a la manera de un Bela Bartok en Hungría, Heitor Villalobos estudió a la vez, y muy profundamente, la música originaria brasileña y el legado de Bach, a partir de los cuales propuso una música de una potencia y una originalidad avasallantes. El título genérico de una de sus series de composiciones resulta bastante significativo: *Bachianas Brasileiras*. Su actitud hacia los legados –foráneos o locales– marcó a buena parte de la música popular brasileña que no ha dejado de rendirle tributos: está en el movimiento de la Bossa Nova y en el Tropicalismo. Haciendo explícita la ascendencia antropofágica de la música brasileña, la cantautora Adriana Calcanhotto compuso una canción titulada *Vamos comer Caetano* (en alusión al cantautor tropicalista Caetano Veloso).

⁹ En “La crisis de la Filosofía Mesiánica” (Tesis para concurso de la Cátedra de Filosofía en la Universidad de San Pablo en 1950) Oswald parte de una defensa de la antropofagia diferenciándola del canibalismo que estigmatizó al indio americano como un “mal salvaje”. Para ello rastrea en el mismo Homero la existencia en Occidente de rituales antropofágicos como una característica del hombre primitivo: No lo hacían por gula o por hambre. Se trataba de un rito que encontrad también en otras partes del globo, expresa un modo de pensar, una visión del mundo que caracterizó cierta fase primitiva de toda la humanidad [...] Como acto religioso, pertenece al rico mundo del hombre primitivo. Su sentido armónico y comunal se opone al canibalismo, que viene a ser la antropofagia por gula y también la antropofagia por hambre.

que de ésta se extraía) que encontró altísima demanda en la naciente industria textil en Normandía. América surge entre imágenes de caníbales de apetitos extremos y extremos apetitos por las mercancías.

Podríamos pensar al Movimiento Antropofágico como una inversión de la metáfora, si el carácter antropofágico-canibalista fue desde donde se construyó una mirada del *otro* desde Europa que justificó la conquista civilizatoria de occidente, esta misma condición permitirá repensar esa relación conflictiva, trágica con occidente como un modo de apropiación vital y creativa del *otro*, en este caso de la modernidad europea y del propio pasado que ya no se piensa como tradición en el sentido de mandato, sino como legados que pueden ser reactualizados.

Volver sobre el carácter antropofágico del hombre americano como posibilidad de recuperar positivamente la figura del indio en la historia americana¹⁰; así también como un modo de resolver desde el arte americano postcolonial el conflicto, la tensión con la cultura europea. Modos de apropiación, resistencia y lucha. Pero también recuperar el ímpetu antropofágico entendiendo el contexto de principios del siglo XX, definido por el pasaje de un imperialismo centrado en Europa a uno centrado en Estados Unidos y los intentos latinoamericanistas de pensar América desde América. Es el momento de surgimiento de movimientos indigenistas en México y Perú, de la Revolución Mexicana (1910), de la publicación de *Patria Grande* (Manuel Ugarte, 1922) y *La Raza Cósmica* (José Vasconcelos, 1925), de la revalorización por parte de escritores, intelectuales y políticos de *Nuestra América* de José Martí (de 1891), de la consolidación de los modelos nacionales (Cárdenas, Vargas, Irigoyen y Perón), de los procesos de modernización de la producción y de democratización de la política¹¹.

Una apuesta por la autonomía

*¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”
“[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una
alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de
una iluminación
inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad
ALEJO CARPENTIER, *El reino de este mundo* (1949)*

La Modernidad en Latinoamérica se caracteriza, entre otros aspectos, por la fluidez de los intercambios entre las metrópolis, sean éstos de revistas y publicaciones, de exposiciones o de los viajes (de artistas locales hacia la revulsiva y controversial Europa, pero también de artistas e intelectuales europeos hacia una mítica e inquietante América). Este intercambio que es parte de la

¹⁰ Como señala Mariano Dubin “la antropofagia surge como un concepto positivo desde el cual recuperar una nueva voz del indio o un nuevo concepto de mismo que lo ubique, tanto en la tradición estética brasileña como en la historia brasileña, en un nuevo status, a través de una estética de vanguardia” (2011, s/p)

¹¹ Un recorrido que tiene como hitos el *Ariel*, del uruguayo José Enrique Rodó y el *Calibán* del cubano Fernández Retamar. El primero de esos ensayos, producido en el contexto del movimiento modernista latinoamericano –al cual Rodó adscribía– toma los personajes de *La Tempestad* de Shakespeare –Ariel, Calibán, Próspero– para plantear la oposición entre idealismo y materialismo. En él, Calibán representa la negatividad del materialismo. En el contexto de la Revolución Cubana y los procesos emancipatorios en el Tercer Mundo, Fernández Retamar presenta al caníbal Calibán como sujeto popular revolucionario.

conformación de una vanguardia latinoamericana implicó la incorporación de artistas americanos a movimientos vanguardistas europeos (como Wilfredo Lam, Roberto Matta y Antonio Berni, que se incorporan formalmente al movimiento surrealista) o la adscripción (¿antropofágica?) que hizo Bretón de artistas como Frida Kahlo, Diego Rivera y Manuel Álvarez Bravo al surrealismo luego de su estadía en México. Pero también la radicación de artistas europeos en Latinoamérica: Remedios Varo, Wolfgang Paalen y Leonora Carrington en México, o Lasar Segall y Blaise Cendrars en Brasil, por ejemplo, cuyas obras se vieron atravesadas por este *nuevo* continente. Estos intercambios que forjaron la modernidad en América pueden ser leídos en términos de *filiaciones* más o menos recíprocas, pero traducen cierto sesgo eurocentrista porque implica pensarlas desde categorías europeas: el Surrealismo, el Constructivismo, el Futurismo *en* Latinoamérica. Nos interesa detenernos en la idea de *modernidades paralelas* u *otras modernidades* como posibilidad de pensarnos más autónomamente. El pensamiento antropofágico se inscribe en esta búsqueda y en esta apuesta. Pero también otras categorías propuestas por escritores como la de *real maravilloso* de Alejo Carpentier o *realismo mágico* formalizado por Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez, o *barroco americano* de Lezama Lima, como un contrapunto a la noción de surrealismo.

Si bien estos diálogos suponen una afectación recíproca pensarlos - desde la metáfora antropofágica o de las categorías americanas que piensan lo fantástico en el arte local- nos permite no sólo valorizar el carácter autónomo y cosmopolita de estas búsquedas, sino también entender las particularidades. La obra de Frida Kahlo, pero también la de Wilfredo Lam o Rufino Tamayo (artistas contemporáneos a los antropófagos) expresan un universo que, más que responder al *programa* surrealista, reflejan un encuentro con su propia condición biográfica (Kahlo) o con la propia tradición mítico religiosa (Lam y Tamayo).

Si lo *real maravilloso* es una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite (Carpentier, 1949), la tarea del artista es también la de un sujeto consciente (o sea político) de cómo lo fantástico, la imaginación, no es sólo un estado onírico o del inconsciente, sino la posibilidad de construir la americanidad a partir de eso real que se revela inconmensurable. Más que un carácter natural, lo fantástico es la posibilidad de construir una identidad propia. Es en este sentido que se cruza con los antropófagos: hay una voluntad política de definir lo local a partir de una ética, de un modo de ser americano irreverente que trastoca un deber ser y un orden eurocentrista que impuso durante siglos una idea del americano como el *mal salvaje* caníbal, así como también impuso un canon sobre qué es *lo real* y qué es *lo fantástico*.

Al visitar los modernismos latinoamericanos desde claves de relectura propias intentamos, de cierta manera, renovar esa actitud antropofágica para *deglutir* los cánones históricamente construidos desde otros centros (Europa y Estados Unidos, pero también desde miradas locales *formateadas* por esas categorías) para seguir comprendiendo las prácticas latinoamericanas desde sus complejidades y especificidades.

Artistas y obras de referencia:

Manuel Álvarez Bravo (1902-2002)

- *Maniqués riendo*, 1930.
- *Parábola óptica*, 1931.
- *Los agachados*, 1932-1934

Emiliano Di Cavalcanti (Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo) (1897-1976)

- *Samba*, 1925, óleo sobre tela, 177 x 154 cms., Obra desaparecida.
- *Cinco mozas de Guaratinguetá*, 1930, óleo sobre tela, 100 x 64 cm, Museu de Arte de São Paulo (MASP), San Pablo.

Tarsila Do Amaral (1886 - 1973).

- *A negra*, 1923, óleo sobre tela, 100 x 80 cms., Col Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo (USP), San Pablo.
- *Carnaval em Madureira*, 1924, óleo sobre tela, 76 x 63 cms., Acervo Fundación José y Paulina Nemirovsky, San Pablo.
- *Abaporu*, 1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cms., MALBA- Fundación Constantini, Buenos Aires.
- *Antropofagia*, 1929, óleo sobre tela, 126 x 142 cms., Acervo Fundación José y Paulina Nemirovsky, San Pablo.

Vicente Do Rego Monteiro (1899-1970)

- *Maternidade indígena (Maternidad Indígena)*, 1924, 250 x 104 cms., Acervo dos palácios do governo do Estado de São Paulo.
- *A crucifissão (Una crucifixión)*, 1922, óleo sobre tela
- *Urso (Oso)*, 1925, Col. Jean Boghici, Rio de Janeiro

Frida Kahlo (Magdalena del Carmen Frida Kahlo Calderón) (1907-1954)

- *Los cuatro habitantes de México*, 1938, Óleo sobre asonite. 31,4 x 47,9 cms., Col. Privada, Palo Alto.
- *Lo que el agua me ha dado*, 1938, óleo sobre lienzo, Col. Daniel Filipacchi.
- *Las dos Fridas*, 1939, óleo sobre lienzo. 173 x 173 cms., Museo de Arte Moderno de México.

Wilfredo Lam (1902-1982)

- *La jungla*, 1943, Aguada sobre papel montado sobre tela, 239,4 x 229,9 cms., Museum of Modern Art, de Nueva York
- *Fruta bomba y caña*, 1941, óleo sobre tela. 147,3 x 116,8 cms. Col. Privada, La Habana.

Anita Malfatti (1889-1964)

- *Homem amarelo (Hombre amarillo)*, 1915/6, óleo sobre tela, 61 x 51 cms. Col. Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, San Pablo.
- *Boba*, 1915/6, óleo sobre tela, 61 x 50,5 cms. Col. Museu de Arte Contemporânea da USP, San Pablo.
- *Homen de sete cores (Hombre de siete colores)*, 1915/6, carbonilla y pastel sobre papel, 60,7 x 45 cms.. Col. Roberto Pinto de Souza, San Pablo.

Roberto Matta (Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren) (1911-2002)

- *Invasión de la noche*, 1941, óleo sobre tela, 96,52 x 152,72 cms., Col. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA).
- *The Vertigo of Eros*, 1944, óleo sobre tela, 195,6 x 251, 5 cms., Col. MOMA New York.
- *The Earth is a Man*, 1940-1, óleo sobre tela, 183 x 239 cms., Col. privada, Chicago.

Lasar Segall (1891-1957)

- *Niño con lagartija*, 1924, óleo sobre tela, 98 x 61 cms, Museo Lasar Segall, San Pablo.
- *Retrato de Mario de Andrade*, 1927, óleo sobre tela, 73 x 60 cms., Col. Mário de Andrade – IEB/USP.
- *Navío de emigrantes*, 1939-41, óleo sobre tela, 230 x 275 cms., Museo Lasar Segall, San Pablo.

Rufino Tamayo (1899-1991)

- *Mujeres de Tehuantepec*, 1939, óleo sobre tela, 86 x 145 cms., Col. Museo Rufino Tamayo, México DF
- *El grito*, 1947, óleo sobre tela, 101,6 x 76,2 cms., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
- *Mujer en gris*, 1951, 101,6 x 76,2 cms., 195 x 129.5 cms, Col. Museum Solomon R. Guggenheim, New York.

Bibliografía

- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica. 1890-1980*. Madrid: Turner.
- Amaral, A. (1984). "Brasil: Del modernismo a la abstracción (1910-1950)", en Bayón, D. (ed.) (1984). *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus.
- Borges, J.L. (1997 [1932]). "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*. Madrid: Alianza.
- Carpentier, A. (2004 [1949]). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza.
- Constantin, M. T., Wechsler, D. B. (2005). *Los Surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Buenos Aires: Longseller.
- De Andrade, O. (1981). *Obra escogida*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- (2008). “Escritos Antropófagos”, en Laera, A., Aguilar, G. *Selección, cronología y postfacio*. Buenos Aires: Corregidor.
- Dubín, M. (2010). “El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade”, en *Revista de Estudios Literarios*, N°44.
- Jaúregui, C. (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Rolnik, S. (2007). “Antropofagia zombie”, en *Brumaria*, N°7.
- Sáinz, L.I. (2000). “Los Rasgos Plásticos de Rufino Tamayo”, en *Revista Casa del Tiempo*, diciembre-enero 2000. En línea. Disponible en: <www.uam.mx/difusion/revista/dic99/sainz.html>. Consultado el 10 de noviembre de 2014.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del 20. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Sullivan, E.J (1993). “Birth of Modernity in Latin America”, en Rasmussen, W. (ed.). *Latin American artista of the twentieth century*. Pp. 28-34. Nueva York: MOMA
- Vidal, E. (2011). “Trayectoria de una obra: ‘A negra’ (1923) de Tarsila do Amaral. Una revolución icónica”, en *Artelogie. Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme*, N°1, En línea. Disponible en: <cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article79>. Consultado el 15 de octubre de 2014.