

AQUELLOS AÑOS VEINTE EN BRASIL:
*GOOD OLD DAYS OR BAD NEW ONES?*¹

Bruna Della Torre
Heidelberg Universität
Heidelberg, Alemania
Universidade de Campinas
Campinas, Brasil
bru.dellatorre@gmail.com

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.
Oswald de Andrade, “Manifiesto Antropófago”

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo tiene como objetivo presentar algunas críticas al modernismo brasileño de 1922 en la celebración de su centenario, y discutir la antropofagia como un ismo brasileño autónomo. Para ello, retomamos el “Manifiesto Antropófago” a partir de dos ideas fundamentales: la propuesta de Martin Puchner sobre el manifiesto como género por excelencia de las vanguardias artísticas, y la idea de Fredric Jameson de que el modernismo, tanto en el centro como en la periferia del capitalismo, tiene la cuestión colonial como uno de sus ejes principales. Al considerar la antropofagia, a partir de su manifiesto, como un ismo, es posible considerarlo en una historia mundial de las vanguardias, sin que por ello se pierdan sus configuraciones nacionales, y discutir su importancia y actualidad frente a los desafíos históricos del presente en el ámbito de la política y de las artes.

PALABRAS CLAVE: antropofagia, Semana de Arte Moderno de 1922, Oswald de Andrade, teoría crítica del modernismo, vanguardias.

¹ Traducción del artículo de Rebeca Errázuriz.

THOSE TWENTIES, IN BRAZIL: *GOOD OLD DAYS OR BAD NEW ONES?*

This article aims to present criticisms of 1922 Brazilian modernism, given the celebration of its centenary, and discuss “anthropophagy” as an autonomous Brazilian “ism.” The idea is to resume the “Anthropophagous Manifesto” based on two fundamental ideas: Martin Puchner’s proposal that the manifest is the genre par excellence of the artistic avant-gardes; and Fredric Jameson’s suggestion that modernism at the center, as well as at the periphery of capitalism, has the colonial question as one of its main axes. Considering anthropophagy as an “ism” through its manifesto allows us to insert it in the world history of the avant-gardes without losing its national configurations and discussing its importance and topicality in the face of present historical challenges —both in politics and in the arts.

KEYWORDS: anthropophagy, Modern Art week of 1922, Oswald de Andrade, critical theory of modernism, avantgardes.

Recepción: 15/03/2022

Aprobación: 07/04/2022

VIEJAS POLÉMICAS, NUEVAS CRÍTICAS

Mientras la década de 1920 todavía produce en Europa una vaga nostalgia del libertinaje, la bohemia, la experimentación y las utopías vinculadas a las vanguardias (romantizadas en filmes y series de televisión); en Brasil criticar el modernismo paulista es casi una tradición. La Semana de Arte Moderno de 1922 cumple ya cien años y en cada conmemoración tótems, obras y autores son derrumbados, sacudidos y desafiados.

Hay quienes sostienen que la Semana es un evento sobreestimado en la historia de las artes brasileñas. Uno de los asuntos más comentados del centenario ha sido el debate levantado por el libro más reciente de Ruy Castro, *As vozes da metrópole*, donde el autor ataca frontalmente al grupo paulista de 1922 y a buena parte de su recepción crítica. Para Ruy Castro no fue la Semana la que inauguró el modernismo en Brasil, que ya bullía en el Río de Janeiro de Benjamin Costallat, Théo Filho y Agrippino Grieco, entre otros. El evento no habría sido más que una “acción entre amigos”, *playboys* conservadores apoyados por una élite paulista retrógrada y provinciana que controlaba los diarios y periódicos, y que no sabía nada sobre arte moderno. Oswald de Andrade no pasaba de un racista, misógino,

homofóbico, reaccionario y polemista, comparable al actual presidente de Brasil, Jair Bolsonaro. Mário de Andrade fue un “mojigato” que vivió con sus primas y tías hasta el final de su vida (Castro *Folha*). Según Castro, sería un error considerar *Macunaíma*, *O abaporu*, la poesía *pau brasil* y la antropofagia como propuestas que se desprenden de ese evento, tanto más en el caso de otros modernismos fuera de São Paulo. Así, la Semana del 22 consistiría en la victoria del discurso *bandeirante* paulista, impulsado por la “industria académica de la Universidad de São Paulo” que “canceló” el modernismo en el resto de Brasil (Castro *A semana*). Este tipo de críticas están dirigidas especialmente contra interpretaciones como las de Mário da Silva Brito y Antonio Candido (así como contra otros autores que se insertan en las mismas líneas de investigación y argumentación). A lo largo de sus trayectorias, tanto Brito como Candido, destacaron la importancia del modernismo paulista para el desarrollo del arte y la cultura del país². En “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, Candido se refiere a la Semana de Arte Moderno como el catalizador de la nueva literatura que orientó las nuevas tendencias de renovación en la poesía, el ensayo, la música y las artes plásticas (125). *Macunaíma* es destacada como la obra central y más característica del movimiento (127), que otorgó “estado de literatura” a las sátiras y dichos populares, a las leyendas indígenas y a otras expresiones que hasta entonces habían sido excluidas de la identidad nacional. Candido elogia la experimentación, el humor y la osadía del arte modernista, así como su capacidad de conjugar localismo y cosmopolitismo. Sostiene, además, que la Semana estuvo ligada a las transformaciones políticas del período, como la fundación del Partido Comunista en Brasil, y al posterior surgimiento de los ensayos de interpretación de Brasil de Caio Prado Jr., Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda. El principal interés de Candido no es hacer una defensa del identitarismo paulista, sino destacar el ímpetu popular del movimiento, contenido en la objetividad de sus obras. Si Antonio Candido es, de hecho, una de las principales referencias en el ámbito de interpretación del modernismo, es absolutamente errado sugerir, como lo hace Castro, que su interpretación no considera el carácter de clase contradictorio del movimiento. Así, en “A literatura na evolução de uma comunidade” señala:

² Maria Augusta Fonseca señala que Candido fue “el primer profesor en llevar el movimiento del 22 a la sala de clases e introducir en el currículo universitario desfasado a sus autores y obras, logrando validar e impulsar debidamente ese campo de estudios” (118).

algumas casas da classe dominante em São Paulo os acolheram [os modernistas paulistas], dando-lhes, deste modo, não apenas amparo e reconhecimento em face da tradição, mas reforçando os vínculos entre eles, confirmando-os na sua sociabilidade própria. Houve mesmo tensões e rupturas na base do apoio ou fidelidade aos vários mecenas. (170)³

Además, difícilmente se podría defender una promoción acrítica del ideario modernista por parte de la tradición oriunda de la Universidad de São Paulo⁴.

En *Vanguardas em retrocesso*, publicado con ocasión de los 90 años de la Semana de Arte Moderno, Sérgio Miceli elabora un análisis similar –aunque más académico– de las trayectorias de los modernistas brasileños y los vanguardistas argentinos, orientadas por una intención iconoclasta. El sociólogo llama la atención sobre la proximidad de Oswald de Andrade al Partido Republicano Paulista (uno de los partidos conservadores del período), sobre los viajes a París del matrimonio Tarsiwald⁵ (cuyo padrino de bodas fue Washington Luís⁶) y sobre las relaciones de los modernistas con las clases dirigentes (las llamadas familias *quatrocentonas*, como la familia Prado y Guedes Penteado). Entre otras cosas, Miceli busca dismantelar el argumento de que la producción artística modernista había sido independiente y nacional. Para ello, discute el financiamiento por parte de las élites cafeteras de São

³ “algunas casas de la clase dominante en São Paulo los acogieron [a los modernistas paulistas], dándoles, de este modo, no solo amparo y reconocimiento frente a la tradición, sino además reforzando los vínculos entre ellos, confirmándolos en su sociabilidad. Hubo incluso tensiones y rupturas basadas en el apoyo o la fidelidad a los diferentes mecenas”

⁴ La interpretación de Roberto Schwarz, discípulo declarado de Candido, de la poesía *pau brasil* no tiene nada de celebratorio. Teniendo a la vista el movimiento tropicalista, que habría heredado las contradicciones de la obra de Oswald de Andrade, Schwarz afirma que la poesía de Oswald consistiría en la formalización de la experiencia de la oligarquía, con un barniz vanguardista en su forma y conciliador de las contradicciones sociales en su contenido. En contraste con Castro y otros autores, Schwarz hace un análisis inmanente de la obra de Oswald de Andrade y deduce sus implicaciones políticas de la forma objetiva de su poesía. Es esta estrategia de análisis la que hace que su crítica sea convincente en varios aspectos.

⁵ “Tarsiwald” reúne los nombres de la pareja Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, para resaltar su importancia social. Esta era una expresión corriente ya en ese momento.

⁶ Político conservador y gobernador del Estado de São Paulo de 1920 a 1924, Washington Luís envió tropas de la Policía Militar a la frontera con Mato Grosso do Sul para combatir a los rebeldes del levantamiento “tenentista” del 5 de julio de 1922. Años más tarde, llegaría a ser presidente de Brasil.

Paulo con el fin de asumir un aire moderno y detentar una posición relevante en el mercado extranjero.

Análisis histórico-sociológicos como este pretenden contextualizar el modernismo paulista y señalan aspectos importantes, pero caen, a veces, en una especie de personalización: atribuyen la opresión de toda una clase a individuos específicos y reducen las obras de arte a la ideología correspondiente a la posición social de sus autores (Adorno, *A personalidade* 663). Muchos de sus argumentos son correctos, pero prescinden del análisis de las obras de arte producidas en ese período. Además, el descubrimiento del carácter burgués y paulistocéntrico de la Semana del 22 no es algo nuevo. Los mismos participantes de la Semana lo reconocieron. En el prefacio de *Serafim Ponte Grande*, Oswald afirma que fue el payaso de la burguesía, su “índice cretino, sentimental y poético”; el modernismo no había sido más que un diagrama del alza de precio del café y la poesía *pau brasil*, una operación imperialista (57). En su conferencia de 1942, “O movimento modernista”, Mário de Andrade hace una revisión de la década del veinte, destaca que las élites de Río de Janeiro de aquel período eran mucho más modernas que las paulistas y afirma que el modernismo había sido un acontecimiento vinculado a la economía del café y al proceso de industrialización paulista. Por lo tanto, argumentos como los de Castro y Miceli, pese a su correcto fundamento sociológico, no son nuevos, sino que han sido parte de la autocrítica del propio movimiento modernista después de la década del treinta.

Por otro lado, han surgido nuevas críticas al movimiento tanto en el ámbito de las artes como en el de la política. En el 2019, Denilson Baniwa y Pedro Gradella fueron cocuradores de la exposición “Reantropofagia” en el Centro de Artes de la Universidad Federal Fluminense, en la que participaron solo artistas indígenas como Aredze Xukuru, Daiara Tukano, Naná Kaingang, Jaider Esbell y el colectivo Ascuri (Goldstein 83). Baniwa es el autor de una de las imágenes que más han circulado en el centenario: un cuadro, una especie de naturaleza muerta, con una bandeja que contiene la novela *Macunaíma* y la cabeza cortada de Mário de Andrade, rodeada de frutas y adornos tropicales. Según sus declaraciones en la exposición, el cuadro es “un manifiesto. ¡Somos nosotros los que tenemos que hablar sobre antropofagia! Fue necesario cortar la cabeza de Mário de Andrade y servirla en una bandeja con aliños locales y pimienta para abrir espacio para Macunaimi” (Goldstein 84). Junto con Esbell, el artista problematiza el uso que hizo Mário del libro de Theodor Koch-Grünberg, quien mezclaba mitos de diversas etnias indígenas de forma indiscriminada. Se trata de criticar

la caracterización de Makunaimî como *Macunaíma*, un héroe perezoso y sin carácter⁷. Un espíritu similar anima la publicación de *Macunaimã: o mito através do tempo*. Esta obra de autoría colectiva (están listados como autores Taurepang, Macuxi, Wapichana, Marcelo Ariel, Mário de Andrade, Deborah Goldemberg, Theodor Koch-Grünberg, Iara Rennó) ilustrada por Esbell, consiste en una pieza de teatro en la que los pueblos herederos de Macunaimã interrogan a Mário de Andrade, quien vuelve del más allá para discutir con los autores los usos que hiciera de los mitos indígenas. Estas obras se constituyen a partir de una reelaboración del pasado, a través de la reflexión sobre la apropiación cultural, sus críticas al modernismo constituyen una relación constructiva, antropofágica, que toma parte de la propuesta estética de Oswald y Mário de Andrade. Este último probablemente se habría deleitado con el cuadro de Baniwa.

Ese mismo año, también se realizaron otras exposiciones que abordaron el tema. Una de ellas fue “Abaporu periférico”, en el Museu Catavento, donde artistas grafiteros reinterpretaron las obras modernistas de Anita Malfatti, Zina Aita, John Graz, Tarsila do Amaral y Di Cavalcanti. La exposición se prolongó luego a través de una versión itinerante y pasó por las periferias de São Paulo, bajo la idea de periferizar el modernismo. A su vez, el Instituto de Estudos Brasileiros de la USP presentó la muestra “Era Uma Vez o Moderno”,

⁷ Podemos cuestionar hasta qué punto esta mixtura indiscriminada de mitos indígenas presente en *Macunaíma* corresponde efectivamente a un retrato prejuicioso de Makunaimî, si tenemos a la vista que se trata de una obra de ficción que comunica a través de la forma (y que, además, hace parte de un proyecto antropofágico). También es necesario recordar que el tema del “hombre sin carácter” es propio del modernismo y está presente, por ejemplo, en *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, y en las varias formas de desubjetivación propuestas por el expresionismo. Además, la novela, tal como afirmó Mário de Andrade en innumerables ocasiones, consiste justamente en un esfuerzo de desregionalización, no de regionalismo, culturalismo o incluso de lo que hoy llamaríamos política identitaria. Tal como destacó Gilda de Mello e Souza, se trata de una narrativa ligada a una formación fragmentaria, parcial e incluso fallida. De cualquier forma, vale destacar que Baniwa relee a Mário de Andrade a partir de las preguntas políticas del presente, ligadas al reconocimiento del papel histórico, político y cultural que los pueblos indígenas tienen en la formación del país y en la posibilidad de que estos pueblos sean reconocidos como interlocutores del debate de la formación y no tan solo como uno de los temas del debate. En ese sentido, Baniwa expone, es decir, incorpora en la forma de su cuadro, una de las grandes contradicciones presentes en el modernismo: una literatura que absorbe las culturas indígenas (de una forma realista, menos idealizada que el romanticismo), pero que deja fuera a las comunidades indígenas como productoras de literatura. Lo interesante de la crítica de Baniwa y de otros artistas afines, es que esta no es meramente externa, es decir, no se reduce a un discurso sobre apropiación cultural, sino que se constituye a través de obras de arte que dialogan con el modernismo.

la mayor exposición hasta la fecha sobre el tema de la Semana, con diarios, cartas, manuscritos, fotos y obras de varios artistas. Una de las propuestas de la curatoria de Luiz Armando Bagolin y Fabrício Reiner consistió justamente en exponer cómo el modernismo, a pesar de la propaganda de la Semana, tuvo muchas veces contribuciones de otros estados.

Más allá de las críticas ya bastante conocidas relativas al paulistocentrismo del movimiento, han surgido otras discusiones en la última década. La potente ola feminista en América Latina ha liderado el resurgimiento del debate respecto de la participación de las mujeres en el modernismo, dentro y fuera de São Paulo. Conviene recordar que el grupo modernista se organizó por primera vez en 1917 con ocasión de la exposición de una mujer, Anita Malfatti, y de las críticas dirigidas contra ella por Monteiro Lobato en el famoso artículo “A Propósito da Exposição Malfatti”, que pasó a la historia como “Paranoia ou Mistificação?”. Además de las figuras de Malfatti, Tarsila do Amaral y Patrícia Galvão (en el campo de la literatura), artistas como Antonieta Santos Feio, Maria Pardos, Nicolina Vaz de Assis, Julieta de França, Abigail de Andrade y Georgina de Albuquerque han sido retomadas como modernistas y premodernistas en el campo de las artes plásticas. El 2017, Paulo Herkenhoff organizó en el Instituto Tomie Ohtake una exposición llamada “Invenções da Mulher Moderna”, que divulgó el trabajo de esas pintoras y escultoras menos conocidas. Esta fue tan solo una de las diversas exposiciones sobre mujeres modernistas organizadas en Brasil en los últimos años y que han buscado reorientar una historiografía del movimiento más allá de las figuras masculinas de los *andrades*.

Otro acontecimiento, ocurrido en 2021, tuvo también una repercusión importante en lo que se refiere a las cuestiones políticas vinculadas a la conmemoración del centenario. El 24 de julio el grupo Revolução Periférica prendió fuego a la estatua de Borba Gato, de Júlio Guerra, en São Paulo. La acción fue una forma de protesta contra el homenaje a los *bandeirantes* que capturaron, esclavizaron y mataron indígenas, estupraron y traficaron mujeres y diezmaron etnias enteras. Entre los participantes figuraba Paulo Galo Lima, uno de los líderes del grupo Entregadores Antifascistas, movimiento que reclama derechos para los millares de trabajadores precarios de las plataformas digitales en Brasil (que, en conjunto, constituyen el mayor empleador del país). El activista fue arrestado a causa de la protesta. La destrucción de la estatua no solo buscaba realizar una reparación histórica, sino demostrar además la actualización de la lógica *bandeirante*: la población negra e indígena continúa siendo explotada y diezmada por una élite blanca,

situación que se agrava cada día con la hegemonía de la derecha en el gobierno y en el cuerpo social. Este acontecimiento encendió también el debate sobre otra estatua: “O monumento às bandeiras” del modernista Víctor Brecheret, en homenaje a los *bandeirantes* Fernão Dias, Anhanguera e Borba Gato. La obra data de 1954, pero fue concebida en la década de 1920 y denota la valoración explícita de los *bandeirantes* por parte del grupo paulista. Buena parte de la intelectualidad progresista y de izquierda del país rechazó el incendio de la estatua y no fue capaz de reconocer en este gesto de protesta un espíritu vanguardista. La defensa de un ajuste de cuentas con el pasado –y con el presente– fue relegada, y muchos defendieron la idea de que el arte está por encima de cuestiones políticas, ignorando las soluciones de otros países donde se ha problematizado la concepción de este tipo de obras. Este incidente echó leña a la hoguera de la conmemoración del centenario (Braga *et al.*; Damasceno). ¿Cuál es el la verdadera política identitaria, aquella de los movimientos sociales que se rebelan frente a la opresión de las poblaciones negras e indígenas o aquella de las élites blancas paulistas *bandeirantes*, que en gran medida aún ven a São Paulo como la *locomotora* del país? ¿Hasta qué punto es esta la perspectiva presente en las obras de Oswald y Mário de Andrade, así como de Tarsila do Amaral y otros? ¿Cómo el elogio *bandeirante* inequívocamente presente en las obras y en la producción periodística de varios modernistas, afecta su recepción contemporánea?

Además de estas preguntas, resta todavía una última cuestión, íntimamente ligada a la condición periférica y manifiesta en gran parte de su literatura: ¿cómo podemos comprender el nacionalismo modernista en tiempos en que la extrema derecha ha retomado la noción de patria? Cien años después, la pregunta continúa siendo la misma: ¿cuál es el verdadero legado de la Semana de 1922 y qué hacer con él? Es imposible negar que esta tensión mantiene vivo el debate sobre la Semana. Por un lado, tal como muestra el arte de Baniwa, el modernismo arrojó su sombra sobre otras manifestaciones artísticas y sobre otros productores de arte en el país. Por otro, como ha destacado Fred Coelho, la Semana fue un momento fundacional importante, a partir de –o contra– el cual otros modernismos se constituyeron en Brasil. En las palabras del autor: “al mismo tiempo que la centralidad del modernismo paulista dejó en segundo plano a los demás modernismos brasileños, tal vez solo podamos pensar en estos otros modernismos porque el modelo paulista se propagó como vector estético sobre los demás espacios modernos alrededor

del país” (29). El carácter colectivo y organizado de la Semana y de algunos de sus desdoblamientos, como la antropofagia, parece ser un aspecto crucial de su carácter fundacional. La consideración de este elemento colectivo y organizado, de ismo, puede ser productiva no solo para entender la proyección del modernismo en el ámbito nacional, sino también para considerar su lugar en un contexto más amplio y transnacional, un aspecto que normalmente ha sido secundario para su recepción crítica. Cuando ponemos a un lado solo el aspecto nacional del movimiento –lo que exige renunciar también a la idea de que nuestro modernismo es una simple copia de los modelos europeos (pista sugerida por Antonio Candido)–, podemos incluirlo en la historia más amplia de las vanguardias (un camino sugerido por Fredric Jameson y Martin Puchner), y, tal vez, examinarlo bajo una nueva luz. A partir de algunas consideraciones sobre la antropofagia, el presente artículo pretende adoptar dicha perspectiva para contribuir a la discusión sobre la actualidad de las presentes conmemoraciones.

UN ISMO CON IA: ¿MODERNISMO O ANTROPOFAGIA?

Un ismo es un proyecto colectivo, programático y autoconsciente. Es una especie de movimiento contradictorio: al mismo tiempo en que la idea de arte predomina sobre las obras individuales, la colaboración que dicho movimiento presupone confiere potencia a las fuerzas productivas individuales. Por eso, los ismos son siempre movidos por el impulso de un arte que se trasciende a sí mismo (Adorno *Ästhetische* 41-44).

Pero ¿será que tenemos un ismo que podamos llamar nuestro? Los mexicanos tienen su muralismo; los franceses, el surrealismo; los alemanes, el expresionismo; los chilenos, el creacionismo; los rusos, el constructivismo; y así. En Brasil, tenemos el modernismo, un movimiento en el que se conjugan diversos y, a veces, antagónicos surrealismos, dadaísmos e indigenismos. El modernismo es un ejemplo más de aquello que señalara Roberto Schwarz: contrarios que en otros lugares se divorcian, en Brasil se dan la mano (*Ao vencedor* 18). Como conjuga varias tendencias, el modernismo brasileño no posee contornos exactos ni bien definidos, ni en el campo estético, ni en el campo político. Es por esta razón que se vuelve recurrente en su recepción crítica el argumento de que no sería más que una copia de las vanguardias europeas: Tarsila do Amaral copió a Cézanne, Oswald copió a

Cendrars, y así. Los modernistas paulistas, como tantos otros artistas de la periferia del capitalismo, se deslumbraron con la propuesta futurista⁸. Tal como ha destacado Mário da Silva Brito, el futurismo era un código de lo moderno, una especie de “significante vacío” (Laclau 36) a través del cual los artistas e intelectuales brasileños proyectaban su deseo de superación del atraso nacional. Con todo, Mário de Andrade creyó que era mejor hablar de modernismo para evitar el problema de la copia y otros inconvenientes⁹. Sin embargo, la opción por la denominación más vaga de modernismo, que buscaba conservar cierta idea de progreso contenida en el futurismo, no logró conjurar el fantasma de la vanguardia como una “idea fuera de lugar” (Schwarz, *Ao vencedor* 9) en Brasil. Tal como ocurre con todos los otros movimientos literarios en América Latina, el modernismo brasileño sigue siendo empañado por la lógica del *catching up*, que presupone la idea de que la autonomía estética es dependiente de la autonomía nacional, entendida esta como incompleta, fallida e ilusoria en el caso de los países del tercer mundo (Lima y Manzi 92).

El carácter de ismo de la antropofagia, es decir, de proyecto colectivo y autoconsciente, tal vez solo se haya hecho evidente en la década de 1960, con su desdoblamiento en el tropicalismo, el concretismo y el Cinema Novo. Oswald de Andrade fue retomado por Haroldo de Campos y Augusto de Campos en la poesía, por Joaquim Pedro de Andrade en el cine, por Caetano Veloso en la música, por José Celso Martínez Correa en el teatro, y por Lygia Clark y Hélio Oiticica (que tradujo al inglés el “Manifiesto Antropófago”) en las artes plásticas, entre otros. Es decir, la antropofagia estuvo en la base de aquello que Roberto Schwarz llamó la hegemonía cultural de la izquierda en la década de 1960 (“Cultura e política” 189). Parte importante de la recepción de Oswald de Andrade estuvo guiada por las relecturas de ese período.

⁸ El futurismo, al igual que el constructivismo ruso, influenció diversos ismos en Europa y América Latina. Visto así, no hace sentido circunscribir el problema de la copia al contexto nacional, a no ser que se defienda que también el dadaísmo o el surrealismo son copias del modernismo italiano.

⁹ Cuando Oswald de Andrade publicó el 27 de mayo de 1921 en el *Jornal do Commercio* el artículo que hizo conocido a Mário de Andrade, “Meu poeta futurista”, este último “comenzó a ser ridiculizado en la calle y perdió alumnos en el Conservatorio donde enseñaba”, según cuenta Gênese Andrade (120). Por eso negó inicialmente el epíteto de “futurista”, lo que no le impidió enviar dos de sus libros a Marinetti: *Paulicéia Desvairada* y *A Escrava que Não é Isaura* (Schwarz 412). Posteriormente, Mário rechazaría el “futurismo” a la luz de sus diferencias político-estéticas con el movimiento y de la necesidad de crear algo original en Brasil.

Antes, algunos críticos habían indicado caminos en esa dirección. Antonio Candido señaló en “A literatura na evolução de uma comunidade” y en varios otros textos, la importancia de la antropofagia en el proyecto modernista como un todo¹⁰:

Por isso, embora os escritores de 1922 não manifestassem a princípio nenhum caráter revolucionário, no sentido político, e não pusessem em dúvida os fundamentos da ordem vigente, a sua atitude, analisada em profundidade, representa um esforço para retirar à literatura o caráter de classe, transformando-a em bem comum a todos. Daí o seu populismo — que foi a maneira por que retomaram o nacionalismo dos românticos. Mergulharam no folclore, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no caboclo, no proletário. Sob este ponto de vista, as intuições da Antropofagia, a ele devidas, representam o momento mais denso da dialética modernista. (171)¹¹

Benedito Nunes, uno de los mayores intérpretes de la obra de Oswald de Andrade en Brasil, llamó la atención sobre el carácter filosófico y programático de la antropofagia, que se delinearía en el “Manifiesto da poesia pau brasil” (1924) y en el “Manifiesto Antropófago” (1928), pasando por *Meu Testamento* (1944), *A Arcádia e a Inconfidência* (1945), *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950), *Um aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial* (1950) hasta *A Marcha das Utopias* (1953)¹². En su *Vanguardas Latino-Americanas*, Jorge Schwartz incluye la antropofagia como uno de los modernismos centrales del Brasil y de la región, es decir, como un movimiento

¹⁰ Como ha señalado Rebeca Errázuriz, incluso para Candido el papel de Oswald de Andrade en el modernismo solo quedó totalmente claro cuando fue retomado por las vanguardias en la década de 1970 (92). En ese momento, las ambigüedades presentes en su obra se tornaron más claras al ser desplegadas por las vanguardias del período, como el concretismo.

¹¹ “Por eso, aunque los escritores de 1922 no manifestasen en un principio un carácter revolucionario, en el sentido político, y no pusiesen en duda el orden vigente, su actitud, analizada en profundidad, representa un esfuerzo por quitarle a la literatura su marca de clase, transformándola en un bien común a todos. De ahí su populismo, que fue su forma de retomar el nacionalismo de los románticos. Se adentraron en el folclor, en la herencia africana y ameríndia, en el arte popular, en el *caboclo*, en el proletario. Bajo este punto de vista, las intuiciones de la antropofagia que de él derivan, representan el momento más denso de la dialéctica modernista”.

¹² Nunes publicó sus notas al “Manifiesto Antropófago” por primera vez en un libro organizado por Moura Sobral, llamado *Surréalisme Péripherique*. Como el mismo nombre indica, se trataba de presentar la antropofagia como una variación de un ismo europeo.

latinoamericano. A pesar de esas sugerencias, generalmente la antropofagia ha sido considerada por su recepción crítica como una de las ramas o momentos del modernismo y no como un ismo independiente.

La historia del movimiento es conocida. El 11 de enero de 1928, Tarsila do Amaral mostró a Oswald un cuadro llamado “o homem, plantado na terra e mais” –hoy el cuadro más valioso del arte brasileño–, que fue rebautizado luego como “Abaporu”: su nombre nace de la unión de *Aba*, que significa hombre, con *poru*, “que come”, según la definición de un diccionario tupí-guaraní de la época. Nació el movimiento antropófago. En los meses siguientes, Oswald de Andrade escribiría el manifiesto que dio nombre al movimiento y la novela *Serafim Ponte Grande* (que solo sería publicada en 1933) y fundaría, junto con otros modernistas, la *Revista de Antropofagia*¹³. Mário de Andrade publicaría *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Como señala Aracy Amaral, este movimiento ya se delineaba desde 1923 con el cuadro de Tarsila “A Negra”, que, a su vez, sirvió de inspiración para el manifiesto y la poesía *pau brasil*¹⁴. Cabe destacar que la antropofagia, conforme mostraré más adelante, no es una mera continuación de la figuración estética y política

¹³ Además de los fundadores –Oswald de Andrade, Raúl Bopp y Antonio de Alcántara Machado–, participaron en la primera *dentición* de la revista Mário de Andrade, Oswald Costa, Augusto Meyer, Abigaor Bastos, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado, Alvaro Moreyra, Jorge Fernandes, Rosario Fusco, Yan de Almeida Prado, Marques Rebelo, Manoel Bandeira, Brasil Pinheiro Machado, José Americo de Almeida, Rui Cirne Lima, María Clemencia (Buenos Aires), Menotti del Picchia, Abgar Renauel, Murilo Mendes, Nicolás Fusco Sansone (Montevideo), Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Ascenso Ferreira, Achilles Vivacqua, Mario Graciotti, Ascanio Lopes, Jaime Griz, Luís da Camara Cascudo, Antonio Gomide, Henrique de Rezende, Guihermino Cesar, Alberto Dézon, Peryllo Doliveira, Franklin Nascimento, Azevedo Correa Filho, Sebastião Dias, A. de Almeida Camargo, A. de Limeira Tejo, Mateus Cavalcante, Josué de Castro, Julio Paternostro, Ubaldino de Senra, Silvestre Machado, L. Souza Costa, Camilo Soares, Charles Lucifer, F. de San Tiago Dantas, Rubens de Moraes, Nelson Tabajara, Walter Benevides, Emilio Poura, João Dornas Filho, Pedro Dantas e Augusto Schmidt (Amaral 40).

¹⁴ Vale la pena destacar cómo la poesía *pau brasil* y su manifiesto ya traían consigo una serie de elementos que reaparecerían en la antropofagia. La idea de una poesía de exportación problematizaba la cuestión de la dependencia al escoger como nombre *pau brasil*, la primera (de muchas) materias primas de exportación del país. El nombre de la poesía y su intención de exportación conjugaba una contradicción. Solo los países centrales pueden exportar arte, aquello que ocupa el lugar más alto en la jerarquía de la división del trabajo capitalista que separa el trabajo material y el trabajo intelectual. Los países periféricos no exportan arte ni teoría ni filosofías. Oswald de Andrade hace del símbolo del subdesarrollo, la primera *commodity* brasileña, materia de poesía e incluso declara su intención de exportarla. Y, de hecho, lo hizo si consideramos su influencia en la obra de Blaise Cendrars (Campos 235).

de Brasil delineada en el “Manifiesto pau Brasil” y en la poesía *pau brasil*, sino un movimiento que logra depurar el nacionalismo más ingenuo de ese primer momento.

Fue recién en 1928, o sea, seis años después de la Semana de Arte Moderno, que el movimiento antropofágico adquirió los contornos que lo definieron y su carácter colectivo: solo la primera edición de la revista contó con 55 colaboradores, varios de ellos de otras regiones del país e incluso algunos extranjeros. Las principales obras por las cuales sería conocido fueron el “Manifiesto Antropófago”, de Oswald de Andrade; “Abaporu” y “Antropofagia”, de Tarsila do Amaral; y *Macunaima*, de Mário de Andrade; además de las tres *denticiones* de la *Revista de Antropofagia*. Esto no significa que fuera un movimiento plenamente cohesionado. Es una característica propia de los ismos albergar aristas de diferentes niveles y que no se reducen al movimiento (Adorno *Ästhetische* 43). Plínio Salgado, por ejemplo, colaborador de la primera dentición de la *Revista de Antropofagia*, escribiría en 1929 el “Manifiesto Nhengaçu Verde-Amarelo” y se transformaría en uno de los mayores representantes del nacionalismo de extrema derecha del país. El mismo Oswald de Andrade repensaría el proyecto durante la década de 1930. La potencia del ismo, no obstante, adviene justamente de las contradicciones que abraja. Como no hay espacio ni es el propósito de este artículo ofrecer un debate panorámico de las obras del movimiento, diremos tan solo algunas palabras sobre una de sus obras fundamentales, su manifiesto.

Aunque el manifiesto sea uno de los temas ligados a la Semana más debatido, algunas consideraciones sobre la relación de su forma con las vanguardias pueden ayudar a reflexionar sobre lo que Antonio Candido refiere como la “dialéctica más densa del modernismo”, es decir, sobre la relación específica que establece entre política y literatura; en especial teniendo a la vista las críticas recurrentes que suelen presentar el modernismo como mero vector de la ideología de las clases dominantes y de la política del café, y la antropofagia como uno de los diversos esfuerzos estéticos en torno a esa tentativa burguesa de superación del atraso. Hay dos elementos que deben ser considerados a este respecto. Se trata, en primer lugar, de enmarcar las vanguardias en la dinámica del desarrollo literario desigual y combinado del modernismo (a partir de algunas consideraciones de Frederic Jameson); en segundo, pero no menos importante, de discutir el surgimiento y el papel de la forma manifiesto en esa dinámica. Antes de entrar en el “Manifiesto Antropófago”, vale la pena repasar rápidamente esos dos argumentos.

UNA TEORÍA MARXISTA DE LA LITERATURA MUNDO: VANGUARDIAS Y MANIFIESTOS

En el ámbito de la teoría crítica, las reflexiones consagradas al modernismo y las vanguardias, como las de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y Peter Bürger, por ejemplo, llaman la atención sobre una serie de elementos sociales, históricos y estéticos que están en juego en su surgimiento. Benjamin (“Das Kunstwerk”) demuestra que es imposible pensar las vanguardias sin considerar el desarrollo de la tecnología a inicios del siglo XX. En su texto sobre estética y a partir de la discusión musical y literaria, Adorno destaca el desarrollo de la técnica en el ámbito intraestético (lo que no dispensa lo social y lo histórico, pero los interpela a partir de la manera en que esos elementos se manifiestan en cuanto forma) y el imperativo vanguardista de lo nuevo en sus afinidades con el capitalismo. Bürger define las vanguardias a partir del impulso de negación de la autonomía del arte en dirección a una praxis vital (18). Ninguno de ellos incluye en sus análisis el arte de las periferias del capitalismo ni va más allá para pensar el modernismo a partir de aquello que Trotsky (Löwy *O desenvolvimento*) llamó desarrollo desigual y combinado y que posteriormente Wallerstein llamaría sistema mundo.

Lector de la tradición de la teoría crítica y de las literaturas y críticas literarias del tercer mundo, Jameson demostró que el eurocentrismo de la teoría crítica cobró un precio analítico: la falta de consideración de los elementos periféricos y semiperiféricos le impidió entrever otra experiencia que estaba en el corazón del arte de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX: el choque entre el nuevo y el viejo mundo, entre Europa, sus semiperiferias y sus colonias. En esa clave, el modernismo, conforme sugiere Jameson en sus *Modernist papers*, puede ser entendido como la primera manifestación de la literatura mundo en un solo tiempo, es decir, una literatura que no se produce tan solo a través de la traducción (como quería Goethe) y la exportación de modelos extranjeros a las colonias, sino de manera prácticamente simultánea en todos los lugares a partir del despliegue de las contradicciones capitalistas en términos globales y –lo que es más importante y que nos interesa aquí– de un modo tal que, desde la perspectiva formal, hace sentido tanto en las periferias del capitalismo como en el centro en crisis. Si podemos decir, por ejemplo, que la forma de la novela burguesa del siglo XIX tuvo dificultades para aclimatarse en la periferia del capitalismo –como muestran los estudios de Roberto Schwarz (*Ao vencedor*)–, en el caso del modernismo, la historia es otra. Es por esta

razón que *Macunaíma* y *Serafim Ponte Grande* pueden ser pensadas como respuestas a la crisis de la novela en la década de 1920, tal y como sucede con *Ulises*, *Al Faro* y *El proceso*, entre otras¹⁵. La disolución del individuo, la ruptura de la linealidad espacio temporal, las mutaciones del narrador, la insuficiencia del lenguaje representacional –todo eso que el modernismo buscaba expresar, configurar y aprehender en el ámbito estético a partir de la disolución de formas burguesas de vida, individuación y sociabilidad– establecían una afinidad enorme con la realidad periférica en la que las formas burguesas de la novela no se constituyeron apropiadamente.

Además, si tomamos en serio la tesis de Jameson, es necesario reconocer que la cuestión colonial es inmanente a las vanguardias, como se puede observar a partir de la presencia difundida de la noción de primitivismo en movimientos europeos como el surrealismo, el dadaísmo y el cubismo –que buscaban en las colonias y periferias del capitalismo una fuente de renovación para la cultura europea–, y latinoamericanos como la antropofagia y el indigenismo, que destacaban las cualidades autóctonas con vistas a obtener un lugar en el sistema literario y político mundial. Siendo así, es imposible pensar el modernismo y las vanguardias sin una discusión marxista amplia y global sobre la modernidad que está a la base de ese movimiento estético: el choque entre el campo y la ciudad, entre el mercado y las formas de vida tradicionales, entre la burguesía y el proletariado, entre las colonias y la metrópolis, entre aquello que el capitalismo, en tanto sistema planetario, definía como futuro y pasado. Se trata, sin querer caer en un argumento simplista, de una modernización que es también el momento de disolución de la realidad burguesa del siglo XIX y de sus formas: sea una disolución percibida a partir de perspectivas revolucionarias (en el caso de Rusia), reaccionarias (en el caso de Italia) o coloniales (en el caso de América Latina u otras periferias).

Este argumento gana fuerza si observamos la historia de los manifiestos. Quien sugiere ese camino de investigación es Martin Puchner en *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and The Avant-Gardes*. La tesis de Puchner es que las vanguardias producen un nuevo género político literario, el manifiesto, y que los manifiestos políticos de las internacionales socialistas caminan lado a lado con los movimientos también internacionales de las vanguardias artísticas. El manifiesto es el género por excelencia de este

¹⁵ Esta lectura fue sugerida por Jorge de Almeida en el curso “Crise do romance nos anos vinte” dictado por él en la Universidad de São Paulo en 2010.

nuevo momento de la literatura mundo, pues combina el elemento político y el carácter transnacional de las vanguardias.

Según el argumento de Puchner, la forma manifiesto, tal cual la conocemos hoy, fue inventada por Marx y Engels en 1848, pero se desdobló en los futurismos, constructivismos, dadaísmos, surrealismos, creacionismos e indigenismos, hasta llegar a las vanguardias de la década de 1960. Si seguimos de manera heterodoxa el argumento de Lukács, podríamos afirmar que el manifiesto es una forma que se erige tras –y en contra de– la decadencia burguesa. Cuando el potencial revolucionario de la burguesía se agota, el manifiesto surge como nuevo género literario. Tal como afirma Puchner, “los manifiestos no articulan un inconsciente político que debe ser excavado a través de un cuidadoso análisis como [...] en el caso de la novela, sino que buscan traer ese inconsciente a la superficie” (2)¹⁶.

La historia de los manifiestos, entonces, se liga a la historia de los ismos en cuanto propuestas revolucionarias y colectivas (y en sus contrarrevoluciones de carácter reaccionario en los futurismos, fascismos y, por qué no, verdemarelistas). Pero lo que nos interesa aquí para discutir la Semana de 1922 y ese ismo brasileño, la antropofagia, es la esencia, por así decir, del manifiesto en cuanto género: una forma que nace en el embate entre el nuevo y el viejo mundo y “un instrumento que reúne eventos revolucionarios previos y los canaliza hacia el futuro inmediato, la revolución inminente” (Puchner 21)¹⁷, que expresa algo colectivo, aunque haya sido escrito por unas pocas o una sola persona.

Así, el manifiesto tendría un carácter de intervención, cargado de teatralidad y de performatividad. Esto significa que, en cuanto género que florece con las vanguardias artísticas tanto en países centrales como en países periféricos, el manifiesto es una especie de membrana que permite la comunicación entre arte y política (Puchner 79). El manifiesto no sería tan solo un vehículo del carácter programático del modernismo, como sugiere Peter Bürger (35), sino que sería su expresión más propia.

¹⁶ Nota de la traductora: la traducción es nuestra. En el original: Manifestos do not articulate a political unconscious that needs to be excavated through careful analysis as [...] in the case of the novel; rather, they seek to bring this unconscious into the open”

¹⁷ Nota de la traductora: la traducción es nuestra. En el original: “an instrument that gathers previous revolutionary events and channels them toward the immediate future, the imminent revolution”.

Si tomamos en serio esta propuesta, veremos que la forma manifiesto desempeña un papel protagónico en la dialéctica entre arte y política en nuestro modernismo y en la constitución de la antropofagia en cuanto ismo. Como sugiere Antonio Candido, aunque el vínculo con la política no sea directo, sí hay política en el manifiesto. Las indicaciones de Jameson y Puchner, a su vez, permiten repensar algunos elementos del “Manifiesto Antropófago” que son de interés para el tema aquí propuesto: la tensión entre nacionalismo e internacionalismo; la relación entre utopía y primitivismo; el elemento anti o poscolonial de la propuesta de Oswald y algunas cuestiones relativas a la forma. Si tomamos estos elementos en consideración, tal vez sea posible abordar la antropofagia como uno entre los muchos ismos que la década de 1920 produjo a lo ancho del mundo y comprender su vitalidad en el presente.

“MANIFIESTO ANTROPÓFAGO”: ¿ANTROPOFAG(ISMO)?

Como hemos visto hasta aquí, es posible afirmar que los manifiestos vanguardistas son productos de lo que hoy llamamos globalización. Pero no todos ellos son internacionalistas. Según Puchner, especialmente después de la Primera Guerra Mundial, se acentuaron tanto las tendencias transnacionales como los nacionalismos (135). El dadaísmo y el surrealismo, influenciados por Rosa Luxemburgo, fueron profundamente internacionalistas. En los países atrasados o de formación tardía, que padecen la angustia de vivir su identidad nacional (Adorno, *Aspekte* 89), las tendencias nacionalistas o ultranacionalistas fueron más acentuadas, como es el caso del futurismo ruso e italiano. Pero el asunto no es tan simple como puede parecer a primera vista. Esas tendencias se pueden mezclar.

En el “Manifiesto Antropófago” hay una serie de elementos que acentúan lo que podría ser leído como un impulso nacionalista. Contra es una palabra eje del manifiesto, que le confiere una cierta cadencia. La palabra se repite en innumerables ocasiones: “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos”; “Contra todos os importadores de consciência enlatada”; “Contra o Padre Vieira”; “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas”; “Contra as elites vegetais, em comunicação com o solo”; “Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. [...] Sem Napoleão, sem César”; “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas das caravelas”; “Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: É a mentira muitas vezes repetida”; “Contra o índio de

tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz”; “Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de Dom João VI”; “Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo”; “Contra a realidade social, vestida e opositora, cadastrada por Freud” (174-180)¹⁸.

El contra es una marca del negativo en el “Manifiesto”, que rechaza: la catequesis impuesta a los pueblos indígenas por la colonización –cuyo mayor símbolo es el padre Vieira–; la consciencia extranjera importada tal cual; las élites vegetales (como señala Benedito Nunes, los dueños de tierras) que copian los modelos extranjeros; la idea de que la humanidad nació en Europa, en el cabo Finisterra, de las batallas romanas y napoleónicas que marcan la historia occidental oficial; las neurosis traídas por los portugueses, como la ropa y la culpa católica; el vizconde de Cairu que contribuyó a la apertura de los puertos brasileños a las naciones amigas de Portugal, ampliando la explotación colonial; el indígena idealizado por las iglesias barrocas y por la literatura de José de Alencar, expresión de la visión extranjera del *buen salvaje*; el padre Anchieta escribiendo en latín en las playas brasileñas (nada más fuera de lugar); los prejuicios burgueses, la realidad *cadastrada*¹⁹ por Freud (Oswald bromea con la palabra castrada).

Ese contra viene acompañado de una que otra afirmación de cuño nacionalista como “Antes de os portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (179)²⁰ o “Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa” (175)²¹, entre otras; pero en general el nacionalismo aparece como una marca de resistencia a la dominación extranjera

¹⁸ “Contra todas las catequesis. Y contra la madre de los gracos”; “Contra todos los importadores de consciencia enlatada”; “Contra el padre Vieira”; “Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas”; “Contra las élites vegetales, en comunicación con el suelo”; “Contra las historias del hombre que comienzan en el cabo Finisterra [...] Sin Napoleón, sin César”; “Contra las sublimaciones antagónicas. Traídas en las carabelas”; “Contra la verdad de los pueblos misioneros, definida por la sagacidad de un antropófago, el vizconde de Cairú: es la mentira muchas veces repetida”; “Contra el indio de antorcha. El indio hijo de María, ahijado de Catalina de Médicis y yerno de d. Antonio de Mariz”; “Contra Goethe, la madre de los gracos y la corte de don João VI”; “Contra Anchieta cantando las once mil vírgenes del cielo, en la tierra de Iracema, el patriarca João Ramalho, fundador de São Paulo”; “Contra la realidad social, vestida de opositora, inventariada por Freud” (174-180).

¹⁹ Nota de la traductora: cadastrar significa hacer un catastro, inventario o registro.

²⁰ “Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, Brasil ya había descubierto la felicidad”.

²¹ “Queremos la revolución Caraíba. Mayor que la Revolución Francesa”.

y como afirmación de que ya teníamos aquí las utopías del mundo europeo: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente” (174)²². Ella es el vaso comunicante entre centro y periferia. El manifiesto es anticolonialista sin caer en la exaltación nacionalista, en la medida en que niega la sumisión colonial, pero en ningún momento lo hace desde la defensa de una perspectiva nacionalista, como sí ocurre en el “Manifiesto pau Brasil” y en el “Manifiesto do Verde-Amarelismo”, que defiende abiertamente un “nacionalismo de afirmação [...] e construção nacional”, un nacionalismo “verde-amarelo e tupi” (185).²³

El carácter internacionalista del manifiesto es más difícil de escrutar, pues, a diferencia, por ejemplo, del dadaísmo, donde esas tendencias son explícitas, en el “Manifiesto Antropófago” aparece ligado a la noción de utopía, muy presente en el movimiento. Tal vez su dimensión política resida también allí, conforme destacan Benedito Nunes y Antonio Candido.

Encontramos dos movimientos en el manifiesto. El primero –común a las vanguardias europeas y latinoamericanas– es el descubrimiento de la llamada utopía premoderna de inspiración antropológica: el primitivismo. Vemos aquí la idea de que la solución a la crisis de la civilización occidental estaría en las sociedades premodernas. Como ya hemos dicho anteriormente, hay un diagnóstico del agotamiento de la cultura europea compartido por las vanguardias y, en el caso de los países centrales, hay una búsqueda de renovación en las colonias: Picasso buscó incorporar el llamado arte negro en su pintura (el cuadro *Les Demoiselles d’Avignon* está inspirado en las máscaras africanas), Rimbaud fue a Egipto, Gauguin fue Martinica, Cendrars vino a Brasil. En ese sentido, es posible afirmar que hay una clara inspiración antropológica en el modernismo europeo, marcada por la pesquisa y la investigación de ese otro colonial, que, sin duda, resultó a veces en exotismo y en lo que hoy se ha llamado apropiación cultural. Fue un momento en el que la misma antropología, en cuanto disciplina, se estaba constituyendo. Oswald de Andrade ironiza en el manifiesto: “A mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar” (175)²⁴, demostrando una consciencia clara del carácter colonial de la naciente disciplina. El primitivismo se manifiesta también como elemento formal en la noción de un arte sin adornos, reducido a sus elementos más básicos: líneas, colores, formas, etc. (cf. Micheli, *As vanguardas*).

²² “Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”.

²³ “nacionalismo de afirmação [...] y de construcción nacional”; “verde-amarillo y tupi”.

²⁴ La mentalidad prelógica, para que la estudie el Sr. Levy-Bruhl”.

El segundo movimiento presente en el manifiesto es el carácter que hoy llamaríamos poscolonial, y que da cuenta de esa dialéctica entre estética y política mencionada por Jameson, Puchner y Candido. Se trata de discutir cómo ese primitivismo del Brasil precabralino no solo estaba ya en Brasil (y, por lo tanto, no necesitaríamos salir en su búsqueda)²⁵, sino que además orientó las utopías del mundo moderno. Ese movimiento, que fue muchas veces leído como un rasgo nacionalista del manifiesto, no podría ser más transnacional. Oswald de Andrade reintegra las utopías europeas en la historia de la colonización: “Sem nós a Europa não teria sequer sua pobre declaração de direitos do homem” (175)²⁶; “Já tínhamos o comunismo e a língua surrealista” (177)²⁷. Y canaliza la historia de las Américas en la dirección de las revoluciones y utopías: “Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villeganhon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos” (175)²⁸.

Esta cuestión –llamémosla poscolonial, a falta de un término más apropiado– suele ser abordada desde dos líneas interpretativas principales: de un lado, el manifiesto es visto como precursor de aquello que se tornaría el “mercado de las diferencias”, en el que la *brasilidade* se vuelve una mercancía (Schwarz, *Martinha* 74); por otro, se defiende que es preciso liberar “a la antropofagia de la camisa de fuerza de la brasilidad” y tomarla como “paradigma teórico

²⁵ Quien llamó la atención sobre este punto fue Antonio Candido: “não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia, tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles” (“Literatura e cultura” 127, “no se ignora el papel que tuvieron el arte primitivo, el folclor y la etnografía en la definición de las estéticas modernas, muy atentas a los elementos arcaicos y populares omitidos por el academicismo. Ahora bien, en Brasil las culturas primitivas se mezclan con la vida cotidiana o son reminiscencias todavía vivas de un pasado reciente. Las terribles osadias de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos”).

²⁶ “Sin nosotros, Europa no tendría siquiera su pobre decalcración de derechos del hombre”.

²⁷ “Ya teníamos el comunismo y la lengua surrealista”.

²⁸ “Filiación. El contacto con el Brasil Caraíba. *Où Villeganhon print terre*. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución francesa al Romanticismo, a la Revolución bolchevique, a la Revolución surrealista, al bárbaro tecnificado de Keyserling. Caminamos.”

de la alteridad” por la vía del pensamiento amerindio (Rocha 666-7). Si es verdad que, de hecho, muchas veces el modernismo fue movilizad de esa forma, como demuestra Roberto Schwarz al señalar los usos que hizo de él el tropicalismo, y que de hecho este contiene una perspectiva antropológica bastante avanzada para la época (Nodari y Amaral), también es cierto que el manifiesto, más que copiar tendencias extranjeras, figura esa experiencia del choque colonial de manera bastante crítica, explicitando los principales momentos de su dialéctica. En ese sentido, la obra de Oswald evoca la dinámica global del desarrollo nacional y combinado²⁹.

La metáfora de la antropofagia es extremadamente actual. Cualquier persona de la periferia del capitalismo que haya visitado y experimentado la vida en el llamado Norte global, seguramente habrá reparado (con gran sorpresa) en el hecho de que América Latina no es considerada parte de la sociedad occidental, a despecho de los muchos esfuerzos de nuestros académicos por hablar sin acento las lenguas extranjeras y leer sus autores consagrados, y de los esfuerzos de nuestras clases medias por copiar el *American way of life*. Un exponente famoso de la teoría crítica alemana, cuando visitó Brasil algunos años atrás, dijo estar sorprendido por la ausencia de macacos en las calles de São Paulo. Para el centro, en gran medida, el imaginario de la periferia todavía está permeado por aquello que entienden como barbarie.

Oswald de Andrade moviliza aquello que de cierta forma marcó de manera más fuerte la imagen de la América colonial: el acto de devorar humanos. Si, por un lado, sirve como alegoría para exponer la condición cultural periférica —clave con la que fue leída—, contiene también un tanto de ironía, al mostrar que, sin esos caníbales bárbaros, Europa no tendría sus utopías. Esta ironía, por así decir, interesa también en la medida en que hoy se vuelve fundamental para el pensamiento crítico en perspectiva global. Oswald resalta que las comunidades indígenas de América proveyeron un imaginario en el ámbito de la moral y de la economía (sociedades no basadas en la propiedad privada y la desigualdad, etc.), que expandió las utopías políticas del mundo

²⁹ En “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, Haroldo de Campos apunta en esa dirección al diferenciar un nacionalismo modal presente en el modernismo, de un nacionalismo ontológico (235), pero al tratar el nacionalismo como movimiento dialógico de la diferencia (236), Campos circunscribe nuevamente la cuestión de la colonización al problema de la nación y termina identificando la antropofagia como una razón devoradora ligada a las culturas periféricas y a un ejercicio constante de alteridad.

occidental³⁰. Que Oswald de Andrade fuese alguien de la élite, guiado por una intención casi ingenua de participación cultural en el concierto de las naciones, importa poco aquí, pues el arte no es solo aquello que su autor quiso hacer de él, sino una entidad independiente, cuya forma dialoga a su manera con cada período específico. Actualmente, con el crecimiento y ascensión flagrante de los nacionalismos xenófobos y del racismo, esta cuestión vuelve a estar a la orden del día. Si la idea de formación hace mucho ya que dejó de ser viable en el tercer mundo, la dinámica colonial persiste y con fuerza renovada.

Además, el canibalismo fue un tema recurrente en el modernismo, aparece de formas diversas, ya sea de manera positiva o negativa, en autores como Picabia y Lu Xun³¹. La antropofagia, más que entregarse a un supuesto mercado de las diferencias que nos coloca reiteradamente en el lugar de lo totalmente otro, es una ridiculización de ese movimiento. El antropófago absorbe lo que come, al hacerlo, pone en jaque su posición de otro radical de la cultura europea. El manifiesto quiere traer a la conciencia la relación entre centro y periferia. Si lo que motivaba a Oswald tenía que ver con una especie de necesidad de reconocimiento de la cultura brasileña, por otro lado, esta no se reduce al problema de la identidad nacional, lo que queda claro en la batalla de los ismos entre la antropofagia y el verde-amarelismo, que actualmente también ha vuelto con todo gracias a la nueva propuesta de nación cohesionada, donde las poblaciones indígenas deben ser absorbidas e incorporadas, con un nacionalismo ciego y, ese sí, profundamente identitario y homogeneizador.

³⁰ Este debate ha sido retomado por una serie de autores. Buck-Morss demuestra cómo la revolución haitiana estuvo a la base tanto de la revolución francesa, como de la teoría hegeliana de la historia. Graeber y Wengrow muestran cómo los diálogos con salvajes, un género popular de fines del siglo XVII nacido a partir de los registros de viajeros y misioneros, influenciaron el pensamiento político europeo. Según los autores, encontramos parodias de esos diálogos en Voltaire, en Diderot y en la literatura de Françoise de Graffigny. Estos diálogos se caracterizaban por las críticas indígenas al modo de vida europeo, a la irracionalidad de su desigualdad económica, a la moral, etc. Así, los autores debaten cómo el descubrimiento de las sociedades indígenas no solo otorgó a Europa sus utopías, sino que además el pensamiento evolucionista, dado que arranca del pensamiento político continental, consiste justamente en una reacción al descubrimiento de sociedades en las que prevalecía la igualdad y la falta de jerarquía.

³¹ Por un lado, buscando evocar el primitivismo exótico y metafórico, Francis Picabia escribió y musicalizó el *Manifeste cannibale dans l'obscurité*. Por otro, Lu Xun escribió "Diario de un loco", en el cual la cuestión canibal se enmarca en un contexto completamente diferente, de pobreza y miseria china. De una u otra forma, vale resaltar que ese tema, así como el del hombre sin atributos, no es tan solo parte del imaginario modernista brasileño.

En el “Manifiesto Nhengaçu Verde-Amarelo” (manifiesto del verde-amarelismo o de la Escola Anta), publicado en 1929 en el *Correio Paulistano*, Plínio Salgado, Menotti del Picchia y sus compañeros conservadores construyen una división valorativa entre los pueblos indígenas tupí y tapuia (nomenclatura tupí para enemigos). Este último “isolou-se na selva, para viver; e foi morto pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo” (180)³². El verde-amarelismo abandona la dimensión alegórica e irónica de la antropofagia y retorna al imaginario romántico del buen salvaje de José de Alencar. Está contenida aquí una noción de identidad nacional construida con la sangre de los buenos indígenas, que se adaptan: “Os tupis desceram [o planalto] para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova” (181)³³. Hay una dimensión racial, por la vía de la sangre, que no está presente en el “Manifiesto Antropófago”, en el cual ni la palabra raza (presente todavía en el “Manifiesto pau brasil”), ni la palabra nación aparecen. Para los verde-amarelos, la antropofagia, asociada a los tapuias, es una especie de jacobinismo (182).

También en su forma los manifiestos se diferencian. El “Manifiesto Nhengaçu Verde-Amarelo” recurre a la prosa tradicional, el “Manifiesto Antropófago”, en cambio, incorpora la estética modernista. Como ha señalado Schwartz, una de las grandes conquistas del 22 fue introducir el lenguaje coloquial en la poesía (70). Y la obra de Oswald de Andrade se caracterizó, en ese sentido, por un esfuerzo constante por romper las barreras entre prosa y poesía, por alcanzar una especie de fuente común del lenguaje artístico (113). Si el uso del lenguaje coloquial y popular corre el riesgo de caer en una especie de populismo, conforme destaca Candido en el texto citado al inicio de este artículo, o de condescendencia (Schwarz, *A carroça* 21), al hacer aparecer como positivo aquello que es resultado de un proceso de opresión y expropiación; por otro lado, en países colonizados como Brasil, sirvió como tentativa de distanciamiento de una lengua y una gramática impuestas por el colonizador.

Lo mismo vale igualmente para el verso libre (en contraposición al soneto parnasiano), pues es más afín a la realidad periférica, mientras que el soneto

³² “Se aisló en la selva para vivir, y murió alcanzado por los arcabuzes y por las flechas enemigas. El tupí se socializó sin temor a la muerte; y quedó eternizado en la sangre de nuestra raza. El tapuia está muerto, el tupí está vivo”.

³³ “los tupís descendieron [del Planalto] para ser absorvidos. Para diluirse en la sangre de la gente nueva”

históricamente ha estado ligado a contextos sociales estamentales (Jameson, *Modernist Papers*). El verso libre, históricamente, atendió a la exigencia de mudanza y transformación inherente a la forma manifiesto y a una propuesta de transformación radical de la sociedad, sea en la dirección del desarrollo, de la técnica, de la urbanización, de la utopía; sea en la dirección de la disolución de todo lo que es sólido, del surgimiento de las contradicciones urbanas y de las distopías de la técnica; ambas tendencias presentes en Oswald de Andrade. En ese sentido, el manifiesto sigue el programa poético delineado por Mário de Andrade en su “Prefácio interessantíssimo” –también un manifiesto, de acuerdo con Jorge Schwartz– en el cual defiende la sustitución de la poseía de melodía por una de armonía, construida con palabras que se sobrepone las unas a las otras sin relación inmediata entre sí: “Arroubos... lutas... Setas... Cantigas... Povoar!” (152)³⁴. Se trata, afirma Mário, de movilizar palabras que esperan una frase que les va a conferir significado y “QUE NÃO VEM” (153)³⁵ y de frases sueltas, sin conexión inmediata entre sí. Ese elemento de “desvairismo”³⁶ va a marcar profundamente la escritura de los manifiestos de Oswald con innúmeras variaciones. El uso de la palabra “caminamos” y de la palabra “antropofagia”, que recorren el “Manifiesto Antropófago”, es un ejemplo de eso. Las palabras aparecen sueltas, normalmente a la mitad o al final de una frase. Oswald también recurre a la concatenación de frases a primera vista inconexas: “De Willian James a Voronoff. A transfiguração do tabu em Totem. Antropofagia” (178).

La poesía polifónica, de verso libre, atiende a esa intención performática autoconsciente del manifiesto, a la idea de “ágil o teatro, filho do satimbanco. Ágil e ilógico, nascido da invenção. Ágil a poesia” (167)³⁷. Esa dimensión impulsa también la incorporación del shock, que en Oswald aparece a través de la moral y de la técnica.

Una de las principales influencias de la antropofagia es Freud, que estuvo presente en otros ismos como el dadaísmo y el surrealismo, y que fue leído por Mário y Oswald de Andrade. Mientras en el surrealismo la noción de

³⁴ “Arroubos... lutas... setas... cantigas... ¡poblar!”

³⁵ “QUE NO VIENE”

³⁶ El desvairismo corresponde a la imagen poética de la metrópolis, presente en el poemario de Mário de Andrade “Paulicéia Desvairada”. El desvairismo tiene que ver con la incorporación, por parte del modernismo, de las experiencias de *shock* propias de la gran ciudad, de la velocidad y el caos presentes en el proceso de modernización de la urbe.

³⁷ “ágil el teatro, hijo del saltimbanco. Ágil e ilógico, nacido de la invención. Ágil la poesía”

inconsciente fue central –incluso para elementos formales como la escritura automática–, la antropofagia se interesa por la caída de la represión y la liberación de las pulsiones, no solo en el ámbito de la superación del sentimiento de inferioridad periférico, como sugirió Candido (“A literatura” 171), sino principalmente en lo que se refiere a las ataduras morales de la sociedad burguesa occidental³⁸. Oswald inicia el manifiesto afirmando: “Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma da mulher e com outros sustos da psicologia impressa” (174)³⁹. La religión es atacada de manera vehemente en el texto, todo lo que es opresivo viene de ella; el patriarcado, la moral, la catequesis, la culpa. Más adelante, Oswald escribe: “O pater familias e a criação da moral da cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa” (178)⁴⁰. Cabe notar aquí cómo el shock también es formal. Oswald prescinde de la llamada métrica cuantitativa para incluir el ícono + y las matemáticas como tema: “Morte e vida das hipótesis. Da equação *eu* parte do *Kosmos* ao axioma *Kosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia” (176)⁴¹. Lo mismo ocurre en “A alegria é a prova dos nove”(179)⁴².

En el manifiesto poesía *pau brasil* también encontramos la palabra caspa: “As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo” (168)⁴³. Ese elemento baudelairiano, por así decir, que introduce las cosas sucias

³⁸ Como dice Oswald de Andrade “cabe a nosotros los antropófagos hacer la crítica de la terminología freudiana, terminología que apunta profundamente a la cuestión. El mayor de los absurdos es, por ejemplo, llamar como inconsciente a la parte más iluminada por la consciencia del hombre: el sexo y el estómago. Yo los llamo ‘consciente antropofágico’” (“A psicologia” 91).

³⁹ “Estamos cansados de todos los maridos católicos suspicaces, puestos a dramatizar. Freud acabó con el enigma de la mujer y con otros miedos de la psicología impresa”.

⁴⁰ El pater familias es la creación de la moral de la cigüeña: Ignorancia real de las cosas + falta de imaginación + sentimiento de autoridad ante la prole curiosa”.

⁴¹ “Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación *yo* parte del *Cosmos* al axioma *Cosmos* parte del *yo*. Subsistencia. Conocimiento. Antropofagia”.

⁴² “La alegría es la prueba del nueve”.

⁴³ “las muchachas de todos los hogares se transformaron en artistas. Apareció la máquina fotográfica. Y con todas las prerrogativas del pelo largo, de la caspa y de la misteriosa genialidad del ojo bizco, el artista fotógrafo”.

y profanas en la poesía, contribuye igualmente a esa intención de shock moral presente en el manifiesto. La dimensión sexual de la antropofagia, todavía una prerrogativa de las élites, como dice el manifiesto, es un elemento central en las novelas de Mário y Oswald de Andrade, así como en otros momentos de su obra. Sábato Magaldi afirma que Procópio Ferreira lamentó que no haya sido posible montar *O Rei da Vela* en la década de 1930 porque la palabra amante, contenida en la pieza, había sido prohibida por la censura (Magaldi cit. en Schwartz 27). Ese elemento sexual viene acompañado igualmente por una crítica a la sociedad del trabajo. Tanto en Oswald como en Mário de Andrade, la defensa del ocio es un elemento central de la antropofagia.

El shock es moral, pero también está ligado al tema de la técnica en cuanto elemento moderno. En *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, uno de los trazos fundamentales es la experiencia de la urbe moderna. En el “Manifiesto da poesia pau Brasil”, “Wagner [...] submerge ante os cordões de Botafogo” (166)⁴⁴; la poesía surge “nos verdes da Favela” (166)⁴⁵: la publicidad produce “letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tiques de fios e ondas e fulgurações” (169)⁴⁶. Vemos que en el fragmento citado Oswald, además de ofrecer un excelente ejemplo de poesía polifónica, hace uso de la prosopopeya: los hilos de la ciudad tienen voz. Ellos son la música urbana. Cabe recordar que la prosopopeya es la lengua del animismo. En *Macunaíma*, ese asunto es bellamente retomado en el pasaje donde se explica el origen del automóvil a través del mito de la onza. En el “Manifiesto Antropófago” el tema de la técnica ya no está referido a la urbe, pero reaparece, de manera más tímida, en la figura del bárbaro tecnificado de Keyserling (175). Keyserling asociaba la expansión de la tecnología y de la burocracia a nuevos tribalismos y criticaba la formación de lo que más tarde conoceríamos como tecnocracia. Oswald invierte su teoría, positivizándola. Se trata de la defensa de una alianza entre primitivismo y ciencia: “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os

⁴⁴ “Wagner se hunde ante las hileras de Botafogo”

⁴⁵ “en los verdes de la Favela”

⁴⁶ “letras más grandes que torres. Y las nuevas formas de la industria, del transporte, de la aviación. Postes. Gasómetros. Rieles. Laboratorios y talleres técnicos. Voces y tics de cables y ondas y fulguraciones”.

transfusores de sangre” (177)⁴⁷. Junto con la televisión, “o cinema americano informará” (174)⁴⁸. Si el shock intencional en el ámbito de la moral tiene un signo negativo, desde el punto de vista de la técnica, en cambio, es utópico y constructivo; hay un entusiasmo frente al progreso que sería desmentido en las décadas siguientes. En *Marco Zero II*, la antropofagia y el bárbaro tecnificado son asociados a Hitler (Andrade *Marco* 210).

La poesía de Oswald es alegórica, asociativa, nunca simbólica. Y el manifiesto combina, a través de una especie de montaje, hechos históricos, poesía, referencias etnográficas, psicoanálisis y política. En ese sentido, es necesario considerar el aspecto irónico de la antropofagia y su cariz crítico del colonialismo. La antropofagia es un ismo donde el shock colonial que permea las vanguardias artísticas es traído a la superficie consciente.

Su dimensión aforística, por así decir, y su lenguaje coloquial cargan consigo la intención de intervenir en la realidad de forma inmediata, de alcanzar la realidad y de crear/modificar el gusto del público. En ese sentido, el manifiesto es en sí mismo antropófago (y no antropofágico), se construye a partir de la devoración de los géneros, de las teorías, de la historia. El manifiesto carga en su forma (y en su autodenominación como antropófago) una de las principales características de las vanguardias: la mezcla radical de artes y géneros.

EN DEFENSA DE LOS ISMOS

Uno de los problemas que surgen de reducir los manifiestos su función programática del modernismo es, como ha señalado Puchner, ignorarlos en cuanto género creado por las vanguardias. Esta es la razón por la que Oswald de Andrade pasó a la historia como el gran agitador del movimiento, bromista e indisciplinado, como si lo que saltase a los ojos en su producción fuese solamente la propaganda modernista. Y, de hecho, las relaciones de las vanguardias con la propaganda existieron y son complejas. Entre tanto, muchos de sus críticos señalaron su falta de sistematicidad, en contraposición a Mário de Andrade, que habría construido una obra y un programa más cohesionados a partir del modernismo. Sin embargo, ¿tiene sentido la sistematización en los

⁴⁷ “La fijación del progreso por medio de catálogos y aparatos de televisión. Solo la maquinaria. Y los transfusores de sangre.”

⁴⁸ “el cine americano informará”

ismos? ¿reclamaríamos algo semejante al dadaísmo o al surrealismo?, ¿acaso no es propio del género ese aspecto de agitación?, ¿acaso no es justamente por medio de ese aspecto que política y arte se comunican en las vanguardias? Cuando vemos el “Manifiesto Antropófago” como una figuración específica de un género transnacionalmente construido y a la antropofagia como un “ismo” en el que Mário de Andrade, Tarsila y otros estarían incluidos, se abre una nueva perspectiva.

No se trata de negar lo que la crítica literaria brasileña ha señalado hasta ahora y prescindir de la antropofagia como teoría de Brasil, sino de repositionarla también en términos mundiales, justamente para entender ese elemento organizador y estético que nos interesa debatir aquí y que confiere fuerza y, como hemos visto en Brasil, longevidad a las vanguardias. Por otro lado, los ismos y las vanguardias, debido a su inequívoco origen político en el socialismo, sea este más o menos explícito, viven la contradicción propia de las vanguardias políticas: pierden su función en un contexto no revolucionario y, como demostró Adorno, corren el riesgo de traducirse en conformismo y deseo de orden si son transformadas en tradición (*Aesthetisch Theorie* 44). Entonces ¿cómo no caer en la nostalgia de los años veinte sin caer, al mismo tiempo, en la omisión del modernismo y su sentido, y cómo enfrentar, como propone Brecht (53), los *bad new days*, sin desear los *good old ones*?

El hecho de que la década del veinte no despierte nostalgia en Brasil tal vez nos da una ventaja con relación a Europa. Algunas estatuas arden, algunas cabezas ruedan, pero el espíritu modernista continua vibrante, pues el impulso de cambio, crítica y transformación del legado de la Semana y de los modernismos que estas vanguardias crearon e inspiraron continúa siendo debatido. Quién sabe si acaso sea ese su mayor legado. Al final, no hay nada más contrario al modernismo que transformar sus obras y, principalmente, a sus autores, en canon.

Varios elementos de la antropofagia y del modernismo envejecieron, si es que no eran ya viejos en su propia época. No queremos el matriarcado de Pindorama, sino una sociedad en la que el género no sirva como criterio jerárquico; no queremos el bárbaro tecnificado, las redes sociales han demostrado cómo eso puede ser peligroso; no queremos ni la antropofagia ni las artes en manos tan solo de las élites vegetales. Pero necesitamos el espíritu experimental, utópico, iconoclasta, crítico, inter y transnacional de las vanguardias en un mundo en el que la extrema derecha se internacionaliza, en el que diversos países del mundo corren el riesgo de ser engullidos por un nacionalismo identitario y homogeneizador, y en el que el imperialismo está

más vivo que nunca. El racismo y la xenofobia siguen creciendo y es cada vez más difícil criticar las religiones y la moral burguesa, incluso al interior de círculos progresistas. En Brasil, la cultura y las comunidades indígenas son de los sectores más perseguidos por la extrema derecha.

El modernismo, acusado muchas veces de mero ejercicio lingüístico, mostró la fuerza conservadora de la gramática. Abrió espacio para cuestionar cómo la gramática no sustenta solamente la norma culta de la lengua, sino que presupone un orden colonial y una estructura de clases que la mantiene en manos de unos pocos. En aquel período, desafiar la norma culta de la lengua era disputar el futuro de Brasil como país culturalmente independiente. Actualmente, las disputas por el uso del lenguaje neutro en el país encuentran los mismos obstáculos. La idea de que la gramática no se estructura a partir de relaciones de poder sigue vigente hasta el día de hoy y no es hegemónica solo en la extrema derecha.

Además, hay otro elemento presente en las vanguardias y que es de gran ayuda en un momento en el que la industria cultural alcanza tal vez su mayor grado de hegemonía y realiza a la inversa el sueño de una cultura global e internacionalizada: su propuesta de que el arte crea su público y en lugar de simplemente reflejarlo o atender sus exigencias. El proyecto modernista debe ser democratizado, pero no puede renunciar al carácter performativo y formativo de su arte en un momento en que la pasividad de los consumidores de cultura se refleja en la pasividad política que está en el meollo de las dificultades para contener esa reciente ascensión de la extrema derecha.

En su defensa de los ismos, Adorno afirmaba que, en ellos, las obras de arte individuales rechazan la individuación que estaba en la base del arte burgués al incluirse en un movimiento colectivo. Tal vez por eso, y también por guiarse por lo nuevo, sus obras son un *work in progress*. No por estar mal terminadas o inacabadas, sino porque están abiertas. Rutas. La apertura estética y política de las obras de arte de las vanguardias habla con el presente. En ese sentido, necesitamos, sí, cambiar la gramática, acabar con las catequesis, renovar la poesía y defender los ismos que importan.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W. *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus*. Berlín: Suhrkamp, 2019.
- _. *Ästhetische Theorie*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2014.
- ADORNO, THEODOR W. ET AL. *The Authoritarian Personality*. Nueva York: Harper and Brothers, 1950. [Ed. Bras.: *Estudos sobre a personalidade autoritária*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.]
- ADORNO, THEODOR W. ET AL. *The Authoritarian Personality*. Nueva York: Harper and Brothers, 1950.
- ALMEIDA, JORGE DE. “Pressupostos, salvo engano, dos pressupostos, salvo engano”. *Um crítico na periferia do capitalismo*. Org. Maria Elisa São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 44-53.
- AMARAL, ARACY. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- ANDRADE, GÊNESE. “Oswald de Andrade em torno de 1922: Descompassos entre teoria e expressão estética”. *Remate de Males* 33/1-2 (2013): 113-133.
- ANDRADE, MÁRIO. “O movimento modernista”. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.
- ANDRADE, OSWALD DE. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.
- _. “Manifesto Antropófago”. Jorge Schwartz. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. Jorge Schwartz. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _. *Marco zero II: chão*. São Paulo: Globo, 1991.
- _. “A Psicologia Antropofágica”. *Os Dentes do Dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- BENJAMIN, WALTER. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. *Gesammelte Schriften*. Vol. I-2. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. 435-467.
- BRAGA, RUY ET AL. “Galo livre”. *Folha de São Paulo*, 9 de agosto de 2021. www1.folha.uol.com.br/opiniao/2021/08/galo-livre.shtml?utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=compwa
- BRECHT, BERTOLT. “Against Georg Lukács”. *New Left Review* 84 (1974): 48-53.
- BRITO, MÁRIO DA SILVA. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- BUCK-MORSS, SUSAN. *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2009.
- BÜRGER, PETER. *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein, 2017.
- CAMPOS, HAROLDO. *Metalinguagem & Outras Metas. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CANDIDO, ANTONIO. “A Literatura na evolução de uma comunidade”. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008. 147-176.
- . “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008. 117-146.
- CASTRO, RUY. *As vozes da metrópole. Uma antologia do Rio dos anos 20*. São Paulo: Companhia da Letras, 2021.
- . “A Semana de 22 arrombou uma porta aberta”. *Correio Braziliense*, 30 de dezembro de 2021. www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/12/4974254-ruy-castro-a-semana-de-22-arrombou-uma-porta-aberta.html
- CASTRO, RUY ET AL. “Folha realiza debate sobre centenário da Semana de Arte Moderna de 1922”. 7 de dezembro de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=BxhYqvNCxjU>
- COELHO, FRED. “A semana de cem anos”. *ARS* 19/41, (2021): 26-52.
- DAMASCENO, VICTORIA. “Estátua de Borba-Gato em São Paulo causa polêmica desde a inauguração”. *Folha de São Paulo*, 28 de julho de 2021.
- ERRÁZURIZ CRUZ, REBECA. “Antonio Candido y el problema de la tradición: el lugar de Oswald de Andrade”. *Revista Chilena de Literatura* 88 (2014): 77-94.
- FONSECA, MARIA AUGUSTA. “Antonio Candido leitor de Oswald de Andrade”. *Literatura e Sociedade* 24/30, (2019): 106-119.
- GOLDSTEIN, ILANA S. “Da ‘representação das sobras’ à ‘reantropofagia’: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil”. *MODOS: Revista de História da Arte, Campinas* 3/3, (2019): 68-96.
- GRAEBER, DAVID Y DAVID WENGROW. *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*. Londres: Penguin Books, 2021.
- JAMESON, FREDRIC. *Modernist papers*. Londres/Nueva York: Verso, 2007.
- LACLAU, ERNESTO. *Emancipation(s)*. Londres/Nueva York: Verso, 2005.
- LIMA, GABRIEL Y JORGE MANZI CEMBRANO. “O segundo tempo na formação em Ángel Rama e Antonio Candido: modernismo tardio e autonomia”. *Revista Garrafa*, (2019): 17-48.
- LÖWY, MICHAEL. “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado”. *Outubro* 6 (1998): 73-80.
- LUKÁCS, GEORG. *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus*. Múnic: Neuwied Luchterhand, 1971.
- MELLO E SOUZA, GILDA. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MICELI, SÉRGIO. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MICHEL, MÁRIO DE. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- NODARI, ALEXANDRE Y MARIA CAROLINA DE ALMEIDA AMARAL. “A questão (indígena) do Manifesto Antropófago”. *Direito e Práxis* 9 (2018): 2461-2502.
- NUNES, BENEDITO. “A antropofagia ao alcance de todos”. Andrade, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- PUCHNER, MARTIN. *Poetry of the revolution: Marx, Manifestos and the avant-gardes*. Nueva Jersey: Princeton UP, 2006.

- ROCHA, JOÃO CEZAR DE CASTRO. “Uma teoria de exportação? Ou antropofagia como visão de mundo”. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- SALGADO, PLÍNIO ET AL. “Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo”. Schwartz, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SCHWARZ, ROBERTO. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 11-28.
- _. “Cultura e Política (1964-1969)”. *O Pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo: Cia das letras, 2008. 70-111.
- SCHWARTZ, JORGE. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- TAUREPANG ET AL. *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo: Elefante, 2019.
- WALLERSTEIN, IMMANUEL. *The modern world-system. Capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the 16th century*. Nueva York: Academic Press, 1974.