

# Modernismo revisitado: la *Caja modernista*

Jorge Schwartz

Traducción de Pablo Gasparini

LA SEMANA DE ARTE MODERNO DE 1922.

¿POR QUÉ SÃO PAULO?

Se hace necesario comprender al modernismo dentro de sus causas materiales y fecundantes enraizadas en el parque industrial de São Paulo, dentro de sus compromisos de clase en el periodo áureo-burgués de la primera valorización del café, en fin, comprenderlo dentro de la aguda divisoria de aguas que fue la Antropofagia en los preanuncios del temblor mundial de Wall Street. El modernismo es un diagrama del alza del café, de su caída y de la revolución brasileña.<sup>1</sup>

Es así que Oswald (y no Óswald) define, en 1944, y en su típico estilo de impactante síntesis, las razones del ascenso y caída del modernismo en São Paulo. Sin embargo, imagino que la riqueza económica no está necesariamente ligada a la producción de una elite cultural, como sucedió en el caso de São Paulo, y que no toda elite cultural tiene una relación inherente con la abundancia económica (veamos si no el caso de la vanguardia rioplatense, o la patética falta de recursos de artistas como Van Gogh, Gauguin, Douanier Rousseau). Por otro lado, es cierto que sin recursos difícilmente se construye la así denominada “alta cultura”. En este sentido, en un periodo en que no existía el patrocinio empresarial o institucional para el desarrollo de las artes, éste todavía se basaba en la tradición renacentista del mecenazgo. Sin el espíritu filantrópico de los industriales liberales pertenecientes a la elite paulista, como Freitas Valle, Paulo Prado (quien fue el gran patrocinador de la Semana, además del de las diversas visitas de Blaise Cendrars a São Paulo), de Olívia Guedes Penteadó, difícilmente hubiéramos tenido un evento cultural del porte de la Semana. El mismo fenómeno puede

extenderse a la literatura cuando aún no existía el fenómeno del mercado editorial tal como es concebido hoy. La mayor parte de los escritores costeara sus propios libros, y aquellos que poseían más recursos, como en el caso de Oswald de Andrade, se permitían incluso el lujo de imprimir *Pau Brasil* en París, en la editorial Au Sans Pareil. Esto no es una veleidad sino que se remonta a una tradición del siglo XIX, cuando autores como Machado de Assis o José de Alencar imprimían sus novelas en Francia por la editorial Garnier. En el caso de las importantes revistas de vanguardia, en general se trató de emprendimientos grupales, resultado de la contribución espontánea de los participantes; nunca se contó con suscripciones como medio de sobrevivencia editorial.<sup>2</sup> De todos modos, el argumento de los recursos económicos tampoco es suficiente para explicar el fenómeno de la Semana de 1922. En este sentido, es una coincidencia, o una felicidad, que los cuatro mayores iconos de la modernidad en el Brasil hayan nacido en el estado de São Paulo: Mário y Oswald de Andrade, Anita Malfatti y Tarsila do Amaral.

El fenómeno modernista, aunque eminentemente paulista en sus raíces, no es exclusivo de los paulistanos: debemos tener en cuenta la presencia de Raul Bopp, que era riograndense, de Di Cavalcanti y de Manuel Bandeira, cariocas. Y esto por no hablar de presencias extranjeras como las de Victor Brecheret, Gregori Warchavchik y posteriormente Lasar Segall. Se trata de un proceso semejante al de las vanguardias históricas con sede en París y Berlín, fenómenos esencialmente cosmopolitas: ¿cuántos eran franceses? Picasso era español, Chagall era ruso, Brancusi era rumano, Cendrars era suizo; ¿cuántos eran alemanes? Kandinsky y Segall eran rusos, Paul Klee suizo, Oscar Kokoshka vienense y el propio Marinetti

había nacido en Alejandría. Todos ellos viviendo en aquellos enormes laboratorios de las vanguardias parisinas y berlinesas. Sin duda, São Paulo ofreció las condiciones ideales para que los proyectos madurasen. El desarrollo industrial aliado a la alza del café y el crecimiento demográfico, fruto del gran flujo inmigratorio, fueron el humus de ese caldo de cultura que fue la paulicea de la década de 1920. El primer censo demográfico nacional, de 1871, revela un Río de Janeiro con 275 000 habitantes, contrapuestos a los 31.385 de São Paulo. Treinta años más tarde, en 1900, São Paulo tiene casi el mismo número de habitantes que la capital fluminense, doblándolo a casi 580 000 habitantes en 1920, periodo en el que comienzan a germinar los ideales de la Semana. Hoy, en poco más de un siglo, el municipio de São Paulo supera ya los 10 millones de habitantes... En 1900 se inaugura la primera línea de tranvía eléctrico y el Molino Matarazzo. El café en permanente ascenso.

#### LA SEMANA EN UNA CAJA

La idea de encapsular iconos del modernismo brasileño, y no sólo paulista, surgió inspirado en la necesidad de hacer llegar al gran público pequeñas joyas que hoy forman parte de colecciones de obras raras o de bibliotecas exclusivas; sólo a disposición, en la mejor de las hipótesis, de algunos afortunados con suficiente poder adquisitivo para poseer estas obras o documentos originales. Una caja encierra siempre un enigma. Se abre la *Caja modernista* y el enigma inicial se traslada y se multiplica por y entre los objetos que contiene. ¿Cómo elegirlos? Es sabido que toda elección supone una pérdida, pero también la ganancia de nuevos sentidos que son dados por la continuidad de los objetos seleccionados puestos en circulación. La obligación de la elección condujo mi fantasía a los procesos selectivos de los gabinetes de curiosidades renacentistas (*Wunderkammern*), a la taxonomía de los museos y a la propia tradición de las *cajas* como pequeñas obras de arte: de las pioneras *boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp —que elevaron el facsímile y la producción en serie al estatus de obra de arte— al *box art* de Joseph Cornell, que creó universos concentrados en las innumerables cajas construidas en su casa de Utopia Parkway, de donde prácticamente este artista nunca salió. Entre nosotros, la *Caixa preta*, compuesta de poemas-objetos de Julio Plaza y de Augusto de Campos (1975) y la más reciente *Caixa Surrealista* de Andréa Draher, como la creativa “Caixa-catálogo” de la exposición que tuvo lugar en el Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Río de Janeiro (agosto-octubre 2001). Las



inclusiones serán explicadas y presentadas brevemente, pero me gustaría mencionar las exclusiones, o sea aquello que podría haber sido incluido en una caja con más cajones, más compartimientos o desdoblamientos, o aquello que podría componer una *Segunda caja modernista*: fue difícil haber sido obligado a excluir un ejemplar de la bellísima revista *Klaxon*, obra prima del *design*, y que en 1922 inaugura la fantástica serie de revistas dedicadas al modernismo en el Brasil.

De los libros hoy *in absentia*, hay varios que también podrían haber sido elegidos en formato facsimilar: de Antônio de Alcântara Machado, *Pathé Baby*, por la formidable sintaxis cinematográfica unida a las imágenes que acompañan los poemas, y *Cobra Norato* o *Urucungo*, de Raul Bopp, son otras dos joyas bibliográficas del periodo. ¿Por qué no *Macunaíma*, incluyendo las ilustraciones prácticamente aún inéditas de Pedro Nava? Un libro que dialoga directamente con *Pau Brasil* de Oswald es *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars, con tapa de Tarsila y que merecería una publicación acompañada de sus poemas traducidos al portugués. Una de las razones de la exclusión fue el hecho de que ya existen obras publicadas en formato facsimilar (como en los casos de la revista *Klaxon* y de la novela de Alcântara Machado, *Pathé Baby*). Considerando este criterio de selección, y en la medida en que fueron elegidas obras absolutamente consagradas, podría existir la idea de que en la *Caja* el modernismo no está siendo discutido sino sólo entronizado. De alguna manera, eso corresponde a la verdad, pero ¿por qué no volver accesibles documentos rarísimos, como el bellissimo catálogo de la primera exposición de Tarsila en la Galerie Percier de París en 1926, o recolocar en circulación para el gran público obras fundacionales como *Pau Brasil* o *Paulicéia desvairada*? De esta última, por increíble que parezca, no poseemos hasta hoy una sola edición en formato de libro aislado, sino que la misma aparece sólo aglutinada dentro de las *Poesías reunidas* o las *Poesías completas*. Sea como sea, sólo la edición facsimi-

lar es capaz de recuperar la aureola perdida del periodo, en esta suerte de haga-de-cuenta editorial. Hay un gusto por el redescubrimiento al hojear estas ediciones. Por primera vez tenemos el acceso a *Pau Brasil* de Oswald con las impecables réplicas de las ilustraciones de Tarsila, comenzando por la tapa, y el acceso a la tipografía diferenciada del periodo vanguardista, en formato original. Lo mismo con *Paulicéia*, cuyos rombos a colores representan una de las tapas más bellas de la rica bibliografía modernista (como ya afirmara el gran bibliófilo José Mindlin), probablemente diseñada por Guilherme de Almeida.

Sobre las particularidades de la confección de este objeto, que significó investigar y seleccionar obras provenientes de los más diversos acervos, me gustaría aportar algunas particularidades técnicas. Teniendo en cuenta que se trata de forjar documentos fieles y prácticamente idénticos a las primeras ediciones, los cuidados con la reproducción de los colores son redoblados, ya que hay un compromiso editorial con las obras originales. Sin embargo, por mejor conservados que estén, vale preguntarse si estos elementos originales no presentan alteraciones cromáticas debido al pasaje natural del tiempo. Conjeturas, obstinación, tiempo y recursos para imprimir y reimprimir fueron condiciones *sine quibus non* para llegar a la calidad final deseada. Sólo a título de ejemplo, fue realizada una visita al Museu de Arte Contemporâneo (MAC) de la Universidad de São Paulo, junto a Isabel Carballo, responsable de la calidad cromática de las reproducciones, provistos de siete catálogos diferentes para cotejar con la pintura original de *A negra* de Tarsila; descubrimos en esa oportunidad que ninguna de las reproducciones era fiel a la obra original, pasando por las tonalidades más diversas. Proceso semejante ocurrió con los amarillos de *A Boba* de Anita Malfatti y los verdes de *Bananal* de Lasar Segall.

Aprovechando esta presentación sobre la *Caja*, la investigación reveló particularidades realmente sorprendentes. La mayor de las mismas fue la cuestión de la tapa de *Pau Brasil*. Para quien no conoce el libro, la tendencia inmediata es reproducir la tapa adoptando el formato tradicional de la bandera brasileña: horizontal, con la leyenda del texto también posicionada horizontalmente. Sólo que el libro, al abrirlo, revela tener formato vertical. Mis primeros conocimientos de esta obra tenían a la palabra *Pau Brasil* de la tapa escrita de abajo para arriba y de derecha a izquierda. Esta solución siempre me pareció muy extraña, y más que extraña incómoda, pues la misma contradice nuestro sistema de escritura —propio de las lenguas occidentales— y así atribuía esta peculiaridad al espíritu vanguardista oswald-tarsiliano. Sólo que al cotejar

con otros volúmenes para verificar justamente la cuestión del color, descubro un ejemplar con el título escrito de arriba para abajo, y de izquierda a derecha, de acuerdo a la norma de nuestra escritura. Pensé primero que había habido dos ediciones, pero no, se trata exactamente de la misma edición con una variante. Todo indica que en un primer momento fue impresa la versión con la palabra de abajo para arriba y, al darse cuenta de que se trataba de un error, fue girado el disco con las dos palabras, de forma tal que se redireccionase la lectura. La cuestión es que las primeras tapas impresas no sólo no fueron descartadas, sino que fueron incluso aprovechadas. Esto explica la existencia de dos tapas diferentes para la misma edición y tantas reproducciones en libro en tres formatos diferenciados. Como no quise perpetuar lo que considero un error de producción gráfica, opté por la tapa que hoy vemos reproducida en la *Caja*.<sup>3</sup>

Así como descubrimos variantes textuales, reproducimos variantes de imágenes, reveladoras de una arqueología y de procedimientos de composición. Aproveché, en la producción de las tarjetas postales, para incluir esbozos de algunas pinturas; el descubrimiento de los esbozos fue inclusive uno de los criterios para la inclusión de ciertas obras en detrimento de otras. El caso más feliz fue el de *A negra*; no sólo por haber podido reproducir la pintura original junto a tres esbozos previos, sino también por incluir, de remate, la tapa de *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, que presenta un feliz dibujo del clásico cuadro de 1923 de Tarsila. A título de información, esta tarjeta postal en formato de acordeón implicó obtener materiales pertenecientes a cinco acervos diferentes. Debo mencionar en este aspecto el trabajo de investigación desarrollado por Gênese Andrade, asistente del proyecto. Sobre la estructura y composición de la *Caja*, proyectada por el *designer* César Hirata, el feliz formato tríptico aglutinador de 32 objetos obedece a un sentido cronológico de lectura. De izquierda a derecha: comienza por el 22, a través de uno de los tres programas de la semana, el de la noche del 15 de febrero (son tres noches en total, referentes a los días 13-15 y 17 respectivamente). A través de la parte interna de este documento descubrimos que la Semana fue considerada un FESTIVAL; sí, los programas decían, respectivamente, PRIMERO, SEGUNDO Y TERCER FESTIVAL. El dactiloscrito del acervo de Paulo Prado, con timbre del Automóvil Club de São Paulo, es el único documento totalmente inédito de la *Caja*. El dactiloscrito registra la primera noche programada para el día 11; esto indica que hubo una modificación en la agenda final de la Semana. Y también el catálogo de la Exposición de la Semana del 22, que por primera vez está llegando de esta

forma al público (ambos documentos, hoy en el Instituto de Estudios Brasileños, pertenecen al acervo de Anita Malfatti). Tomamos conocimiento ahora, y gracias a este documento facsimilar, de las 64 obras expuestas en la ocasión. Las ilustraciones de las dos tapas, aunque no estén firmadas, son de autoría de Di Cavalcanti. En el medio del tríptico están insertos los dos libros mencionados, *Paulicéia desvairada* y *Pau Brasil*, de 1922 y de 1925 respectivamente, y en la hoja final figuran, por un lado, el raro catálogo de la exposición de Tarsila en París, de 1926, y por otro, el primer número de la *Revista de Antropofagia*, de 1929, dirigida por Antônio de Alcântara Machado y que incluye el famoso Manifiesto antropófago, así como también un esbozo del *Abaporu* de Tarsila.<sup>4</sup> Esta revista prácticamente cierra con inventiva y espíritu aguerrido la década heroica del modernismo. Las 22 tarjetas postales (más nueve imágenes en tarjetas dobles y en formas de acordeón correspondientes a esbozos e ilustraciones adicionales) así como el importante CD realizado por José Miguel Wisnik y Cacá Machado, no están necesariamente subordinados a criterios cronológicos.

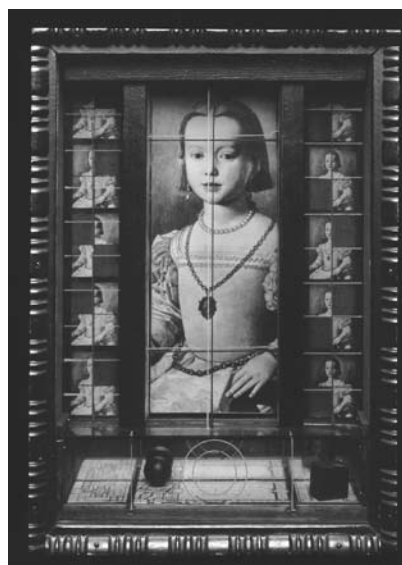
Además de la secuencia que cubre prácticamente una década, se suman dos criterios importantes: el de la interdisciplinariedad y el de la desregionalización. Intenté respetar el espíritu de la Semana: en el *programa* la literatura aparece aliada a la música; en el *Catálogo de la exposición* las otras manifestaciones artísticas: arquitectura, pintura, escultura. No podríamos tener mejor ejemplo de la contaminación del *esprit nouveau* (la denominada nueva sensibilidad o espíritu moderno) entre las diversas vertientes artísticas, que este efecto de vasos comunicantes en los que un evento complementa al otro. A través del dactiloscrito, descubrimos también que en la última noche Renato Almeida iba a dar la conferencia “A filosofía moderna no Brasil”. Las tarjetas postales fueron el artificio editorial para incluir tapas de libros, pinturas, escultura, arquitectura, tapicería, cine y hasta la tapa de la partitura manuscrita de una de las series más famosas de Villa-Lobos, la *Bachiana Brasileira* núm. 1, firmada en São Paulo en 1930.

Aunque São Paulo sea una referencia geográfica inevitable como núcleo de la Semana, los “ideales paulistas”, por el contrario, no fueron exclusivos de São Paulo. En principio, considérense los avasalladores ismos europeos que contaminaron y alimentaron durante una década

nuestra periferia sudamericana; el Manifiesto futurista de 1909, documento fundador de las vanguardias históricas, por ejemplo, apareció por primera vez en un diario de Bahía y no en São Paulo, pocos meses después de su publicación en *Le Figaro* de París.<sup>5</sup> Manuel Bandeira y Di Cavalcanti, así como Graça Aranha, quien fue uno de los líderes de la Semana, vinieron de Río de Janeiro. Carlos Drummond de Andrade, quien llegó a publicar en la *Revista de Antropofagia*, vivió en Belo Horizonte hasta 1934. Esto por no hablar de los “modernismos otros”: el de Río de Janeiro, el de Belo Horizonte, el de Cataguazes, el de Recife... Satélites del satélite. Utilicé, observadas las debidas diferencias, el concepto de desregionalización apuntado por Mário de Andrade en su primer prefacio a *Macunaíma*.<sup>6</sup>

Uno de mis intereses fue no desobedecer legendariamente la geografía y la fauna y flora geográficas. De este modo desregionalizaba lo máximo posible la creación, al mismo tiempo que conseguía el mérito de concebir literariamente el Brasil como entidad homogénea un momento étnico nacional y geográfico [*sic*].

Teniendo siempre como prioridad el criterio estético, fue posible garantizar en la *Caja* —además de los pesos pesados de la *Paulicéia*— las presencias del minero Murilo Mendes, de los pernambucanos Cícero Dias y Vicente do Rego Monteiro, de los cariocas Di Cavalcanti y Ronald de Carvalho y del riograndense Raul Bopp. Siguiendo este mismo criterio, los extranjeros no están menos representados: los rusos Lasar Segall y Gregori Warchavchik, el italiano Victor Brecheret, el suizo John Graz y los húngaros Rodolfo Lustig y Adalberto Kemeny, quienes dirigieron el film *São Paulo: sinfonia da metrópoli* en 1929. Aun sobre la presencia de los extranjeros, la *Caja* documenta el casi folclórico pasaje de Marinetti por



Río de Janeiro a través de un raro registro fotográfico de 1926, oportunidad en que visita una *favela* acompañado de su esposa Benedetta, de Assís Chateaubriand –quien fue probablemente quien lo llevó hasta el morro– así como de otros “socialites” del periodo presentes en el retrato. Es uno de los momentos en que lo verdaderamente “popular”, por así decir, tiene ingreso en la *Caja*. El *smoking* de Marinetti y los tapados de piel de las mujeres contrastan violentamente con las vestimentas humildes de los habitantes de la *favela* y con el uniforme de quien probablemente los acompañaría como escolta o guardaespaldas. La influencia del futurismo marinettiano es anterior e indirecta; ya fue mencionada la traducción del famoso Manifiesto, a fines de 1909; nunca está de más recordar, sin embargo, que el artículo del diario que saca a Mário de Andrade del anonimato es un controvertido ensayo firmado por Oswald de Andrade, “Meu poeta futurista”:<sup>7</sup> “¡Bendito este futurismo paulista, que surge compañero de jornada de los que aquí gastan los nervios y el corazón en la lucha brutal, en la lucha americana, bandeirantemente!”, termina Oswald, en su polémica reseña sobre *Paulicéia desvairada*. Nadie mejor que Mário da Silva Brito para retratar la turbulencia provocada por este artículo de Oswald al llamar futurista a Mário quien, en “Prefacio interessantísimo”, que abre *Paulicéia desvairada*, se defiende afirmando: “No soy futurista (de Marinetti). Ya lo he dicho y lo repito. Tengo puntos de contacto con el futurismo. Oswald de Andrade se equivocó al llamarme futurista. La culpa es mía. Sabía de la existencia del artículo y dejé que saliese”.<sup>8</sup> En aquel momento ser llamado futurista era poco menos que un insulto. Y el paso de Marinetti por el Brasil, y especialmente por São Paulo, no estuvo exento de polémica, sino más bien todo lo contrario.

Blaise Cendrars representa la presencia más importante de la primera línea de la vanguardia francesa que tuvimos entre nosotros y aquel que dejó las marcas más indelebles.<sup>9</sup> Conoció a la pareja Tarsiwald en París y fue él quien le abrió las puertas de la vanguardia parisina a la magnífica pareja. El diálogo de Blaise con Tarsila está registrado en el catálogo de la exposición en la Galerie Percier, con los seis textos sobre São Paulo que ilustran poéticamente las diecisiete obras que Tarsila expuso en aquella ocasión, compuestas entre 1923 y 1926. Una fascinación mutua, ya revelada a través de la tapa del libro de poemas *Feuilles de route* que saldría publicado en 1924 por Au Sans Pareil, la misma que editaría *Pau Brasil* al año siguiente. Se trata de dos libros hermanados, que ya han merecido estudios académicos. Cendrars vino tres veces al Brasil, patrocinado por Paulo Prado: en 1924, en 1926 y

en los años 1927-1928. En esta última visita “redescubre” el Brasil a través de los antológicos viajes a Río de Janeiro durante el carnaval, y a través de la famosa “caravana modernista” a las ciudades históricas de Minas Gerais, cuando el grupo paulista decide revelar el barroco brasileño al amigo Cendrars. La primera edición de *Pau Brasil* permite inclusive la lectura de la dedicatoria de Oswald: “A Blaise Cendrars, en ocasión del descubrimiento del Brasil”, posteriormente eliminada.

Esta lectura de la *Caja* por las oblicuidades de la región, revela el “caldodecultura” que fue la ciudad de São Paulo de la década de 1920. Y los paulistas fundadores de la Semana no podrían estar mejor representados por otra cosa que no fuera la ilustración de Anita, *Grupo de los cinco*, precisamente datada en 1922: una imagen en la que el ocio placentero de la creación tiene un momento de reposo musical con Anita y Mário al piano, y en la que tanto la actividad como la postura permiten una lectura de los “dos en uno” y de los otros tres que están echados al piso: Oswald y Menotti del Picchia extendidos sobre la alfombra y Tarsila, hecha una madame. Recamier, entre las almohadas de esta suerte de armonioso salón artístico. La imagen es casi un segundo capítulo del *Perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, diario colectivo premodernista, de la *garçonnière* de Oswald de Andrade, redactado pocos años antes.<sup>10</sup> El otro icono del modernismo paulista está en la fotografía oficial, en color sepia, de los promotores de la Semana; la ilustración de Anita completa, de algún modo, las presencias femeninas del modernismo ausentes en la famosa fotografía. El repertorio de este retrato colectivo impresiona por su diversidad: no voy a enumerar la lista de los diecinueve hombres allí presentes; pero allí tienen su presencia garantizada diferentes nombres que pasaron a la historia del modernismo, tales como poetas, críticos y promotores del evento. Una generación-bisagra, que rompe con una tradición para instaurar otra, con todos los costos que la ruptura con el pasado significó. Por otro lado, una de las mayores dificultades fue encontrar una copia de época de esta fotografía: aunque fue reproducida hasta el cansancio en gran parte de las publicaciones sobre el modernismo, la reproducción de la foto fue encontrada por acaso en un álbum que perteneció a Tarsila y que hoy pertenece a su familia. El programa de la Semana, de la exposición y estas dos fotografías son pruebas suficientes del carácter programático del proyecto, responsable de la entrada del Brasil a la modernidad.

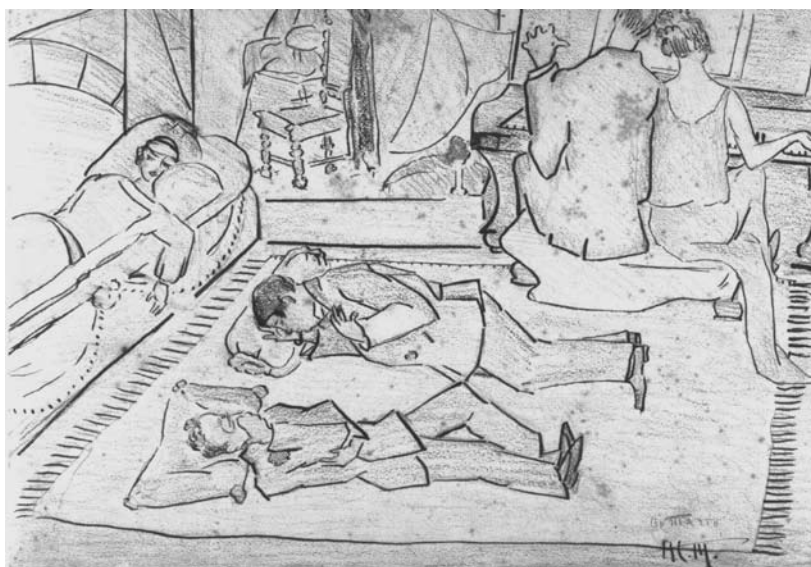
Y dentro de la mejor tradición de la vanguardia como programa, la *Caja* permite el acceso a tres manifiestos fun-

dacionales. El “Prefácio interessantíssimo”, extenso poema de introducción a la *Paulicéia desvairada*, que aporta una reflexión teórica que sin ninguna duda tiene valor de manifiesto. “Falação”, de Oswald de Andrade, es una versión menor del “Manifesto da poesia Pau Brasil”. Aunque fue publicado en el libro de 1925, el prefacio de Paulo Prado al libro *Pau Brasil* está fechado en mayo de 1924, tres meses antes de que Oswald publicara en el *Correio da Manhã* de Río de Janeiro el conocido manifiesto, de donde podemos inferir que estos textos, responsables por aquello que Paulo Prado denominó “primer esfuerzo organizado para la liberación del verso brasileño”,<sup>11</sup> son contemporáneos. Al final de la década, en mayo de 1928, el Manifiesto antropófago, en el primer número de la revista incluida en la *Caja*, a pesar de su difícil lectura y de estar formulado en forma de aforismos, constituye un original documento que hasta hoy alimenta y retroalimenta las reflexiones sobre las cuestiones relativas a la dependencia cultural y el destino de un país periférico que intentó hacer de su poesía un producto original de exportación.

Estos *manifestos* constituyen una tradición que emigró del universo de la política al de la literatura. El más conocido de los mismos, sin duda, es el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, de 1848. Por otro lado, la palabra vanguardia, opuesta al concepto de retaguardia, deriva del vocabulario de la estrategia bélica y militar. Prácticamente todos los ismos europeos se alimentaron de estos manifiestos, y nosotros no solamente no nos quedamos atrás, sino que dimos una contribución importante, especialmente con el Manifiesto antropófago, de gran vigencia en estos tiempos de globalización.<sup>12</sup> La *Caja* permite también una lectura de las corrientes de vanguardia a través de los ISMOS. Digamos que el futurismo marinettiano, indisolublemente identificado con su persona, aparece en la tarjeta postal de la *favela* antes descrita; el futurismo tiene una presencia indirecta en los dos libros de poesía presentes en la *Caja*: en la discusión del papel del pasado, en la incorporación del coloquialismo, en la composición en caja baja, en la abolición de la rima y de las estructuras métricas rígidas. Y en el caso de *Pau Brasil*, una cierta apología de lo moderno que tuvo en Marinetti su mayor baluarte, su mayor “modernólatra”. El modelo por excelencia de la ciudad futurista, que generó tantos proyectos de arquitectura utópica (Sant’Elia y otros), encuentra un momento excepcional en tierras brasileñas en el filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929). El afiche que reproducimos en formato de tarjeta postal

es casi una réplica de la escenografía futurista del film *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), y el filme brasileño es en sí una referencia directa a *Berlín, sinfonia de la metrópolis* (1927), de Walter Ruttmann. São Paulo —que en 1929 todavía estaba construyendo el edificio Martinelli, primer rascacielos que funda la megalópolis paulista— aparece en este afiche con vértigo verticalizante y atravesado por ejes de luz, dirigibles y trenes aéreos. Esta tarjeta postal también nos abre el camino para otra posible lectura de los elementos de la *Caja*, que son las utopías urbanas del periodo, ya presentes en el título de *Paulicéia desvariada* y en el capítulo “Postes da Light” de *Pau Brasil*. Fue uno de los grandes temas poéticos de inicio de siglo y Mário, a través del epígrafe que abre el libro, está citando al autor de *Las ciudades tentaculares* (*Les villes tentaculaires*, 1896), el poeta belga Émile Verhaeren. Pero volvamos a nuestros ismos.

El primitivismo más que un ismo fue la base de inspiración de todas las vanguardias internacionales. Aquello que los europeos, para inspirarse, buscaron en África o en los museos etnográficos, el Brasil lo encuentra dentro de sus propias tradiciones, en la convergencia de dos vertientes: la primera de ellas la negrista, hoy con el título políticamente correcto de afrobrasileña. Es de esta manera que en 1923 Tarsila pinta en París *A negra*. El lugar de producción de esta obra extraordinaria es revelador de la tensión del binomio que marcó la década, o sea, la relación de lo nacional con lo cosmopolita. Lasar Segall, en el periodo pau-brasilante de su pintura, registra también la fascinación por la temática negrista que lo acompañará prácticamente durante toda su producción pictórica. El esbozo de la cabeza de un negro lleva por título, en 1924, *Velho exescravo*, y es la que posteriormente se aprovechará en *Bananal*, de 1927. La segunda vertiente, que busca la representación de lo primitivo en el



indio brasileño, tiene su mejor representante en la pintura de Vicente do Rego Monteiro, que vanguardiza la estética indígena marajoara; pero no tengo ningún elemento en la *Caja* para ilustrar esta afirmación. Dentro de esta temática, los mitos amazónicos aparecen recuperados en el poemario de Raul Bopp, *Cobra Norato*, de 1931, con la bellísima tapa de nada menos que de Flávio de Carvalho. El expresionismo alemán tuvo en Anita Malfatti su mejor representante. Ella fue la primera artista en entrar en contacto con los cenáculos expresionistas alemanes, adonde fue a estudiar pintura entre 1910 y 1914. Cuando prácticamente todos dirigían su mirada a París, Anita tuvo el coraje de embarcar hacia Berlín. Al volver a São Paulo, en razón de la eclosión de la primera guerra mundial, y retomando las palabras de Marta Rosetti Batista, Anita pone fin al capítulo del arte académico para abrir el arte moderno.<sup>13</sup> Dos obras del periodo áureo de la producción de Anita Malfatti (1915-1916) componen nuestra pequeña colección de tarjetas postales: *A boba* y *O Homem das sete cores*. En ellas vemos abolido el tradicional concepto de lo “bello”; y aún más, en el caso de *A boba* una enferma mental le sirve de modelo. La violencia del asunto se refleja en la forma de retratar a través de pinceladas gruesas y de colores agudos, de un total antirrealismo. Todo se dirige hacia la subjetividad de intensidad psicológica, a la fusión de la forma con el fondo (especialmente en *O Homem das sete cores*) y a la deformación propia del expresionismo. El expresionismo impone la fascinación por lo feo.

El cubismo aparece representado por dos espléndidos óleos. El primero pertenece a Vicente do Rego Monteiro, *Mulher diante do espelho*, de 1922. Aunque no sea una típica obra de Rego Monteiro, la pintura revela con nitidez la filiación picassiana en sus tonos de azul y en sus angulaciones y superficies simultáneas que componen una mujer de espaldas mirándose al espejo y teniendo como escenario, justamente, un cuarto y un mobiliario de arquitectura acentuadamente cubista. No vemos en esta obra los trazos de lo brasileño tan caros a Rego Monteiro y que predominan en gran parte de su obra, pero pensé que el registro cubista en pleno 1922, para quien participó con diez obras en la exposición de la Semana, siendo que dos de ellas tienen como título *Cubismo*, no podía estar ausente. El segundo óleo legendario es *A caipirinha*, de 1923. De gran efecto decorativo, la geometría y el color establecen, en esta pintura, una alianza con la temática rural brasileña en el tema de la mujer del interior, lugar de origen de Tarsila. Este cuadro dialoga directamente con uno de los poemas más conocidos de Oswald, “Atelier”, que comienza con el verso “Caipirinha vestida de Poirer”, genial alusión

a Tarsila, quien llegó a vestirse y a hacer el vestido de su casamiento con Oswald en el atelier del famoso modisto de la época, Paul Poirer. Es muy interesante observar el contraste entre *A boba* y *A caipirinha*, ya que las diferencias entre las dos escuelas son verdaderamente notables. La angustia de un cuadro se contrapone frontalmente al placentero equilibrio del otro.

El último de los ismos, el surrealismo, a pesar de que no tenga una tradición muy consolidada en la pintura brasileña de la época, tiene en el épico *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* de Cícero Dias, un momento privilegiado. Aunque el pintor pernambucano niegue el conocimiento previo de Marc Chagall, un cierto carácter onírico surrealista prevalece en este casi mural de 12.5 metros, compuesto entre 1926 y 1929. La pintura ingenua en la que los planos se superponen, la ausencia total de proporciones, las figuras fluctuantes, entre románticas y fantasmagóricas, hacen de este cuadro una verdadera representación de la psique fluida del pintor, en los moldes del maestro ruso y de hasta un cierto Douanier Rousseau. La fusión de lo regional con lo cosmopolita alcanza, en esta obraprima, un momento excepcional.

A título de coda musical, me gustaría mencionar la última joya de la *Caja modernista*, el CD preparado por José Miguel Wisnik y Cacá Machado. En realidad, podría decir que una de las razones principales para el desarrollo de este proyecto fue fruto de una frustración inicial, cuando no fue posible registrar la curaduría musical realizada por los colegas mencionados, para la exposición *De la Antropofagia a Brasília*. Cuestiones de derechos impidieron la producción del CD en 2000, en el museo valenciano (IVAM) y dos años más tarde en la FAAP en São Paulo. La *Caja* fue el lugar ideal para la inclusión de este proyecto. Como soy muy pobre de oído, y no podría profundizar esta cuestión, cederé la palabra a Wisnik quien, en una entrevista al diario *O Povo* de Fortaleza, dio la siguiente declaración:<sup>14</sup>

Es importante señalar que para el CD *Música em torno do Modernismo* elegimos de Villa-Lobos sus piezas menos conocidas y más inquietantes que sus clásicos, generalmente compuestos a partir de la década de 1930, como la serie *Bachianas brasileiras*. Por ejemplo, *Noneto*, pieza de la década de 1920, es especialmente interesante y representativa de la explosión musical de Villa-Lobos, cuando entra efectivamente en contacto con la vanguardia europea, en particular Stravinski, un poco después de la Semana de Arte Moderno, con una formación instrumental poco usual, combinada con voces. Además, deseamos

mostrar el *xote Lara* de Anacleto de Medeiros, luego con letra de Catulo da Paixão Cearense y bajo el nombre de *Rasga coração*, aprovechado por Villa-Lobos en la grandiosa composición de *Choros n. 10*. Todo esto permite percibir las relaciones entre música erudita y popular, que son también notables en la relación entre el genial Ernesto Nazareth (que aparece, él mismo, en una rara grabación, ejecutando una de sus piezas) con el compositor francés Darius Milhaud, quien vivió en Río de Janeiro al final de la década de 1910 y escribió a partir de esta experiencia y del contacto con la música popular brasileña *Saudades do Brasil* y *Le boeuf sur le toit*. La pieza de Villa-Lobos cuya melodía fue compuesta a partir del relieve de Serra da Piedade, en Minas, es inédita, y no consta ni siquiera en la relación de obras del Museo Villa-Lobos. Debemos ver también, en este sentido, los contrapuntos entre la *marchinha* de Lamartine Babo y la suite *Descobrimento do Brasil*, de Villa-Lobos.

Finalmente, y retomando la idea de “museo portátil”, inventado por el pintor dadaísta Marcel Duchamp, que pasó su vida produciendo *boîtes-en-valise* (cajas-valijas) para incorporar en ellas, y de forma miniaturizada, nada menos que todas sus obras, haciendo así que la réplica alcanzase el estatus de obra de arte,<sup>15</sup> y estableciendo las debidas diferencias, nuestra *Caja modernista* cumple con la función de, por la técnica del camuflaje, ofrecer al lector de hoy las preciosidades, algunas de ellas raras, de una época que dividió para siempre las aguas de la cultura brasileña. •

#### Notas

<sup>1</sup>Oswald de Andrade, “O caminho percorrido”, conferencia de 1944, en *Ponta de lança*, São Paulo, Globo, 2004, p. 165.

<sup>2</sup>La siguiente anécdota de Guilherme de Almeida sobre la única suscripción a *Klaxon*, merece ser reproducida: “¿*Klaxon* tuvo suscriptores?” se pregunta Guilherme de Almeida. La respuesta es sí. Y cuenta esta historia: ‘Uno sólo, conseguido por uno de los nuestros. Un señor respetabilísimo, de una respetable comarca del interior. Ya en la calle nuestro primer número, fue inmediatamente remitido por el correo a nuestro suscriptor. Días después recibíamos del mismo nuestro ejemplar en devolución, junto a una respetuosa carta que alegaba equivocación suya y pidiéndonos que no le enviásemos más la revista que escapaba a su comprensión y, generosamente, nos dejaba el *quantum* de su suscripción que había sido pagada de forma adelantada. El caso se nos presentó como de materia grave y nos exigía una ponderada solución. Nos reunimos: discutimos y llegamos a la única solución posible. La siguiente: ya gastamos el importe de la suscripción; somos honestos; no sabemos aceptar limosnas; de manera tal que la única solución es condenar a nuestro único suscriptor a recibir, quiera o no, todos los números de *Klaxon*. Y, si así lo resolvimos, mejor lo hicimos. Dentro de sobres comerciales variados, de consignaciones diferentes (para evitar nuevas devoluciones), nuestro suscriptor recibió, uno por uno, todos los ‘poucos regougos rouco loucos ôcos’ de nuestro *Klaxon*”, reproducido de Guilherme de Almeida, *O nosso Klaxon*, en *O Estado de S. Paulo*, 10-2-1968, en Mário de Silva Brito, “O alegre

combate de *Klaxon*”, en *Klaxon. Mensário de Arte Moderno*, São Paulo, Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976, s/p.

<sup>3</sup>El ejemplar de *Pau Brasil* reproducido en la *Caja* perteneció a Mário de Andrade; solamente una rareza de éstas, y el artificio de la edición facsimilar, permitió recuperar detalles como la irreverente dedicatoria (“Ao autor da Pau...licéa Brasil admirado o Oswald 1925”), y la corrección manuscrita de un verso (“Mivam” corregido por “Uivam”, en el poema “Levante”, aclarando finalmente el sentido del verso, p. 40). Situación semejante ocurre con el artículo de Plínio Salgado, “A língua tupi”, en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, en el que el mismo número presenta dos variantes: Plínio Salgado y Plínio Valgado. Optamos, evidentemente, por la edición que contiene la primera variante, para no perpetuar el error.

<sup>4</sup>El óleo original, de 1929, se encuentra hoy en la colección del MALBA.

<sup>5</sup>Almacchio Diniz, “Uma Nova Escola Literária”, en *Jornal de Notícias*, Bahia, 30/12/1909.

<sup>6</sup>Reproducido en Marta Rosseti Batista, Telê Porto Ancona Lopez, Yone Soares de Lima, *Brasil: 1º Tempo Modernista*, 1917/29, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972, p. 291.

<sup>7</sup>En *Jornal do Comércio*, São Paulo, 27 de maio de 1921, reproducido en Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, p. 227.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 233.

<sup>9</sup>Aunque Benjamin Péret haya estado en São Paulo a fines de la década de 1920, casado con la brasileña Elsie Houston y haya tenido contacto con los modernistas, su presencia no tuvo el impacto ni la influencia de Cendrars.

<sup>10</sup>Haroldo de Campos llama a esta obra “libro-caja-de-sorpresas”, en “Réquiem para Miss Cíclone, Musa Dialógica da Pré-História Textual Oswaldiana”, en *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo... Diário coletivo da garçonnière de Oswald de Andrade*. São Paulo, Ex Libris, 1987, p. xv.

<sup>11</sup>En *Pau Brasil*, París, Au Sans Pareil, 1925, p. 8.

<sup>12</sup>La XXIV Bienal de São Paulo, de 1998, tuvo como tema central la Antropofagia. Ver también *Anthropophagy Today?*, en *Nuevo Texto Crítico* 23/24, Stanford, João César de Castro Rocha y Jorge Ruffinelli.

<sup>13</sup>En *Anita Malfatti*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1977, p. 9 (catálogo de exposición).

<sup>14</sup>José Miguel Wisnik, “Erudito e popular”, en *O Povo*, Fortaleza, 10 de febrero de 2003.

<sup>15</sup>Ver Marcel Duchamp, *The Box in a Valise, de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Selavy*, Nueva York, Rizzoli, 1989 (inventario de la edición de Ecke Bonk).

JORGE SCHWARTZ es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de São Paulo. Es autor, entre otros títulos, de *Vanguardia y cosmopolitismo en la década de los 20*, *Oswald de Andrade, obra incompleta* (Colección Archivos) y en 2002 se reeditó *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (FCE). Curador de *De la antropofagia a Brasília*, *Borges no Brasil*, *Xul-Brasil* y *Do Amazonas a París*. Recientemente participó en el V Congreso Internacional de Literatura, organizado por la UAM, sobre el tema de las vanguardias latinoamericanas.