

II. EN DIÁLOGO CON LAS LITERATURAS DE AMÉRICA LATINA

**RESONANCIAS DEL MODERNISMO BRASILEÑO:
A 100 AÑOS DE LA SEMANA DE ARTE MODERNO**

Rebeca Errázuriz Cruz y Jorge Manzi Cembrano (coordinadores)

Presentación

RESONANCIAS DEL MODERNISMO BRASILEÑO: A 100
AÑOS DE LA SEMANA DE ARTE MODERNO

En febrero de este año, la llamada “Semana de Arte Moderno” de São Paulo cumplió cien años, dando lugar en Brasil a una verdadera avalancha de publicaciones, debates y eventos, tanto en contextos académicos como en medios masivos. Parece difícil exagerar la importancia de un hito cultural que, como remarca Leandro Pasini en un artículo incluido en esta sección, ha sido objeto de más conmemoraciones que la propia Independencia de Brasil de 1822. Esto resulta especialmente llamativo en un país como Chile, donde sería inimaginable pensar en algún evento dedicado al arte moderno o a la vanguardia capaz de competir, por ejemplo, con las fiestas patrias. Títulos conmemorativos como *1922 – A semana que não terminou* (2012), de Marcos Augusto Gonçalves; *A semana e o século* (en prensa), de Eduardo Sterzi y Verônica Stigger; y *Modernismos. 1922-2022* (2022), organizado por Gênese Andrade, destacan precisamente el vasto alcance de esta singular semana, cuyas resonancias persistirían aún hoy, cien años más tarde.

¿Y qué fue lo que ocurrió en la Semana de Arte Moderno? ¿En qué radicaría su carácter decisivo? En primer lugar, es relevante destacar que la Semana no tuvo lugar en la que entonces era la capital cultural y política de Brasil, Río de Janeiro, sino en la todavía provinciana ciudad de São Paulo. En el cambio de siglo, con base en el capital acumulado por la portentosa industria del café¹, São Paulo pasó vertiginosamente de ser poco más que un poblado semirural a la condición de metrópolis. En palabras de Nicolau Sevcenko, “[I]a artificialidad repentina y sin raíces de la riqueza cafetalera [...] generó una metrópolis compleja de la noche a la mañana” (146), lo que

¹ A inicios del siglo XX, impulsado precisamente por el Estado de São Paulo, Brasil llegó a dominar “cerca del 70% del volumen del mercado mundial del café” (Sevcenko 140).

tomó por sorpresa a “la abrumadora mayoría de la población” que “ignoraba por completo la experiencia de vivir en una metrópolis hasta el momento en que se halló inadvertidamente envuelta en una” (55). En medio de esa vorágine modernizadora, Mário de Andrade rebautizó la ciudad como *Pauliceia desvairada* (1922), revelando una urbe de desmesuras y contrastes, donde lo rural convivía con lo cosmopolita y lo moderno con lo premoderno. El acelerado y abrupto proceso de modernización de la urbe no había borrado las formas de convivencia propias de una sociedad rural patriarcal, al contrario, los desencajes eran parte del cotidiano de la vida paulistana, y el modernismo del 22 buscará retratar precisamente esa simultaneidad desacompañada —a veces carnavalesca, a veces trágica— de lo aparentemente incompatible², un problema que se expresa con particular intensidad en el último poema de *Pauliceia desvairada*, “As Enfibraturas do Ipiranga”, analizado por José Miguel Wisnik en uno de los artículos que aquí presentamos.

La Semana de Arte Moderno tuvo lugar en febrero de 1922, entre el día 13 y el 17, en el Teatro Municipal de São Paulo. El evento fue financiado por la propia élite del café, y, como se evidencia en una portada oficial del programa diseñada por Di Cavalcanti, que incluye una planta de café, los artistas no tuvieron intención de ocultar el vínculo con sus mecenas³. Como evento, la Semana no fue mucho más que una muestra bastante ecléctica de obras de tendencia modernista, acompañada de conferencias sobre el sentido del arte moderno. Participaron artistas de diferentes medios, como Anita Malfatti y Emiliano Di Cavalcanti (pintura); Victor Brecheret (escultura); Guiomar Novaes y Heitor Villa-Lobos (música); Graça Aranha, Menotti del Pichia, Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade y Mário de Andrade (literatura). En lo que refiere a literatura, es importante indicar que, para febrero de 1922, ninguna de las obras emblemáticas que hoy asociamos al modernismo brasileño había sido publicada. Y, salvo por fragmentos de la todavía inédita *Pauliceia desvairada* (escrita durante 1921, pero publicada a fines de 1922), el material literario declamado en las sesiones parece haber sido bastante convencional o, como mínimo, ecléctico⁴. De modo que, en lo

² Respecto del carácter desigual de la modernización de São Paulo y de las estrategias formales que adoptaría el modernismo del 22 para dar cuenta de ella, ver el clásico ensayo de Roberto Schwarz, “A carroça, o bonde e o poeta modernista” en *Que horas são? Ensaios*.

³ Al respecto, ver el artículo de Carolina Serra Azul, incluido en esta sección.

⁴ Según diversos relatos, Oswald habría leído algunos pasajes de su novela *Os Condenados* y algunos pasajes de una versión primigenia y aún bastante convencional de

que refiere a obras, casi todo estaba por hacerse. Más que el impacto causado por una u otra obra, o por algún nuevo procedimiento o técnica, la Semana quedó grabada en la memoria colectiva principalmente por su orientación polémica, por sus variadas provocaciones al gusto académico, así como por las estruendosas reacciones del público, con predominio de las pifias (Nicola y Nicola 437-65). Oswald señala:

Eu levava conmigo umas laudas contendo uma página evocativa de *Os Condenados*, que nada tinha de excessivamente moderno ou revolucionário. Mas a pouca gente interessava o que eu ia ler e apresentar. O que interessava era patear. Apenas Menotti se sentou e eu me levantei o Teatro estrugiu numa vaia irracional e infrene. Antes mesmo d'eu pronunciar uma só palavra. Esperei de pé, calmo, sorrindo como pude, que o barulho serenasse. (citado en Gonçalves 298)⁵

La Semana de Arte Moderno, más que ser una muestra cabal de las principales obras del modernismo literario brasileño —que, como hemos señalado, serán publicadas más tarde— fue un acto público de ruptura que remeció el campo cultural en Brasil. De este modo, vanas son las discusiones acerca de si sus principales impulsores fueron artistas paulistas o cariocas, o de si la modernidad estética ya estaba en boga en la cosmopolita Río de Janeiro mucho antes que en São Paulo⁶. En buena medida, el significado de la Semana parece radicar principalmente en el impacto que provocó en las reglas del juego del arte como institución social, socavando su base academicista y

Memórias sentimentais de João Miramar. Para un relato pormenorizado de los eventos y personajes que rodearon la Semana de Arte Moderno, véase Gonçalves; Nicola y Nicola.

⁵ “Yo llevaba unas hojas que contenían una página evocativa de *Os Condenados*, que nada tenía de excesivamente moderno o revolucionario. Pero a pocas personas le interesaba lo que yo iba a leer y presentar. Lo que interesaba era patear. Apenas Menotti se sentó y yo me levanté el teatro se estremeció con una pifia irracional y desenfrenada. Incluso antes de que yo llegase a pronunciar una sola palabra. Esperé de pie, sonriendo como pude, a que el ruido parase”.

⁶ Esta ha sido la línea de los comentarios del escritor Ruy Castro (“A idéia”, “A Semana”), quien ha reducido la discusión a este tipo de cuestiones. Poco importa si Mário de Andrade era o no un mojigato, si Oswald fue en sus comienzos conservador y católico o si *Pauliceia desvairada* cierra con un *Laus Deo* (cuestión que puede interpretarse de manera más compleja, como nos muestra el artículo de Wisnik). La discusión sobre la importancia de la Semana debe abordar una perspectiva más amplia, que combine la discusión estética y la comprensión sociológica del momento político y cultural que Brasil atraviesa en ese momento.

abriendo camino hacia experimentaciones formales propiamente modernas, con inflexiones vanguardistas. El carácter público y polémico de la Semana acentúa dicha intención de ruptura, así como la conciencia grupal de un conjunto de artistas que levantan una discusión estética sobre lo moderno en el contexto de una nación como Brasil, lo que nos habla de una transformación en el sistema literario, donde un grupo de autores conscientes de su papel defiende la voluntad de elaborar nuevas formas que entran en tensión con la institucionalidad del arte y con el público de la época.

Vista de ese modo, la Semana pasa a funcionar como marco cultural que permite el desdoblamiento de uno de los movimientos decisivos del arte brasileño: el modernismo del 22. Y, de hecho, no parece posible distinguir la conmemoración de la Semana de la conmemoración del movimiento artístico que desencadenó y de las diferentes manifestaciones culturales que siguen a aquel marco inaugural, al punto que podríamos afirmar que el objeto último de la conmemoración no sería realmente la Semana, sino el movimiento modernista que toma impulso a partir de ella. La Semana aparece entonces como gesto inaugural de un movimiento que en su primera fase produjo obras como *Pauliceia desvairada* (1922), *A escrava que não é Isaura* (1925) y *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), *Pau Brasil* (1925), *Manifesto Antropófago* (1928) y *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade; *Libertinagem* (1930), de Manuel Bandeira; *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp; y *Parque Industrial* (1933), de Patricia Galvão; por nombrar solo algunas. En todas estas obras, además del espíritu polémico y rupturista que ya hemos mencionado, se observan procedimientos literarios propios de las vanguardias como el uso del fragmento y la síntesis aforística, la desrutinización del lenguaje artístico y la incorporación del habla cotidiana, el montaje y el *collage*; además de propuestas estéticas específicas que buscan captar el carácter peculiar de la modernidad periférica de Brasil con todas sus contradicciones y su valor ambiguo, como el simultaneísmo en clave musical de Mário con su dicción bufonesca o arlequinada, la rebeldía periférica y el utopismo de la poesía pau Brasil y de la antropofagia de Oswald, y la incorporación de elementos locales autóctonos que celebran un primitivismo liberado de su viejo barniz conciliador y romántico, como ocurre con la ya mencionada antropofagia, con *Macunaíma* de Mário o con *Cobra Norato* de Bopp.

Refiriéndose ya no a la Semana, sino propiamente al modernismo que le siguió, Antonio Candido lo definió con una fórmula iluminadora, que parece

homenajear al poder sintético de Oswald de Andrade: “[d]esrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia” (129)⁷. Así, el modernismo del 22, a la vez que ajustó el “reloj imperial” del arte brasileño (Andrade 9) a las técnicas más actualizadas de la vanguardia europea, provocó una liberación de la materia local que había sido “minimizada por el academicismo” (Candido 128), reactivando en clave vanguardista la dialéctica entre lo local y lo cosmopolita. Al respecto, es importante notar cómo los modernistas se fueron distanciando del apelativo de futuristas (que en un inicio había permitido simbolizar sus pretensiones de actualidad), centrándose, en cambio, en profundizar la veta abierta por la liberación de las pulsiones localistas y el deseo de conocer su país, *pero desde una perspectiva de vanguardia*. La poesía pau Brasil, el *Manifesto Antropófago*, el “Abaporu” de Tarsila do Amaral, *Macunaíma* de Mário de Andrade, son todas obras que expresan ese movimiento y esa fascinación por el material localista liberado.

Por último, respecto de las formas *desvariadas* que el modernismo exploró intensa y radicalmente en la década que siguió a la Semana, Antonio Candido insistió en su relación profunda con la propia materia histórica brasileña, marcada por la modernización desigual. Así, cierto nivel de desvarismo artístico resultaría necesario para “manifestar con autenticidad un país de contrastes, donde todo se mezcla y *las formas regulares no corresponden con la realidad*” (129, cursivas nuestras). De Clarice Lispector a Guimarães Rosa; de Hélio Oiticica, Glauber Rocha y el tropicalismo hasta Nuno Ramos, la veta formalmente *desmesurada* afirmada radicalmente por el modernismo del 22, en íntima relación con la experiencia social brasileña, sigue confirmándose en el siglo, y más allá. Aunque Chile no suela reconocerse culturalmente en la desmesura y en las formas desvariadas, hitos recientes –como la estridente campaña electoral de Kast contra Boric, desdoblada hace unos meses en violentos chicotazos de huasos a ciclistas *millennials* en plena Alameda, una escena auténticamente oswaldiana que sirvió de antesala a la derrota del Apruebo– evidencian una intensificación de los desajustes y estridencias de nuestra propia modernidad desigual, redoblando el interés en visitar la notable y radical tradición desvariada del modernismo brasileño del 22 en busca de claves y perspectivas críticas.

Esta versión de “En diálogo con las literaturas de América Latina” de la *Revista Chilena de Literatura* ha sido dedicada fundamentalmente a la conmemoración del modernismo del 22 y a sus desdoblamientos o resonancias

⁷ “[d]esrepresión localista; asimilación de la vanguardia europea”

en la historia cultural brasileña y latinoamericana del último siglo. Con este fin, hemos invitado a destacadas autoras y autores de Brasil y Chile a reflexionar tanto sobre el movimiento y sus obras como sobre sus resonancias en movimientos y obras posteriores. Aquellos textos escritos originalmente en portugués han sido traducidos al español, para tornarlos más accesibles al público no especializado en literatura brasileña.

La sección abre con el artículo de Leandro Pasini “Prisma y marco histórico: una perspectiva teórico-literaria del modernismo brasileño y una aproximación comparativa a la vanguardia chilena”. En su primera parte, el texto nos muestra cómo la Semana de Arte Moderno y, más aún, la lógica de grupos del modernismo brasileño logró transformar un campo literario que, hasta entonces, había estado dominado por la Academia Brasileira de Letras. Una de las novedades del artículo consiste en defender un modelo más dispersivo del modernismo, donde el grupo paulista gatilla la formación de numerosos otros grupos a lo largo y ancho de Brasil, formando redes de convergencias y divergencias. Una vez indicada la convergencia, el énfasis de Pasini estará principalmente en discutir el haz diferenciador que emana de la lógica de grupos, al que denominará *prisma*. Es a partir de este modelo teórico que arriesgará comparar el prisma del modernismo brasileño con las propuestas del *Índice de la nueva poesía americana* (1926) de Hidalgo, Borges y Huidobro, y, finalmente, con el tardío prisma chileno creado por Teitelboim y Anguita en torno a Vicente Huidobro, en su *Antología de poesía chilena nueva* (1935), que contaría, según Pasini, como el primer prisma de la vanguardia chilena.

En el artículo “Aquellos años veinte en Brasil: *good old days or bad new ones?*” de Bruna Della Torre, la autora nos propone una revisión del “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade para entenderlo como un *ismo*, es decir, como una propuesta estética en la que se anudan las contradicciones propias del capitalismo en su desarrollo desigual y combinado y que, para los años veinte, adquiere una escala mundial que vemos expresada en los diferentes modernismos tanto del centro como de las periferias. Para ello, el análisis de Della Torre se sustenta en la propuesta de Martin Puchner para pensar la forma manifiesto como género político literario. La lectura de Della Torre restaura el potencial político del manifiesto en una perspectiva global que rompe con la lógica del *catch up* y de la comprensión de nuestras vanguardias como movimientos de imitación.

En el artículo de José Miguel Wisnik, “Las Enfibraturas del Ipiranga”, encontramos un notable e iluminador análisis del poema que cierra la *Pauliceia*

desvairada de Mário de Andrade. Wisnik, atento a las claves musicales que cruzan el quehacer artístico de Mário, analiza este poema como un oratorio profano que escenifica las tensiones sociales y culturales de la modernización paulista. El poema, que anticipa la “tempestad de burlas” que levantarán los acontecimientos de la Semana, muestra el carácter trágico de las disputas estéticas del modernismo, en línea con una sensibilidad sacrificial muy propia de Mário en la que conviven imágenes religiosas y elementos paganos que invocan el eterno ciclo de muerte y renacimiento de la naturaleza. En la lectura de Wisnik se abre un diálogo con nuestros tiempos, donde las confrontaciones estéticas que involucran los desencuentros de diferentes clases sociales vuelven a resonar en el Brasil contemporáneo, bajo la sombra del bolsonarismo. La alusión al documental *AmarElo: é tudo pra ontem* (2020), protagonizado por el artista de hip-hop Emicida, traza una clara genealogía entre el modernismo del 22 y las innovaciones estéticas del presente, donde se libra una disputa cultural cuyos ribetes políticos no debemos desatender. No podemos dejar de mencionar que la lectura de Wisnik sobre el coro de contarios presente en el oratorio profano de Mário resuena también en la desacompañada realidad chilena contemporánea, en el estridente choque de voces, sensibilidades y posicionamientos políticos de diversas generaciones y realidades locales, cuyas disonancias fueron expuestas por el estallido social y que, a juzgar por los acontecimientos recientes, aún están lejos de resolverse.

En “Pararrayos transatlánticos: el montaje modernista en *Serafim Ponte Grande*”, Gabriela Bitencourt discute los sentidos de la técnica del montaje en *Serafim Ponte Grande* (1933), posiblemente la novela formalmente más radical de Oswald de Andrade. La autora comienza discutiendo la difícil y cambiante recepción histórica de la obra: si en un comienzo fue recibida con apatía y desaprobación, en las últimas décadas la novela comenzó a ser reevaluada positivamente, al punto de ser considerada actualmente por la crítica como uno de los grandes marcos de la literatura brasileña. Siguiendo y confirmando esta reevaluación, Bitencourt analiza en diferentes escenas de la novela el modo en que Oswald de Andrade se apropia de la técnica *transatlántica* del montaje, aclimatándola al suelo brasileño, y tornándola un recurso crítico para iluminar las contradicciones del vertiginoso y desigual proceso de modernización industrial por el que atravesaba la ciudad de São Paulo. Además de presentar una lectura cuidadosa y original de la obra, que revela asimismo las complejidades del proceso histórico, Bitencourt construye su argumento a partir de una importante distinción conceptual entre montaje y *collage* que, por sí misma, vale la pena revisar.

En “La forma mural en *Marco Zero I*: imágenes dialécticas de una historia en suspenso”, Rebeca Errázuriz se detiene en la forma mural del primer volumen de *Marco Zero* (1943), el último gran proyecto novelístico de Oswald de Andrade. Influenciada por el muralismo de David Siqueiros, con su énfasis en lo monumental y lo colectivo, la obra presenta nuevas aristas respecto del modernismo del 22. Errázuriz busca caracterizar la singularidad de la forma mural de Oswald de Andrade, proponiendo que esta se configuraría a partir de una dialéctica entre panorama e instantánea, entre totalidad y fragmento. Mediante tal dialéctica, la obra presentaría una imagen de lo popular que evita su totalización, abriendo perspectivas múltiples y discontinuas para elaborar una materia histórica —la de la década de 1930— en crisis y transformación.

En “Usos de lo enciclopédico en la construcción de la identidad nacional: el anteproyecto de la *Enciclopédia brasileira* de Mário de Andrade y la *Enciclopedia chilena*”, Christian Anwandter nos propone una aproximación tangencial al modernismo brasileño a partir del proyecto de Mário de Andrade para la realización de una *Enciclopédia Brasileira* durante el régimen del Estado Novo de Getúlio Vargas. El estudio de la figura del lector presente en el proyecto de Mário y su comparación con la de la *Enciclopedia chilena*, permiten explorar las complejas relaciones que los modernistas entablaron con las políticas culturales de la dictadura de Vargas. Destaca la noción de multivalencia introducida por Mário de Andrade, al pensar la enciclopedia como un instrumento de integración dirigido tanto a las élites como a las clases populares y cuya noción de la cultura nacional busca una homogeneización que, sin embargo, pone especial cuidado en preservar la diversidad cultural de la *brasilidade*. El carácter innovador del proyecto de Mário adquiere un nuevo relieve al ser comparado con su homólogo chileno, pues este último da cuenta de una concepción de lo nacional eminentemente elitista y orientada a un desarrollismo económico que excluye al pueblo como agente productor de lo nacional.

La sección cierra con “*Di Cavalcanti Di Glauber*: un entierro festivo para el modernismo”, de Carolina Serra Azul. El artículo tiene por objeto analizar el modo *sui generis* en que el cineasta Glauber Rocha, en su cortometraje *Di-Glauber* (1976), “entierra” y homenajea al modernismo del 22 en la figura del pintor Emiliano Di Cavalcanti, uno de los protagonistas de la Semana de Arte Moderno. En la primera parte del texto, a partir de un sutil comentario de obras del pintor, Serra Azul discute una de las tendencias claves del modernismo: el sondaje del otro, del Brasil no oficial, en términos de clase social, con todas las contradicciones que conlleva el hecho de que los artistas,

en su mayoría, proviniesen de sectores acomodados. En la segunda parte, la autora se detiene en *Di-Glauber*, el cortometraje que Rocha filmó a partir del velorio y entierro de Di Cavalcanti. Pese a las polémicas e incomodidades que generó el filme en la época, Serra Azul defiende que se trataría de un potente homenaje tanto al pintor como al modernismo, una obra que, sin dejar de recurrir a la *blague* vanguardista, con la que critica ácidamente las políticas culturales de la dictadura, buscaría su matriz en el *gurufim*, un rito fúnebre de carácter festivo practicado por las comunidades populares en Río de Janeiro. De este modo, en su entierro festivo del modernismo, Glauber Rocha termina confirmando su estrecho vínculo con el movimiento.

A modo de cierre, queremos agradecer especialmente a Horst Nitschack, director de la *Revista Chilena de Literatura*, por la invitación a organizar esta conmemoración, y a Alejandra Ortiz, Rodrigo Zamorano y Lara Hübner del equipo editorial, por su paciente y cuidadoso trabajo. Agradecemos también a todos los autores y autoras de esta sección por haber aceptado nuestra invitación y a todos los que colaboraron con el proceso de evaluación de los artículos. Finalmente, quisiéramos agradecer a Pablo Concha Ferreccio, por haber contribuido a la creación de esta importante sección de diálogos latinoamericanos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, OSWALD. “Manifesto Pau Brasil”. *Obras Completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Introd. de Benedito Nunez. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, 3-10.
- CANDIDO, ANTONIO. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. *Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária*. Río de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CASTRO, RUY. “‘A ideia da Semana de 22 foi de Di Cavalcanti’, diz o escritor e jornalista Ruy Castro”. *Agenda Tarsila*. <https://agendatarsila.com.br/entrevistas/a-ideia-da-semana-de-22-foi-de-di-cavalcanti-diz-o-escritor-e-jornalista-ruy-castro/>. Visitado el 2 de septiembre de 2022
- . “A Semana de 22 arrombou uma porta aberta”. *Correio Braziliense*, 30 de dezembro de 2021. <https://www.correio braziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/12/4974254-ruy-castro-a-semana-de-22-arrombou-uma-porta-aberta.html>
- GONÇALVES, MARCOS AUGUSTO. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NICOLA, JOSÉ DE Y LUCAS DE NICOLA. *Semana de 22. Antes do começo, depois do fim*. Río de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

SEVCENKO, NICOLAU. *Orfeo extático en la metrópolis. San Pablo, sociedad y cultura en los febriles años veinte*. Trad. Ada Solari. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo 3010, 2013.

SCHWARZ, ROBERTO. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Rebeca Errázuriz Cruz

Centro de Estudios Americanos

Universidad Adolfo Ibáñez

veronica.errazuriz@uai.cl

Jorge Manzi Cembrano

Universidad de Chile

jamanzi@gmail.com