

María Elena Lucero  
elenaluce@hotmail.com  
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
Universidad Nacional de Rosario  
Argentina

### **Cruces con el pasado cultural.**

#### **De la colonialidad del ver a la ruptura modernista**

### **Crossovers with the cultural past.**

#### **From the coloniality of seeing to the modernist rupture**

#### **Resumen**

Las primeras décadas del siglo XX en América Latina conforman una etapa decisiva en el plano cultural: por un lado, acontece una ruptura con el legado decimonónico, y por otro se produce el rescate de la herencia indígena anterior a la conquista. El modernismo brasileño recuperó zonas del pasado en pos de la renovación estética. Nos detendremos en las producciones culturales de Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, considerando las nociones teóricas de Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo y Joaquín Barriandos dentro del pensamiento decolonial. Los vínculos entre la producción visual de Tarsila do Amaral y la escritura de Oswald de Andrade comportaron una faceta fundamental de la propuesta antropofágica que generó respuestas visuales y literarias a la colonialidad del saber y del ver.

**Palabras clave:** antropofagia; colonialidad; modernismo; visualidad.

#### **Abstract**

The first decades of the twentieth century in Latin America were a key stage in the cultural sphere: on the one hand, a rupture with the nineteenth-century legacy took place, and on the other, the rescue of the indigenous heritage prior to the conquest occurred. Brazilian modernism brought back areas of the past in pursuit of aesthetic renewal. We will focus on the cultural productions of Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral, considering the theoretical concepts put forward by Aníbal Quijano, Walter

Mignolo and Joaquín Barriendos within decolonial thought. The links between Tarsila do Amaral's visual production and Oswald de Andrade's writing were a key aspect of the anthropophagic proposal that generated visual and literary responses to the coloniality of knowledge and seeing.

**Keywords:** anthropophagy; coloniality; modernism; visuality.

## **Introducción**

Si los imaginarios culturales que caracterizaron los siglos de la colonia delinearon la imagen de un nativo salvaje y apartado de la civilización, algunas de las vanguardias latinoamericanas socavaron ese ideario enarbolando la bandera del primitivo como símbolo de identidad nacional. A los fines de explorar esta coyuntura trazaremos un recorrido que abarca desde grabados y pinturas realizadas durante el período de la colonización en América hasta las primeras décadas del siglo XX cuando irrumpe el modernismo brasileño. Se considerarán los aportes de Aníbal Quijano, Walter Mignolo y Joaquín Barriendos, autores cuyas ideas se inscriben en el pensamiento decolonial. Para Quijano la colonialidad es una zona constitutiva de la modernidad, equivale a una configuración histórica de poder. Mignolo afirma que durante el siglo XVIII la *aesthetica* fue apropiada por la tradición imperial y transformada en estética, y refiere a los procesos de desprendimiento de la matriz colonial como desafíos a los cánones heredados. En ese borde surge el pensamiento fronterizo que habilita una orientación emancipatoria, una perspectiva a la luz de la cual podemos visitar el modernismo brasileño. Por su parte Barriendos describe la lógica eurocéntrica que, por siglos, fue la lente a través de la cual se registró y documentó a los indígenas del *Nuevo Mundo*, sus cuerpos, sus gestos y sus artefactos visuales, generando preconceptos que configuraron los regímenes escópicos de la colonialidad. Respecto al modernismo, consideraremos las manifestaciones literarias y visuales de Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, dos protagonistas sustanciales del movimiento antropofágico en São Paulo.

## **Colonialidad del ver y circulación de imágenes**

Durante la etapa colonial, el proyecto moderno en América delineó las subjetividades locales a partir de una perspectiva eurocéntrica. Bajo la impronta de la colonialidad, concebida como una matriz histórica de poder, se plasmaron numerosas

representaciones gráficas sobre el territorio americano que luego circularon en Europa. Según el enfoque de Aníbal Quijano la colonialidad refiere a una zona constitutiva de la modernidad. Esta modalidad de control intercepta distintas esferas, la del saber, la del hacer, del ser, del pensar, del ver, estableciendo un conjunto de formaciones que convergen en la colonialidad del sentir, de los sentidos, de la *aesthetica*. Walter Mignolo afirma que durante el siglo XVIII “la *aesthetica* fue apropiada por el pensamiento imperial y transformada en *estética*, sentimiento de lo bello y lo sublime. En el correr de los tres últimos siglos, lo sublime pasó a segundo plano y lo bello totalizó la estética y quedó limitada al concepto occidental de *arte*” (Mignolo, 2010, p. 12). La diferenciación que establece el autor nos sirve no sólo para reflexionar sobre el concepto de arte que nos viene dado desde una cultura de corte occidentalizante y que integra parte de las currículas académicas, sino en la capacidad de dominio que sostuvieron estos sistemas de representación visual ante un contexto cultural completamente distinto. La imposición de determinados cánones en las formas de ilustrar o reproducir escenas locales se tornaría visible a partir de la colonialidad del ver, un aspecto que se arraigó, en definitiva, en la colonialidad del espacio visual o en las modalidades de representación de la geografía regional y de sus protagonistas.

Podemos establecer analogías y diferencias con la noción de colonialismo visual que desarrolla Nicholas Mirzoeff (2002) en el área de los Estudios Visuales. En *The visual culture reader* el investigador vincula al colonialismo visual con los poderes coloniales, entre ellos el comercio, la expansión religiosa de la cristiandad o la implantación de las normas civilizatorias en comunidades consideradas bárbaras o no civilizadas. La hegemonía de lo visual se disputa no solo en el interior de estas vías masivas de difusión cultural de carácter etnocéntrico, sino en la avidez de conservar artefactos provenientes de estas sociedades, como por ejemplo mapas, pinturas de aborígenes, fotografías, colecciones de cerámica indígena o artesanías. Tanto la colonialidad del ver como el colonialismo visual detentan patrones hegemónicos que disciplinan u objetivizan: en el primer caso se acentúa el rol de visualizar la alteridad a partir de un paradigma de control y poder, y en el segundo, prima la capacidad de fagocitar y/o almacenar objetos de la cultura material americana.

Desde el siglo XVI y tras la circulación de los relatos de viajes sobre América, las alteridades se forjaron desde la “retórica del rechazo” o la “imagería del NO” (Rojas Mix, 2006, p. 122), basada en un sistema de signos visuales donde los habitantes americanos invistieron una apariencia amenazadora u ominosa. En los inicios del proceso colonizador, el perfil del indígena americano fue cristalizado por la mirada europea de diferentes maneras. En Brasil, los indios Tupinambás pertenecían a la etnia común de los Tupís. Si al comienzo de las misiones religiosas los jesuitas

constataron alrededor de 40.000 nativos, en el siglo XVIII quedaba solo un grupo reducido viviendo en Salvador de Bahía. El portugués Gabriel Soares de Sousa se refirió a los Tupinambás en su *Tratado Descritivo do Brasil* de 1587, donde los caracterizó como "...tan lujuriosos que no hay pecado de la lujuria que no cometan... Y en conversación no saben hablar sino en estas suciedades, que cometen a cada hora" (Sousa en Figari, 2009, p. 25). Théodore De Bry realizó una gran cantidad de dibujos sobre los indígenas, reproducidos luego en el álbum de grabados *El Descubrimiento de América*. Sus fuentes eran los relatos de viajeros europeos, entre ellos Fray Bartolomé de las Casas, Hans Staden, Jean de Léry o Antonio de Herrera. Muchas de esas láminas se referían al canibalismo y a la antropofagia, prácticas rituales atribuidas a los Tupinambás en Brasil. Ana Maria Belluzo (1998) ha analizado estos dibujos, los que exhiben pedazos de carne humana cocidos sobre una parrilla u olla como texturas que transmiten una imagen culinaria de la cultura americana. El libro de De Bry poseía unos cincuenta grabados sobre las crónicas de Hans Staden y su cautiverio en manos de los Tupinambás, desarrollando una narrativa ficticia sobre estas espeluznantes mutilaciones. Las ilustraciones sobre canibalismo y antropofagia fueron interpretaciones de escritos de viajeros, exploradores o colonizadores, y el tenor general de estas crónicas visuales imbrica una serie de adjetivaciones que además de exponer facetas negativas, exageran y distorsionan al indígena a través de la fantasía o el exotismo (Lucero, 2013). La representación del festín antropofágico, los cánones corporales de los cuerpos indígenas al modo europeo clásico o las mujeres nativas con rasgos de malicia fueron tergiversaciones visuales que resultaron funcionales al proyecto colonizador. Más tarde en el siglo XVII el pintor Albert Eckhout, especializado en paisajes y naturalezas muertas, llegó a las costas brasileñas en la expedición de Mauricio de Nassau. Su visión pictórica en relación a la naturaleza y a la población americana adquirió un carácter etnográfico, tal como se proyectó en las ocho obras de retratos-dobles sobre el *Indio Tupí* y la *India Tupí*, el *Indio Tarairiu* y la *India Tarairiu*, también llamados *Tapuyas*, *Mujer Mameluca* y *Hombre mestizo*, *Mujer africana* y *Hombre africano* (Parker Brienen, 2001). Los *Tapuyas* portaban ciertos detalles que enfatizan la condición de salvaje proyectada en este caso por el artista holandés. Con un fondo silvestre, la mujer indígena tapa su zona púbica con un ramillete de hojas, y lleva una canasta detrás en su espalda, donde portaba un pie seccionado y con su brazo derecho sujetaba la mano cortada de alguna víctima ejecutada.

A partir de la colonialidad del ver podemos leer un conjunto de imágenes que señalaron la existencia de una tierra lejana (Brasil), ocupada por pobladores hostiles (los Tupinambás), cuyo historial ligado al canibalismo y la antropofagia formatearon

una imagen negativa. La óptica eurocéntrica se trasladó a partir de una matriz de poder, exteriorizada mediante un imaginario cultural que impregnó las publicaciones gráficas en relación con América, sus costumbres y sus habitantes. Para Aníbal Quijano (2003) la colonialidad es un patrón de poder hegemónico, en particular la colonialidad del poder se apoya en la imposición de la idea de raza como instrumento de dominación. Esto es, el racismo (posición teórica que sustenta el racismo) ha atravesado los procesos de conformación de los Estados-naciones en América Latina. Así la colonialidad es una zona estructural que incluye en la constitución de los sujetos americanos, en la materialización de documentos gráficos. En ese aspecto Joaquín Barriendos desarrolla los modos que, a partir de la lógica eurocéntrica, generan la colonialidad del ver. Para Barriendos (2011) la colonialidad del ver integra la modernidad y funciona como un canon dominante que promueve la matriz visual de la colonialidad. En su investigación analiza una serie de imágenes-archivo en las cuales emerge la figura del caníbal, el salvaje y el antropófago, imágenes que nos permiten ratificar la efectividad de la colonialidad del ver que se gesta por entonces. Los imaginarios culturales forjados sobre las prácticas de canibalismo y antropofagia recurrieron a cierto uso de la retórica medieval y a una iconografía nacida en los imperios europeos. La traslación de estos lenguajes visuales reitera una perspectiva negativizadora en relación con el “salvaje americano” que provenía del “salvaje medieval”, por lo tanto, se torna necesario revisar este tipo de descripciones gráficas a los fines de establecer una lectura contemporánea capaz de considerar los diálogos interepistémicos. La “urgencia de descolonizar los universalismos que gravitan en torno a la racionalidad moderna occidental” (Barriendos, 2011, p. 14). En esta línea podemos inscribir no solo el enfoque decolonial que nos propone este autor sino la recuperación del proyecto modernista en Brasil que promovió la noción de antropofagia como eje central de la identidad regional, revirtiendo su sentido antes denostado para imprimirle un tono liberador y asimismo descolonizador en términos de la cultura latinoamericana.

### **La ruptura modernista**

El modernismo brasileño activó una transformación sustancial para el campo cultural brasileño. Al fomentarse el “ser brasileño” o la brasilidad como punta de lanza de la vanguardia se discutía la ideología racista que caracterizó las visiones coloniales de Europa hacia América. En el terreno literario Mário de Andrade introdujo un giro sustancial con su novela *Macunaíma* de 1928, un trabajo que integró cosmopolitismo y nacionalismo, práctica social y trabajo escritural. La Semana de Arte Moderno,

realizada del 13 al 17 de febrero de 1922 en São Paulo,<sup>1</sup> encarnó el motor intelectual que puso en marcha un proceso de aceleración artística en el medio paulista, ejerciendo una enérgica ruptura con una tradición académica caduca y anquilosada. Tanto Mário como Oswald de Andrade quebraron con los arcaísmos y vicios literarios heredados de la moda parnasiana de 1850 relacionada con las mitologías paganas. Más allá de los días en que se desplegaron actividades específicas, la Semana de Arte Moderno irradió efectos concretos en el plano de la cultura a raíz de la ruptura estética proclamada por los jóvenes artistas e intelectuales, impugnando una herencia colonial que no era representativa de una nación latinoamericana.

Por otro lado, los vínculos entre la producción visual de Tarsila do Amaral y la escritura de Oswald de Andrade comportaron una faceta fundamental en la propuesta antropofágica tanto en las artes plásticas como en las letras. El número uno de la *Revista de Antropofagia* se difundió el 1º de mayo de 1928. El *Manifiesto Antropófago* fue redactado por Oswald en 1928 y sus fuentes se sitúan en el pensamiento de Marx, Freud, Breton, Montaigne y Rousseau, hecho que definió el tono revolucionario y utópico del texto. Colocando al sujeto colectivo por sobre el individual, Oswald afirma: “Sólo la antropofagia nos une...”, “única ley del mundo” (De Andrade en Laera y Aguilar, 2001, p. 39). Formuló la deglución crítica mediante la operación antropofágica de comerse al otro y absorber sus cualidades sustanciales, afirmando “sólo me interesa lo que no es mío...” (2001, p. 39). En aquella vida nativa: “...Teníamos la justicia, codificación de la venganza. La ciencia, codificación de la magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en Tótem” (2001, p. 41). El tabú, antes prohibido, fue asimilado y pasó a ser tótem. El indígena caníbal, bárbaro, salvaje y prohibido era recuperado como valor auténtico y nacional. En la sección final, Oswald rescató la imagen del matriarcado de Pindorama aseverando que el matriarcado equivalía a un modo de vida sin división capitalista del trabajo, donde el suelo era propiedad común de todos sus habitantes y contrapuesto al patriarcado. El *Manifiesto Antropófago* fue analizado por Roberto Fernández Retamar (2004) en el marco de un paradigma identitario que rescata el personaje de Caliban, anagrama de Caníbal en *La Tempestad* de Shakespeare. El Caribe-caniba de las crónicas de Colón era el antropófago salvaje bosquejado por la imaginería medieval. El fenómeno antropofágico se inscribe en una producción poética de vanguardia con bases literarias, psicológicas y antropológicas que critican los basamentos coloniales existentes. En 1928 este proceso cultural se tensiona con la imaginería turbadora del canibalismo, desenmascarando el dominio colonial opresivo. La hipótesis del

---

<sup>1</sup> A cien años de su celebración, durante el mes de febrero el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires realizará diferentes eventos en homenaje a la Semana del 22.

canibalismo parricida se enlazaba con la teoría del desarrollo humano que iba desde lo natural a lo social, de la naturaleza a la cultura. Al asesinar al padre de la horda primitiva, se introyecta su autoridad en la mente colectiva. En compensación, el sujeto repetía el acto caníbal de muerte y devoración legitimando el pasaje del tabú a tótem, habilitando la utopía de la redistribución de bienes, la suspensión del autoritarismo, la desinhibición y el levantamiento de la censura.<sup>2</sup> Los escritos de Oswald cuestionaron la autoridad política, social e histórica desde el plano cultural confrontando el peso de la colonialidad del ver y activando los debates acerca de las dicotomías como colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, naturaleza/tecnología. La relación entre experimentación artística, vanguardia y política se enlazaba con la emergencia de nuevas formas organizativas de poder.

Tarsila do Amaral pinta en París en 1923, *A Negra*, un precedente esencial para la etapa antropofágica. En la composición se transformó el canon corporal femenino acorde a la visión neoclásica y toma como referente una mujer negra plasmada a partir de trazos simples y contundentes. Tarsila fue protagonista de un desarrollo artístico que la posicionó en el núcleo del movimiento antropofágico. En 1928 realizó *Abaporú*, tela que según Paulo Herkenhoff (1998) funcionó como divisor de aguas de la modernidad en Brasil. Al recibirlo como obsequio de cumpleaños, Oswald exclamó a su amigo el poeta Raúl Bopp que la pintura representaba al hombre emplazado en la tierra. En el diccionario tupí-guaraní de Montoya, perteneciente al padre de Tarsila, encontraron el término *Abaporú* (Aba: hombre, Porú: que come) que quedó registrado como título de la obra. En *Abaporú* el personaje central encarna la presencia de ciertas historias pesadillescas que de niña le contaban. La reproducción del cuadro apareció en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, donde Oswald fundaría el movimiento que cambió radicalmente la literatura modernista.

La antropofagia cultural retomaba el simbolismo de la acción caníbal efectuada por los indios Tupinambás y asumió la absorción de ingredientes culturales a fin de procesarlos, asimilarlos y dar cuenta de la identidad brasilera y sus singularidades. Plínio Salgado, miembro de la Academia paulista de Letras reivindicó en la obra de Tarsila la idea seminal de un movimiento en la literatura brasileña, por su sentido de “medio cósmico”, de “verdad racial” y “revelación profética” (Amaral, 1975, p. 259). En junio de ese mismo año la pintora se reunió en París con Oswald y allí efectuó su

---

<sup>2</sup> En 1913 Sigmund Freud escribió *Totem y Tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos*, donde analiza aspectos del psiquismo a partir de las ideas de Charles Darwin, James Atkinson, James Frazer o Robertson Smith. Para Freud (2006) el tótem se identificaba con un antepasado o animal totémico. En relación con el tótem surgió el tabú, ligado a la censura. Uno de los tabúes más relevantes era matar y comer al animal totémico. Así el banquete totémico liberaba los instintos permitiendo la absorción del tótem en cada uno de los que lo asimilaban.

segunda muestra individual, con una crítica francesa diversificada que destacó la estilización creciente en sus trabajos, fundamentalmente a partir de *Abaporú*.

## **Reflexiones finales**

Tanto la escritura de Oswald de Andrade como la producción visual de Tarsila do Amaral configuraron dispositivos críticos dentro de la vanguardia en relación con la tradición decimonónica. Si bien incluyeron aspectos estéticos provenientes de las vanguardias europeas, postularon versiones diferentes y genuinas alimentándose de la herencia brasileña nativa, tensionando tradición y modernidad. El conjunto de imágenes que definió al continente americano ejerció, de acuerdo con lo analizado por Joaquín Barriendos, una fuerza retórica notable que es necesario discutir y seguir revisando. Para ello el autor nos propone establecer nuevas interlocuciones y reflexiones críticas que consideren las epistemologías locales y poder así realizar intercambios proteicos. Al respecto Walter Mignolo señala que la *aesthetica* ya había sido apropiada por la tradición imperial instaurando una manera eurocentrada de categorizar el arte, por lo cual es necesario establecer procesos de desprendimiento de la matriz colonial, como rebatimiento a estos cánones heredados. El siglo XX ha desplegado diferentes respuestas culturales a los episodios coloniales. El desprendimiento además de epistémico también es cultural y social, y nos permite repensar a ciertas expresiones del modernismo brasileño, la pintura de Tarsila o la escritura oswaldiana, como casos claves de proyectos de decolonialidad estética y simbólica.

## **Referencias bibliográficas**

AMARAL, A. (1975). *Tarsila – Sua obra e seu tempo*, Vol. I. Arte. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva S.A. / Editora da Universidade de São Paulo.

BARRIENDOS, J. (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo decálogo visual interepistémico”, *Nómadas* (Col), núm. 35, octubre, 2011, Universidad Central Bogotá, Colombia, pp. 13-29.

BELLUZO, A. M. (1998). “Trans-posições”. En *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo* (pp. 68-75). São Paulo, Brasil: Fundação Bienal / Banco Santos.

FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (2004). *Todo Caliban, Ensayo cubano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO.



- FIGARI, C. E. (2009). *Eróticas de la disidencia en América latina. Brasil, siglos XVII al XX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones CICCUS/CLACSO.
- FREUD, S. (2006). *Obras completas. Tomo 5 (1909-1913). Ensayos del XLVI al LXXXIV*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- HERKENHOFF, P. (1998). "A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas". En *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo (pp. 336-345). São Paulo, Brasil: Fundação Bienal / Banco Santos.
- LAERA, A. y Aguilar, G. (Selección, cronología y postfacio) (2001). *Oswald de Andrade. Escritos antropófagos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- LUCERO, M. E. (2013). "Visualidades de la alteridad cultural. Demonización del nativo brasileño, réplicas en la contemporaneidad". En Velázquez, Erik. *Estética del mal: Conceptos y representaciones. XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (pp. 465-480). San Cristóbal de las Casas, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MIGNOLO, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Del Signo.
- MIRZOEFF, N. (2002). *The visual culture reader*. New York, USA: Routledge.
- PAKER BRIENEN, R. (2001). "Albert Eckhout and Frans Post: Two Dutch Artists in Colonial Brazil". En Sullivan, Edward (Edited by). *Brazil Body & Soul*, Catálogo de Exposición (pp. 62-74). Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 11, 2001- January 27, 2002/Guggenheim Museum Bilbao, March 23-September 29, 2002.
- QUIJANO, A. (2003). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, pp. 201-246.
- ROJAS MIX, M (2006). *El Imaginario. Civilización y Cultura del siglo XXI*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.