

## Antropofagia y Tropicália

Florencia Garramuño

Directora del Programa en Cultura brasileña, Universidad de San Andrés

---

Antropofagia y Tropicália: los nombres de los dos momentos culturales más visibles e importantes de la cultura brasileña del siglo veinte, apelan –de modos diversos– a un material autóctono y nacional. La Antropofagia (lanzada en 1928 con el “Manifiesto Antropófago”, de Oswald de Andrade) recupera como grito de guerra el rito caníbal de los indios tupis que horrorizó a los europeos al llegar al Brasil. La antropofagia hace del mito del indio antropófago originario del Brasil –que ya había sido convertido en mito de origen positivo, entre otros por el poeta romántico Gonçalves Dias en su poema épico sobre los indios, “I Juca Pirama”– el origen de una revolución cultural de consecuencias rotundas para la cultura brasileña: en la literatura (Oswald y Mário de Andrade), las artes plásticas (Tarsila do Amaral) y la música (Villa-Lobos), la exploración de un material auténticamente brasileño para la construcción de una obra que se busca colocar en el “concierto de las naciones” resulta un dispositivo extendido entre los años veinte y treinta del siglo veinte. Del mismo modo, Tropicália (cuyo inicio se data en 1967, con la conjunción espectacular de varios eventos artísticos en la música, las artes, el cine y la literatura), convoca imágenes tropicales (papagayos, palmeras, arena) y tecnológicas, que en esos años de modernización autoritaria comenzaban a mostrar uno de los contrastes más característicos del Brasil de la época. En el filme *Terra em transe* de Glauber Rocha, en la poesía de Torquato Neto o Waly Salomão, en el teatro de José Celso Martínez Corrêa, en la música de Caetano Veloso y Gilberto Gil, y en el arte de Hélio Oiticica –entre muchos otros artistas de las más diversas extracciones–, una misma aspiración por inscribir conquistas experimentales brasileñas en pie de igualdad en el debate internacional logra escapar de la exotización de lo brasileño.

A pesar de que esa apelación nacional haya sido referida una y otra vez como marca de identidad de ambos momentos de la cultura brasileña, no es ella lo que los define. Esa búsqueda de lo originalmente brasileño también se imprimió en los árcades que acompañaron a Tiradentes en su rebelión ante la corona portuguesa hacia fines del siglo XVIII, en el Indianismo romántico de mediados de siglo XIX, o en el Realismo de fines del siglo XIX que buscó tipos y costumbres de la sociedad brasileña para poblar sus novelas.

La apelación nacional tampoco basta, por otro lado, para explicar ni la fuerza de la Antropofagia y del Tropicalismo, ni el modo en que ambos momentos de la cultura brasileña se catapultaron a la arena internacional, ni el hecho de que ambos hayan sido característicos no sólo de una de las artes, sino de la cultura en su conjunto.

Lo que define y explica a la Antropofagia y al Tropicalismo es precisamente aquello que ambos comparten: la aspiración –en ambos casos, exitosa– de colocar al Brasil en el mapa de la cultura mundial a través de una decidida vocación internacionalista que buscó proveer al mundo de imágenes brasileñas capaces de elaborar algunos de los dilemas que le fueron contemporáneos.

# MALBA

Esa vocación internacionalista resulta claramente optimista y utópica en la Antropofagia. Se inspira en el rito antropofágico de algunas de las etnias indígenas que habitaban el Brasil antes de la conquista, uno de cuyos ritos centrales –insistentemente recuperado por las crónicas coloniales y los relatos de viajeros europeos al Brasil y América– consistía en deglutir al enemigo para incorporar sus virtudes.

En la Antropofagia, la celebración de la modernidad y la incorporación de todas las conquistas europeas encuentra en el antropófago la figura emblemática de un país nuevo que venía a devorar y renovar las energías de una vieja Europa entonces en decadencia.

“Queremos –decía el Manifiesto– la revolución Caraíba. Mayor que la Revolución francesa. Sin nosotros Europa no tendría ni siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre. La Edad de Oro anunciada por América”. El “Manifiesto Antropófago”, publicado en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, en 1928, había sido inspirado por toda una larga tradición de reinterpretación y estudio de las culturas indígenas que en 1875 llevó a un general del Ejército, Couto de Magalhães, a compilar las leyendas tupis que el manifiesto mismo cita en esa lengua, o a un antropólogo como el suizo Alfred Métraux a realizar un profundo estudio sobre las religiones indígenas. Antropófago él mismo, el “Manifiesto” incorpora y deglute elementos del imaginario brasileño, desde la colonia hasta el presente, junto con conceptos, postulados y pensamientos occidentales a los que critica, a su vez, transformándolos. La antropofagia supone incorporación, desmembramiento, reinterpretación, reescritura e invención. En conjunción con las vanguardias europeas –recordemos que el manifiesto del Dadaísmo firmado por Francis Picabia se llamó, también, “Manifiesto Caníbal”– esa suerte de excavación de la cultura local se convirtió en una arqueología novedosa que elaboró una imagen exitosa de un Brasil internacional.

El impulso final para el manifiesto de Oswald lo dio un cuadro que Tarsila do Amaral le regaló para su cumpleaños: emblema de la vanguardia brasileña, el Abaporu (antropófago en lengua tupis), ablanda –sin abandonar– la geometría abstractizante de la vanguardia europea (Tarsila estudió en París con maestros europeos) con el recurso a las imágenes oníricas del mito antropófago. La yuxtaposición de elementos propios del Brasil colonial y del Brasil burgués y la elevación del producto a la dignidad de alegoría del país trasunta un fuerte optimismo: la asimilación poética de las ventajas del progreso ofrece una plataforma positiva desde donde observar y objetar la sociedad europea contemporánea, ofreciendo al Brasil como solución e inspiración para sus *impasses*.

Según Roberto Schwarz –uno de los críticos del movimiento– se trataría de un “ufanismo crítico”: un modo de ufanarse del Brasil y su historia. Aunque la Antropofagia fue heterogénea y no consistió en una mera celebración del Brasil, ya que estuvo llena de sarcasmos e ironías mordaces, es cierto que la alegría solar de muchas de sus producciones culturales –por lo menos de las más famosas– transpiran optimismo y euforia. Como el mismo Manifiesto propone: “Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad”.

La proliferación de collages que combinan imágenes de lo más dispares y contradictorias sin transición entre ellas, la violencia que se traduce estéticamente en los contrastes abruptos, la figuración de formas que no alcanzan a contener la expresión, las transgresiones de límites y las imágenes sincréticas y disonantes que marcan a Tropicália exhiben un clima menos posi-

# MALBA

tivo y utópico. Sostenidas en la estrategia del montaje brusco, las diversas prácticas tropicalistas se definen en un primer momento por una combinación de lo más arcaico y precario –las “reliquias del Brasil”, como las llamará Gilberto Gil– con la hipermodernización del desarrollo tecnologizado. La instalación de Hélio Oiticica en 1967, *Tropicália*, le da nombre a ese espíritu de ruptura que venía apareciendo en distintas artes. La instalación, un laberinto o “penetrable” geométrico realizado con materiales precarios que albergaba arena, plantas, grava y un loro, recordaba simultáneamente al constructivismo de las vanguardias internacionales –con sus colores puros y sus estructuras geométricas– y a la arquitectura pobre de las favelas brasileñas, especialmente Mangueira, donde Oiticica se había retirado a vivir y trabajar y de donde tomó gran parte de su inspiración artística. Al final del recorrido, un televisor prendido señalaba tanto a los avances de la tecnología como a la cultura de masas que la televisión venía a encarnar. La frase “La pureza es un mito”, que se podía leer en una de las inscripciones que había dentro del penetrable, sintetizaba con perfección el proyecto estético que definiría al Tropicalismo. Junto con *Tropicália*, ese mismo año verán la luz el filme *Terra en transe* de Glauber Rocha, las “máscaras sensoriales” de Lygia Clark, la obra de teatro *O rei da vela*, de José Celso Martínez Corrêa, la presentación de Caetano Veloso y Gilberto Gil de las canciones “Alegria, Alegria” y “Domingo no Parque”, y la publicación de la novela *Panamérica* de José Agripino de Paula. En todos ellos, la objetivación de una imagen brasileña no se realizaba a través de la representación de una realidad sin fisuras, sino a través de imágenes conflictivas, disparatadas y absurdas que en esa yuxtaposición recordaban –también– la violencia de esos años. En un contexto de modernización autoritaria –la dictadura militar se había instalado en 1964– que al mismo tiempo que imponía agresivamente industrialización y desarrollo, implantaba el terror y la producción de nuevas desigualdades, era claro que el Tropicalismo ya no podía confiar en esa modernización que sin embargo tampoco podía dejar de abrazar. Como la canción “Marginália II” de Torquato Neto y Gilberto Gil, entre otras, la estética tropicalista habla sin tapujos ni timideces del modo en que esos artistas e intelectuales se enfrentaron críticamente al subdesarrollo brasileño buscando una forma para expresarlo. “Aquí es el fin del mundo, aquí es el tercer mundo, pide una bendición y ve a dormir”, una de las frases más fuertes de esa canción, con su música disonante que puede combinar la música más experimental con la más tradicional, encuentra un ritmo para ese enfrentamiento crítico en una de las canciones tropicalistas más sombrías, plasmado en una sintaxis discontinua y en elipsis desconcertantes que suenan como un cortocircuito.

Como Torquato Neto, muchos de los tropicalistas morirían jóvenes –gran número de ellos, por suicidio o drogas–, revelando en ese destino el contenido trágico que, por el reverso de la alegría, siempre tuvo el tropicalismo.

Tanto la Antropofagia como el Tropicalismo son momentos claramente “corales” de la cultura brasileña: todas las artes y todas las esferas de la producción cultural convergieron, en ambos fenómenos, para la creación de esos gestos revulsivos. Aunque un costado menos solar de la Antropofagia puede verse en su novela emblemática, *Macunaíma* –y en general en la obra de su autor, Mário de Andrade–, que, cuando se publica en 1928, se integra cómodamente al proyecto internacionalista lanzado por Oswald. El propio Mário hará un gesto conciliador al retirar del manuscrito la dedicatoria a José de Alencar, héroe del Indianismo del buen salvaje a quien Oswald atacó en el manifiesto. De hecho la antropofagia fue un concepto aglutinador, que pudo incluir en su primer momento a autores como Plínio Salgado o Cassiano Ricardo, convertidos unos años después en enemigos acérrimos.

# MALBA

Si bien el momento antropofágico no se define, como se definiría más tarde el Tropicalismo, como un momento que alcanzó una fuerte penetración en la cultura de masas, sobre todo a través de la fuerte inserción de la música brasileña en el ambiente popular, también la antropofagia, en tanto concepto, trascendió las fronteras del arte erudito o culto. Es conocido el contacto de los sambistas del morro con los modernistas.

En “Fizemos Cristo Nascer na Bahia” (hicimos que Cristo naciera en Bahía), un samba-maxise de 1927, Sebastião Cirino y Duque proponen ese mismo gesto de inversión internacionalista que definió a la antropofagia: “Dicen que Cristo nació en Belén/la historia se equivocó/Cristo nació en Bahia, mi bien/ y al bahiano creó”. “El Tropicalismo es el movimiento más tropicalista que existe: todo vale”, respondió el cineasta Glauber Rocha cuando en 1972 le preguntaron si él se definía como tropicalista. Incluso con sus conflictos y polémicas internas, que eclosionarían pocos años más tarde, entre 1967 y por lo menos 1972, el Tropicalismo fue básicamente un proyecto incorporativo, que a diferencia del purismo vanguardista tendió – siempre con espíritu crítico– a la incorporación creativa de las diferencias. Uno de los *parangolés* (capas de tela para vestir mientras se baila) de Hélio Oiticica me parece hoy su mejor emblema: en él, telas bastas y tradicionales como la arpillera se cosen a telas plásticas –la gran novedad industrial del momento–, telas de jean –asociado entonces con los Estados Unidos y la cultura norteamericana– y otras lujosas, como la seda; a ellas se le suman brillos carnalescos y populares, sumamente coloridos, mezclando todas las texturas y orígenes posibles, para imprimir, en el centro de la capa, la foto más representativa del gran guerrillero latinoamericano, el Che Guevara.

Política, arte, cultura popular, colores industrializados y la salida de la obra de arte del museo para incorporarse al cuerpo en movimiento del espectador/participante resumen el gesto de incorporación y deglución de todo lo que el presente tiene para proporcionarle a las prácticas artísticas y culturales que convergieron en el Tropicalismo.

En ambos momentos, las artes brasileñas desplazaron su preocupación por el objeto estético propiamente dicho hacia una discusión más general sobre la sociedad brasileña y su vivir en comunidad, en una discusión en la que lograron hacer convergir posiciones discordantes que fueron la causa de disidencias posteriores. Durante esos breves lapsos, la cultura brasileña parece haber tenido una capacidad deglutidora que la hizo más abierta, en sus fronteras culturales, que en sus fronteras de clase. Como redención o contrapeso, lo cierto es que esa porosidad mayor de las fronteras culturales hizo que el Brasil figurara en la historia del siglo XX con una decidida vocación internacionalista.

Referencia ineludible de las artes contemporáneas, muchas de las conquistas del tropicalismo y de la antropofagia circulan hoy como conquistas de una cultura internacional. Indudablemente, esa vocación internacional de su cultura ha colaborado a colocar al Brasil en el lugar que hoy ocupa.