

**Cuando la modernidad se comió a los negros:
El movimiento modernista paulista y la inclusión
de los afro-brasileños en la nación (1920-1930)**

Javiera Montenegro Silva

Escuela de Historia
Universidad Diego Portales

DOCUMENTO DE TRABAJO ICSO – N° 45 / 2018

Serie Jóvenes investigadores

Santiago, Enero 2018

**Cuando la modernidad se comió a los negros:
El movimiento modernista paulista y la inclusión de los afro-brasileños en la nación (1920-
1930)**

Javiera Montenegro Silva¹
Escuela de Historia
Universidad Diego Portales

Resumen

Este *working paper* es una versión acotada de nuestra tesis de licenciatura *Cuando la modernidad se comió a los negros*. En este artículo, se estudia la visión que tuvieron los modernistas de São Paulo — un grupo de artistas y escritores activos en la década de 1920— sobre la identidad nacional brasileña. Veremos cómo, en su producción artística y literaria, ellos plasmaron una propuesta identitaria que incluía a la población negra del país cuando, hasta este momento, los artistas e intelectuales brasileños habían desarrollado un relato nacional que atribuía la paternidad y génesis de la nación a los indígenas y a los descendientes lusitanos, marginalizando sistemáticamente a los afro-descendientes. A través de esta investigación refutaremos la idea, corriente en la historiografía, de que los negros fueron incluidos en la identidad brasileña a partir de la década de 1930, desde el Nordeste del país y a partir de la obra de Gilberto Freyre.

Abstract

This working paper is a short version of our undergraduate thesis *Cuando la modernidad se comió a los negros*. In this article, the version that the modernists of São Paulo held is studied —a group of artists and writers active in the 1920s— about the Brazilian national identity. We will see how, in its artistic and literary production, they depicted an identity proposal, which included the black population of the country when, up until now, Brazilian artists and intellectuals had developed a national narrative attributed to paternity and genesis of the indigenous nation and the Lusitanians descendants, marginalizing systemically the afro-descendants. Through this research we will refute the idea, current in historiography, that black people were included in the Brazilian identity in the 1930s, from the northeast of the country and from Gilberto Freyre's work

¹Licenciada en Historia de la Universidad Diego Portales. Correo electrónico: javiera.montenegro@mail.udp.cl o javi.negromonte@gmail.com

Introducción

La *República dos Estados Unidos do Brasil* se conformó como una república liberal al estilo estadounidense, cuyo dominio estuvo bajo la élite política de los grandes estados sureños: Minas Gerais, Rio Grande do Sul y São Paulo a la cabeza. El PRP (*Partido Republicano Paulista*) fue el partido que además de representar los intereses de los productores de las plantaciones de café, dominó la vida política nacional prácticamente durante todo el periodo de la *República Velha* (1889-1930); periodo que también es conocido como “*café com leite*” por la alianza entre São Paulo y Minas Gerais. En efecto, São Paulo fue el estado cuya materia prima de exportación, el café, se convirtió en el eje de la economía del país. Las cifras son impactantes: el 60% del total de las exportaciones de Brasil provenía del café² y el 70% del volumen del mercado mundial del café se exportaba desde el puerto de Santos, el puerto de São Paulo³. En pleno apogeo económico y político, la ciudad de São Paulo se pensaba entonces como *la cara* de la modernidad. En base ante tal autodomina condición, se desarrolló en la ciudad cafetera, particularmente desde la década de 1910, una preocupación por el incremento del arte y la cultura, ya que tradicionalmente era desde Rio de Janeiro que se dirigía la vida artística e intelectual del país. Una de las expresiones más importantes de esta preocupación se plasmó en el grupo de los modernistas, un grupo de individuos que practicaron el arte moderno y pugnaron por derribar lo que se llamó “*passadismo*” —es decir, aquellas convenciones artísticas propias del siglo XIX.

En este trabajo nos enfocaremos en el rol que tuvo el modernismo paulista de la década de 1920 en la construcción de la identidad nacional brasileña, analizando específicamente el lugar que ocupó la problemática racial dentro del imaginario nacional desarrollado por el grupo de artistas. Dentro de estos márgenes, nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: en un país cuya cultura elitista se caracterizaba por excluir a los negros del imaginario nacional, los modernistas de São Paulo valorizaron, a partir del año 1923, un país mestizo y popular basándose en el “mito de las tres razas”, en el cual el negro ocupó un lugar de honor.

Dicho mito expresaba la idea de que Brasil habría nacido de la fusión de tres razas: indios, blancos y negros. Cada una de estas tres razas quedaba, por lo tanto, incluida en la identidad nacional. El movimiento modernista de São Paulo, tras haberse interesado sobre todo por temáticas artísticas modernas, dentro de una visión que privilegiaba tanto el internacionalismo como el regionalismo, realizó un giro paradigmático en su concepción de la nación brasileña a partir del año 1923. Había comenzado a valorizar el Brasil de las “tres razas”: blancos, indios y negros. Este proceso fue resultado, en gran medida, por el viaje que la mayoría de los modernistas de São Paulo hicieron a la ciudad de París, la cual en la década de 1920 se caracterizaba por su “negrofilia”, haciendo de los negros personajes imprescindibles de la vida cultural de la capital francesa. Antes de los años 20, el rol de los afro-descendientes en la formación de Brasil, tanto cultural como demográficamente, había sido sistemáticamente minimizado por las élites —aunque si bien se pueden encontrar excepciones, éstas eran casos aislados que no marcaron una tendencia. Para demostrar nuestra hipótesis, dividiremos este *working paper* en tres partes. En la primera, analizaremos la identidad brasileña anterior al modernismo; en la segunda, los modernistas en su primer periodo, antes de su viaje a París en 1923; y en la tercera, la producción artística y literaria de los modernistas en su segundo periodo. Siendo los

²Boris Fausto, *Historia concisa de Brasil* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), p.139.

³Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), p.108.

modernistas el foco de nuestra investigación, se encontrará mayor cantidad de fuentes primarias en las dos últimas partes de este trabajo.

Son varios los autores que han escrito sobre *uno* de los dos ejes de nuestro trabajo: raza o modernismo. No obstante, relativamente pocos son los que han asociado directamente ambos temas. Desde el estudio de la raza se destacan libros como el de Thomas Skidmore *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought* y el de Renato Ortiz *Cultura brasileira e identidade nacional*. Ambos tienen por objetivo analizar la evolución de las percepciones raciales dentro del espacio intelectual brasileño. Ortiz se interesó particularmente en cómo antropólogos e intelectuales brasileños trataron de encontrar un punto de equilibrio entre el racismo científico europeo y la realidad brasileña, proponiendo como solución una lectura positiva del mestizaje en la historia del país⁴. Paralelamente, la perspectiva de Skidmore es aún más valiosa al haber estudiado específicamente el lugar de los negros dentro del imaginario nacional. Si bien, el aporte de ambos autores es crucial en este trabajo, permitiéndonos entender las concepciones raciales desarrolladas por la élite brasileña de fines del siglo XIX y de principios del XX, ninguno de los dos estudió específicamente a los modernistas.

Por otro lado, Barbara Weinstein que en *The color of modernity: São Paulo and the making of race and nation in Brazil*, sí estudia a los modernistas, no realiza un estudio sobre sus producciones literarias y artísticas, ni sobre sus concepciones sobre razas, sino que muestra el fuerte regionalismo paulista durante la Semana de Arte Moderno⁵.

La problemática del libro de Zita Nunes, *Cannibal Democracy*, es la que más se parece a la nuestra. En éste, la autora buscó entender las representaciones raciales sobre los negros en el modernismo brasileño. Sin embargo, entramos en discrepancia con sus conclusiones. Pensamos que, al elaborar su investigación con una cantidad de fuentes literarias restringidas, subestimó el aporte realizado por los modernistas en la década de 1920 respecto a la presencia del negro en el imaginario nacional.

I. La identidad nacional en Brasil antes del modernismo (1850-1920)

En Brasil, el periodo que se extiende aproximadamente desde la década de 1850 hasta el fin de la década de 1870 corresponde al apogeo del movimiento romántico. En 1822, Brasil conseguía su independencia respecto a la metrópolis lusitana y Pedro I se volvía su primer emperador. El nuevo país necesitaba una identidad propia, que lo diferenciara de Portugal. Ya que Brasil difícilmente podía encontrar en su pasado colonial fundamentos que respaldaran al joven Imperio, por haber rechazado gran parte de la historia colonial en su pretensión por diferenciarse de los portugueses, los románticos se apropiaron la figura del indio. Símbolo de ancestralidad y nobleza, el indio representó la particularidad brasileña frente a los lusitanos⁶. No obstante, hacer del indio el símbolo de la nación no fue suficiente: también había que negar el antagonismo entre colonizadores y nativos resultantes de la conquista. Si el indio era el que otorgaba legitimidad al régimen imperial, era necesario mostrar que éste *aceptaba* la dominación portuguesa. No era posible sostener una identidad nacional basada sobre

⁴Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional* (São Paulo: Brasiliense, 1985), pp.20-21.

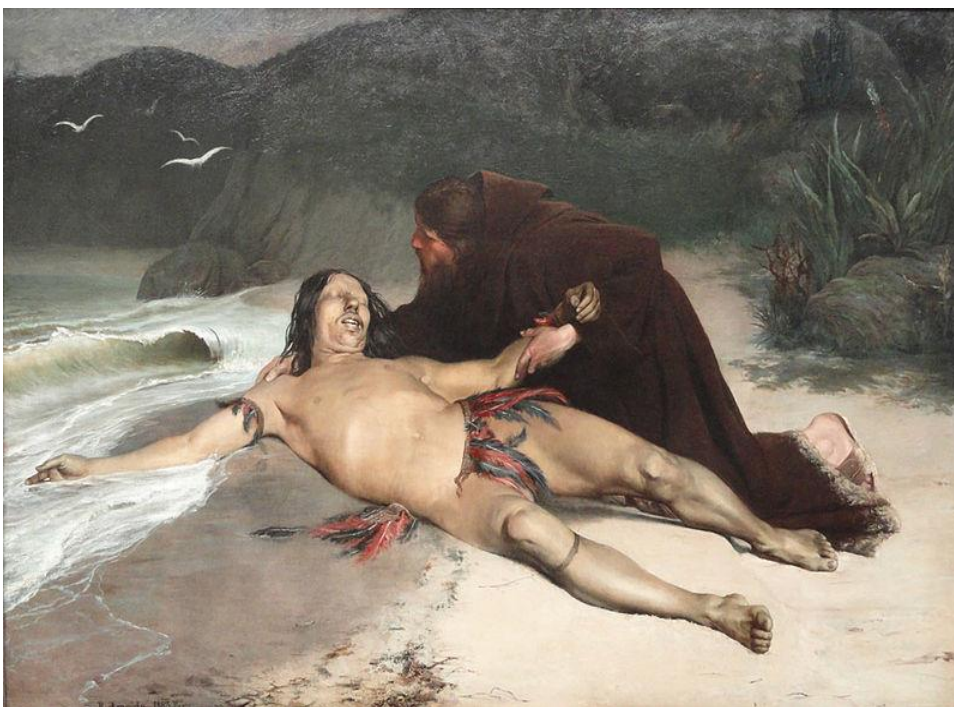
⁵Barbara Weinstein, *The color of modernity: São Paulo and the making of race and nation in Brazil*, (Durham: University Press, 2015), p.59.

⁶Ruben George Oliven, "Brazil: The Modern in the Tropics", en *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America* (Londres: Nueva York: Verso, 2000), p.55.

el indio, ¡si este mismo rechazaba la nación! Se buscó entonces mostrar una armonía entre las dos razas, tal como lo podemos ver en las siguientes pinturas.



Victor Mireilles, *Primeria missa no Brasil* (1860), Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Rodolfo Amoedo, *O último Tamoio* (1883), Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Los negros eran excluidos del Brasil dibujado por los románticos. Esta exclusión debe ser situada en el contexto de la esclavitud. Hasta 1888, los negros eran mayoritariamente esclavos en Brasil. Para los constructores del imaginario nacional, ellos eran meramente mano de obra para las plantaciones. El romanticismo, sin embargo, comenzaría a declinar a fines de los años 1870 y nuevos procesos históricos, en São Paulo, en Brasil y en el resto del mundo, vendrían a reforzar o modificar la identidad nacional que ellos habían empezado a dibujar.

A partir de la década de 1880 hasta el fin de la década de 1910⁷, las teorías del racismo científico se volvieron hegemónicas en Brasil. Elaboradas en Europa occidental, en el contexto de la expansión imperial y colonialista de Inglaterra, Francia y Bélgica, dichas teorías funcionaron como justificación de la “superioridad occidental” en nombre del determinismo biológico. Para sus adherentes, cada individuo estaba determinado intrínsecamente por características mentales y habilidades propias de su raza⁸, y cada raza estaba permanentemente en lucha con las otras para sobrevivir; la mejor de las razas dominaría a las demás. Además de valorizar al europeo en detrimento del africano, del asiático y del indio, el racismo científico también condenó el mestizaje.

En este contexto, surgió un dilema tormentoso para la sociedad brasileña: ¿cómo construir una identidad nacional en una sociedad en la cual negros, indios y mestizos eran pensados como un problema por las teorías raciales que respaldaban la superioridad de la raza blanca, cuyo deber era el de no mezclarse con las supuestas razas inferiores? ¿Podían sencillamente aceptar los intelectuales brasileños que su país era “inferior” y “degenerado” por la mixtura racial? Los intelectuales brasileños, a pesar de haber aceptado las teorías del racismo científico, intentaron desde un principio adaptarlas a la realidad del país. Su patriotismo involucraba que difícilmente admitieran que su nación estaba condenada a la “inferioridad”. Euclides da Cunha, autor del exitosísimo libro *Os Sertões* publicado en 1902, propuso una lectura favorable del mestizaje en Brasil entre portugueses e indios, manteniendo el imaginario romántico desde una perspectiva antropológica⁹. La astucia que encontró para llegar a aquella conclusión sin contradecir el racismo científico que condenaba al mestizaje consistió en afirmar que el caso brasileño era una excepción¹⁰. Ahora bien, para da Cunha como para la mayoría de los intelectuales del principio del siglo XX, los negros no habían tenido ninguna participación en la formación de la nación¹¹.

São Paulo no estuvo al margen del debate nacional sobre raza e identidad. La ciudad cafetera también valorizó el mestizaje entre blanco e indio como hecho fundador de la nación; no obstante, la gran diferencia con los demás estados fue haber ubicado la génesis de este mestizaje en São Paulo¹². Es preciso analizar este proceso dentro del contexto de despegue económico de la ciudad. Los paulistas, en pleno apogeo económico y político, quisieron enraizar su dominio en la historia de la nación.

⁷Thomas E. Skidmore, *Black into White. Race and Nationality in Brazilian Thought* (Durham: Duke University Press, 1995), p.46.

⁸Roberto Damatta, “Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira”, en *Relativizando. Uma introdução à antropologia social* (Rio de Janeiro: Rocco, 1987), pp.71-72.

⁹Euclides da Cunha, *Os Sertões*, [PDF] <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>, p.50.

¹⁰Hemos presentado la obra de Euclides da Cunha porque ésta tuvo una recepción muy favorable en la sociedad elitista brasileña. No obstante, en aquella época, casi todos los intelectuales opinaban de una manera similar a da Cunha. Para más información, véase el trabajo de Renato Ortiz y Thomas Skidmore citados en la bibliografía.

¹¹Euclides da Cunha, *Os Sertões*, [PDF] <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>, p.41

¹²Marcelo Lapuente, *Letras e identidades. São Paulo no século XX, capital e interior* (São Paulo: Annablume, 2008), p.37.

Concibieron su propio “mito integrador” alrededor de la figura del *bandeirante*. En la perspectiva de los historiadores paulistas, la característica esencial de los *bandeirantes* de la época colonial, era su interés en explorar, descubrir y enriquecerse. Según ellos, los *bandeirantes* se habían adentrado valientemente en el territorio de la colonia portuguesa; habían hallado minas y las habían explotado, asegurando así su prosperidad y la de Brasil. Con los *bandeirantes*, São Paulo se atribuía la paternidad de la nación. Paternidad a la cual, en su perspectiva, los negros no habían participado de ningún modo. Tal como lo afirma Barbara Weinstein:

“Prácticamente cada paulista que escribió sobre los *bandeirantes* y el São Paulo colonial cuyos trabajos fueron publicados en los años 1910 insistieron sobre el hecho de que existían pocas o ninguna huellas de influencia racial/cultural “africana” en el medio paulista.”¹³

A pesar de seguir siendo excluidos los negros de la identidad brasileña al fin de los años 1910, ocurrieron anteriormente dos acontecimientos históricos que sentaron la base para un cambio de percepción hacia el rol de los afrodescendientes en Brasil. El primero, y más importante, fue la abolición de la esclavitud en 1888. El fin de la esclavitud planteó un nuevo problema para los ideólogos de la identidad nacional. Tarde o temprano, resultaba imposible no repensar en ella, con el fin de tomar en cuenta a los negros y mulatos que, jurídicamente, habían llegado a ser hombres y mujeres libres y que constituían la mayoría de la población de Brasil. Al menos al nivel simbólico, el negro ya no podía ser ignorado como antes. La abolición irrumpe en el imaginario nacional compuesto por blancos, indios y sus mestizos, preguntando en el largo plazo por el lugar de los afrodescendientes en la identidad brasileña.

El segundo acontecimiento fue la Primera Guerra Mundial. Para Brasil la guerra provocó un repensarse como país: Europa, que por años había sido la encarnación misma de los valores supremos del progreso, caía ahora en una brutalidad extrema; las élites latinoamericanas contemplaban, atónitas, la Europa “civilizada” aniquilándose a sí misma. El cambio paradigmático causado por la Primera Guerra Mundial, al destruir materialmente y simbólicamente Europa, permitió a los brasileños y particularmente a los paulistas, considerar que su era había llegado: iban a construir un mundo nuevo y mejor, revolucionado por el impulso moderno. 1914, para Brasil, no sólo tuvo implicancias en la resignificación de su posición en el panorama internacional, sino que también en la percepción de la raza dentro de la élite brasileña. Progresivamente, se dejó de pensar que la gran diversidad racial y el mestizaje del país eran problemas para su desarrollo. Se denunció la copia de las corrientes artísticas europeas y se valorizó el folclor. Las culturas locales se volvieron una fuente de inspiración para los artistas que plasmaron a través de éstas, la *brasilidade*¹⁴. Estos procesos se convirtieron en la base necesaria para la difusión de un “mito integrador” que fuera más inclusivo.

II. El modernismo paulista, periodo “destructivo” (fin de la década 1910 – 1923)

El manifiesto futurista (1909) marcó fuertemente a los artistas de principios del siglo XX. Simbolizó una época en la cual se buscó consciente y voluntariamente cambios radicales en el arte y la literatura en nombre de la modernidad. En este contexto, en la década de 1910, varios de los individuos que llegaron a conformar el grupo de los modernistas paulistas habían estado algún tiempo en Europa. En 1912,

¹³Barbara Weinstein, *The color of modernity*, p.39. [traducción nuestra]

¹⁴Barbara Weinstein, *The color of modernity*, p.54.

Oswald de Andrade, al regresar, se habría convertido, según Mário da Silva Brito, en el primer importador del futurismo en Brasil¹⁵. Anita Malfatti estudió pintura en Berlín entre 1912 y 1914 — donde se familiarizó con el expresionismo alemán y pudo apreciar el arte francés—, y posteriormente en Nueva York en 1915¹⁶. Victor Brecheret, de origen italiano, estudió escultura en Italia entre 1913 y 1919¹⁷. Vicente do Rêgo Monteiro, pintor modernista aunque no proveniente de São Paulo, permaneció en París desde 1911 hasta 1914. Yan de Almeida Prado, que participó en la Semana de Arte Moderno, estudió arte en París y Viena entre 1912 y 1914¹⁸. A todos ellos el futurismo los marcó, aunque nunca se reivindicaron como futuristas¹⁹. Este grupo se unió al principio de la década de 1920 en São Paulo, expresándose a través de la revista *Klaxon* y haciéndose conocer nacionalmente mediante la Semana de Arte Moderno del 1922.

Los modernistas pensaban que tenían que cumplir una misión primordial: derribar el arte no-moderno, que se estorbaba a sí misma con sus reglas, códigos y respeto de la tradición, desperdiciando su potencial creador al tratar de reproducir la naturaleza. Esta “cruzada” contra el “*passadismo*” quedó plasmada en la introducción del primer número de *Klaxon*:

“Problema: Siglo XIX – Romanticismo, Torre de Marfil, Simbolismo. En seguida el fuego de artificio internacional de 1914. Cerca de 130 años que la humanidad está produciendo cosas defectuosas. La revuelta es muy justa. Queremos construir la alegría. La propia farsa, el burlesco no nos repugna, como no repugnó a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Mojados, resfriados, reumatisados por una tradición de lágrimas artísticas, nos decidimos. Cirugía. Extirpación de las glándulas lacrimales. Era de las 8 Batutas, del Jazz-Band, del Parlanchín, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era de la risa y de la sinceridad. Era de construcción. Era de KLAXON.”²⁰

Los modernistas concebían su acción como parte de un vasto proceso internacional: se trataba de hacer triunfar el arte moderno en todas partes. Por ello, *Klaxon* se definió en su primer número como “internacionalista”, aunque agregando que no por ello sus miembros no estaban dispuestos a morir por la patria²¹. La revista presentaba poemas en francés en cada número, a veces en italiano y español; publicaba críticas sobre exposiciones que ocurrían en Europa y diversos artículos que hablaban sobre las actualizaciones del arte en el campo internacional.

“Fui educado en un colegio francés. Palpito de entusiasmo, de amor frente a la renovación del arte musical italiano. Admiro y estudio Huidobro y Unamuno. Los Estados Unidos me entusiasman como si fueran patria mía. Con la aventura de Gago Coutinho fui portugués. Fui ruso durante el Congreso de Ginebra. Alemán en el Congreso de Versalles. Pero no voté en ninguna de las últimas elecciones brasileñas.

- ¡Traidor de la patria!

¹⁵Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro* (São Paulo: Saraiva, 1958), p.26.

¹⁶Aracy A. Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22* (São Paulo: Editora 34, 1998), pp.250-251.

¹⁷Aracy A. Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, p.247

¹⁸Aracy A. Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, pp.258-259

¹⁹Mário de Andrade, “O homenzinho que não pensou”, *Klaxon, mensário de arte moderna*, Julio 1922, n°3, p.10.

²⁰La redacción, *Klaxon, mensário de arte moderna*, Mayo 1922, n°1. p.3. [traducción nuestra]

²¹[La redacción], *Klaxon, mensário de arte moderna*, Mayo 1922, n°1. p.1.

- ¡Calabar!
- ¡Antibrasileño!

Nada de esto. Soy brasileño. Pero *además de ser brasileño* soy un ser vivo conmovido porque el telégrafo comunica la tristeza de los pueblos ensangrentados, la canallada lancinante de todos los hombres y los peanes que avanzan en la gloria de las ciencias, de las artes y de las guerras. Soy brasileño. ¿La prueba? Podría vivir en Alemania o en Austria. Pero vivo definitivamente en Brasil, coronado con las espinas del ridículo, del vanidoso, de la ignorancia, de la locura, de la estupidez, para que esta Piquiri llegue a comprender un día que el telégrafo, el vapor, el teléfono, el diario Fox existen y que LA SIMULTANEIDAD EXISTE.”²²

Sin embargo, el modernismo al mismo tiempo que era internacionalista era nacionalista: había que renovar el arte en Brasil, para que el país dejara por fin de copiar mecánicamente —y tardíamente— las tendencias artísticas europeas y que pudiera ser orgulloso de tener una producción artística original. Esta independencia “real” de Brasil era la independencia cultural y artística. Ahora bien, ¿cuáles eran las temáticas que los modernistas plasmaban en sus obras?

Se encuentran algunas obras con temática nativista, en continuidad con el movimiento romántico, tal como el poema *O trovador* de Mário de Andrade (1922), que evoca a los indígenas tupis. No obstante, los negros y mulatos también aparecieron entre éstas, aunque tímidamente, como individuos dignos de una temática artística o literaria —sin que fueran presentados como malos, degenerados ni tampoco “salvajes”. Uno de los principales ejemplos de valorización de los afro-descendientes proviene de la larga poesía escrita por Menotti del Picchia en 1917 titulada *Juca Mulato*. En esta, el autor relataba la pena de amor de un mulato, trabajador en una plantación cafetera, por haberse enamorado de la hija de su patrón —amor imposible. El protagonista es presentado como un hombre vigoroso y bueno; un modelo de virilidad.

“Es ágil como un potro y fuerte como un toro / en el equilibrio viril de sus miembros fuertes / hay audacias de columna y la elegancia de los barcos.”²³

Juca Mulato muestra un cambio en la concepción del negro desde la época del darwinismo social que, en 1917, recién estaba desapareciendo. El mismo año, la pintora Anita Malfatti realizaba, desde Estados Unidos, la pintura *Tropical*, que representaba una mestiza con orígenes africanos evidentes.

²²Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura* (São Paulo: Poeteiro, 2016), pp.48-49. [traducción nuestra]

²³Menotti del Picchia, *Juca Mulato* (Rio de Janeiro: Ediouro, 1985) p.19. [traducción nuestra]



Anita Malfatti, *Tropical* (1917), Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Sin embargo, en cuanto al conjunto de producción artística y literaria de los modernistas; eran relativamente escasas las obras que representaban a los afro-descendientes. Entonces, ¿cuál era la idea que poseían los modernistas sobre la composición racial de la nación? Las fuentes muestran que la mayoría de ellos se adherían al “mito de las tres razas”. El negro, el mulato, eran para ellos miembros integrantes del pueblo brasileño. Se reconocía su rol en la génesis de este último. En *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade se refirió al hecho de que en Brasil las “tres razas se mezclan en la misma carne”²⁴. En el último número de *Klaxon*, enteramente dedicado a hacer un homenaje de la obra de Graça Aranha, Motta Filho escribió:

“Y así el hombre para vencer la tierra, para apaciguarse con ella, tenía que luchar consigo mismo, víctima de un fatalismo histórico que se tornó un fatalismo étnico, en el desorden inconsciente de tres razas diversas. La tierra gigantesca, bárbara, ubérrima engullía la escasa población, se la tragaba. [...] De la confusión inconsciente salía un todo consciente, pensando del mismo modo, sintiendo del mismo modo, aspirando del mismo modo. Y el alma creado ya no era más el alma del hombre, ni tampoco el alma de la tierra. Era un alma único, el alma de la tierra y del hombre, el alma brasileño.”²⁵

De estas fuentes se desprende claramente que los modernistas, al principio de la década de 1920, creían en el “mito de las tres razas”. No obstante, es muy importante entender que, si bien aceptaban dicho mito, hasta el principio del año 1923 su preocupación principal nunca fue demostrarlo mediante su arte. Esto podía ocurrir, pero nunca fue la tendencia dominante. Si Motta Filho habló tan explícitamente sobre las razas, fue solamente porque el número de *Klaxon* en el cual escribió estaba

²⁴Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura*, p.48. [traducción nuestra]

²⁵Motta Filho, “O psicólogo da raça”, *Klaxon. Mensário de arte moderna*, Diciembre – Enero 1922/1923, n°8-9, p.5. [traducción nuestra]

enteramente dedicado a Graça Aranha, quien consagró sus libros a estudiar este tema. Hemos realizado, aquí, un “zoom” sobre las problemáticas raciales presentes en el material producido por los modernistas del “periodo constructivo”. Sin embargo, comparadas con el resto de su creación artística y literaria, la cantidad de obras relacionadas con temas raciales son mínimas. El negro había sido aceptado por los modernistas como integrante de la historia de la nación, junto con los indios y los blancos. Sin embargo reivindicar un lugar digno para éste en el imaginario nacional, del cual hasta ahora había sido excluido, no era su preocupación principal. Los modernistas del primer periodo no eran militantes del “mito de las tres razas”, aunque sí lo aceptaban. Las obras realizadas por los modernistas cuya temática se refería a los afro-brasileños eran demasiadas aisladas para que podamos hablar de una tendencia. Nuestro estudio detallado de la producción artística y literaria de los modernistas paulistas del periodo “destrutivo” nos permitió averiguar que éstos preferían cantar, casi siempre, a la modernidad: velocidad, ciudad, París, São Paulo. Los modernistas se consideraban nacionalistas, no porque plasmaban temáticas nativistas o primitivistas en sus obras —aunque esto ocurría a veces— sino porque, al difundir el arte moderno en el país, éste alcanzaba un estatus semejante a las demás naciones que practicaban el mismo arte. De este modo Brasil dejaba de estar “atrasado”. El análisis de las temáticas raciales presentes en sus obras nos reveló que los modernistas aceptaban el “mito de las tres razas”. No obstante, las temáticas raciales poseían un rol secundario y no fueron nunca, durante el periodo “destrutivo”, una problemática primordial a sus ojos. Hasta el año 1923.

III. El modernismo paulista, periodo “constructivo” (1923 – 1930)

En la Europa post Primera Guerra Mundial, ocurrieron cambios sociales muy importantes. Los millones de muertos causados por la guerra, la cercanía de los combates, provocaron una desilusión profunda sobre la “civilización” occidental. Masivamente, la sociedad quiso escaparse de ella misma, buscando diversión e idealizando lo afuerino, lo no-occidental, lo exótico, lo que consideraba primitivo, sensual y no-racional. El periodo de entreguerras fue llamado *les années folles* —los años locos— justamente para subrayar este movimiento de catarsis eufórico en el cual los occidentales quisieron huir de las constreñidas que habían creado. Dentro de este contexto, los sujetos que más fueron solicitados, por su capacidad de procurar una diversión exótica, fueron los negros. Ahora bien, para los modernistas paulistas, todo lo que sucedía en Europa, y particularmente en París, tenía mucha importancia. En 1923 viajaron a París varios de los modernistas paulistas: Oswald de Andrade, Víctor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Paulo Prado y Tarsila do Amaral. Tarsila estudió en la academia del pintor cubista André Lhote, donde pudo conocer artistas reconocidos y que se destacaban por su negrofilia: Fernand Léger, Constantin Brancusi y Blaise Cendrars, entre otros. Este último se volvió particularmente cercano del grupo de los modernistas. A los ojos de los artistas parisinos, Brasil poseía, con su población indígena, negra y mestiza, con sus tradiciones populares y sus ritos “primitivos”, un tesoro inimaginable. Los modernistas empezaron a creer lo mismo. La negrofilia francesa se conectó al país de los trópicos. Paulo Prado, en un libro publicado en 1925, afirmó:

“Oswald de Andrade, en un viaje a París, del alto de un taller de la plaza Clichy — ombligo del mundo — descubrió, deslumbrado, su propia tierra. La vuelta a la patria confirmó, en el

encantamiento de las descubiertas manuelinas, la revelación sorprendente que Brasil existía.”²⁶

Otro viaje tuvo mucha importancia: el de Blaise Cendrars a Brasil en 1924, invitado por Oswald y Paulo Prado. Cendrars se quedó nueve meses y recorrió el país con los modernistas, visitando las regiones interiores y participando en el carnaval de Rio de Janeiro. Los poemas escritos por él durante este viaje fueron publicados en un libro dedicado a:

“ [...] todos mis buenos amigos de São Paulo: Paulo Prado, Mário de Andrade, Sergio Milliet, Tácito de Almeida, Couto de Barros, Rubens de Moraes, Luiz Aranha, Oswald de Andrade, Yan. [...]”²⁷

Se desprenden de los poemas de Cendrars una profunda admiración por los negros y todo lo que no era occidental —interés que el autor compartió con sus anfitriones paulistas. El poema *Les boubous*, escrito durante una escala en el continente africano antes de dirigirse a Brasil, revela su pasión hacia las mujeres africanas, anheladas en una admiración de índole sexual. Se encuentra una vez más el desprecio de lo europeo, mediante la comparación de las africanas con las mujeres occidentales:

“Oh estas negras que se encuentran en los alrededores del pueblo negro donde los traficantes miden la percal de comercio / Ninguna mujer en el mundo posee esta distinción esta nobleza este paso esta pinta este porte esta elegancia esta dejadez este refinamiento esta limpieza este higiene esta salud este optimismo esta inconsciencia esta juventud del gusto [...] Ni la aristócrata inglesa [...] Ni siquiera la más parisina de las parisinas / Haga Dios que durante toda mi vida esta formas entrevistas caminen en mi cerebro [...] nada puede decir las proporciones flexibles de su cuerpo o expresar la dejadez pensada de sus pasos.”²⁸

Una vez en Brasil, con los modernistas, Cendrars seguía fijándose en los negros, describiendo sus gestos del cotidiano. Lo podemos ver en el poema *Menu fretin* escrito en São Paulo:

“El cielo es de un azul crudo / El muro al frente es de un blanco crudo / El sol crudo me pega la cabeza / Una negra instalada en una pequeña terraza hace freír unos muy pequeños pescados sobre un hornillo hecho de una vieja caja de galletas / Dos negritos roen un tallo de caña de azúcar.”²⁹

Por ser una de las figuras artísticas principales del París posguerra, la opinión de Cendrars era sumamente valorizada por los modernistas. Fue para ellos un agente de reconceptualización del negro muy importante. Los años 1923-1924, que se concluyeron con el viaje de Cendrars a Brasil, fueron muy importantes desde la perspectiva de nuestro trabajo. Como lo vamos a ver, conllevaron a un giro ideológico visible en la producción artística y literaria de los modernistas.

Los rasgos fundamentales de la nueva fase del modernismo paulista fueron definidos en la capital francesa en 1923. Ahí, los modernistas desplazaron su centro de interés: a partir de ahora, el lenguaje artístico, que era primordial en los años precedentes —según la dialéctica no-moderno *versus*

²⁶Paulo Prado, *Paulística etc* (São Paulo: Companhia das Letras, 2004), p.310. [traducción nuestra]

²⁷Blaise Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde* (Barcelona: Gallimard, 2016), p.191.

²⁸Blaise Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, p.207-208

²⁹Blaise Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, p.240

moderno—, perdió importancia; lo que se valorizó ante todo fue el mensaje entregado por las obras mediante su contenido. Se había vuelto necesario mostrar el Brasil popular, festivo, mestizo y negro. Para nosotros, dos son los acontecimientos que marcaron cambios ocurridos dentro del grupo modernista reunido en París y que nos permiten ver 1923 como una ruptura: (1) la conferencia realizada por Oswald de Andrade en la Sorbona el 11 de mayo, titulada *L'effort intellectuel du Brésil contemporain*, y (2) la pintura de Tarsila do Amaral *A negra*, primera de una larga serie de obras que valorizaron a los afro-descendientes y mestizos brasileños. Tendencia que no sólo se limitó Tarsila do Amaral, sino que reunió a la mayoría de los pintores modernistas.

En la conferencia, Oswald de Andrade reinterpretó la historia literaria de Brasil. La perspectiva rupturista, radical, inspirada del futurismo de Marinetti, del creacionismo de Huidobro, del descubrimiento del subconsciente, tan presente en *Klaxon* y los ensayos metodológicos de Mário de Andrade del periodo “destrutivo”, no fueron el tema principal de su exposición. Oswald no condenó el siglo XIX. No criticó las formas poéticas del parnasianismo o del simbolismo. La lectura rupturista de la historia literaria nacional fue reemplazada por una lectura que privilegió la continuidad, mostrando quienes eran los individuos que, desde la independencia de Brasil hasta hoy, habían plasmado la verdadera *brasilidade* en sus obras. ¿Y qué era la verdadera *brasilidade*? Aquella que mostraba un Brasil trino: compuesto originalmente por indios, blancos y negros, quienes se habían armoniosamente relacionado, creando una sociedad mestiza y unida. Oswald comenzó su conferencia explicando el origen de Brasil a partir del “mito de las tres razas”. Luego, se esforzó en demostrar quienes, desde el siglo XIX, produjeron un arte realmente brasileño. Para él, los primeros que supieron expresar una verdadera autenticidad nacional fueron los negros y mestizos. De ellos *se inspiraron* los grandes poetas románticos brasileños. Con esta argumentación, Oswald expresó la idea que toda fuente de autenticidad brasileña proviene del pueblo, de los negros y de los mestizos.

“Por otra parte, el sentimiento anunciado por los antiguos poetas que hicieron parte de la tentativa de independencia de Minas, se salía, poco a poco, de los moldes clásicos de Portugal, tan defendidos por la cultura lusitana de Gonçalves Dias. Se producía un poco en todas partes, en los cantos negros, en los cantos “caboclos”, para verterse en su primera ingenuidad de ritmos pobres en Casemiro de Abreu. Él es el primer cantor de nuestra melancolía de razas exiliadas en el medio de un paraíso mal conquistado. De su tristeza, provienen los mejores cantos de amor de su sucesor Olavo Bilac. [...] Otros espíritus, sin embargo, buscan el acercamiento con la pura verdad nacional, anunciada por los cantos anónimos de los “*sertões*”, la “*cantinga*” nostálgica del vaquero, del conductor de mulas, del negro y del “*caipira*”. El regionalismo nace en los cuadros rústicos de Ricardo Gonçalves y Cornelio Pires en São Paulo, y sobre todo en los poemas espontáneos y líricos de Catullo da Paixão Caerense.”³⁰

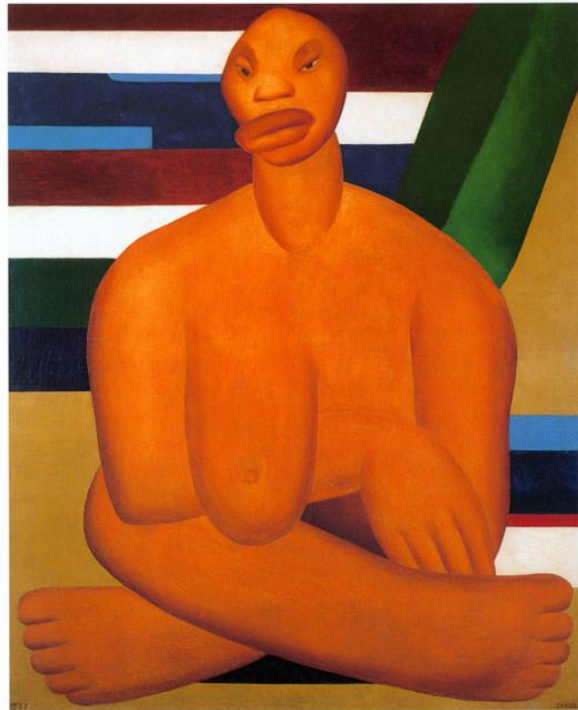
Otro aspecto muy interesante de la exposición de Oswald es que “negrificó”³¹ grandes artistas y escritores brasileños, al hacer de la negritud, ya sea como fuente de inspiración o por la presencia de “sangre negra” en el cuerpo, una de las condiciones de su éxito. Así, dice del novelista y poeta Machado de Assis que:

³⁰Oswald de Andrade, “L'effort intellectuel du Brésil contemporain”, *Revue de l'Amérique Latine*, Julio 1923, vol.29, p.201. [traducción nuestra]

³¹Esta expresión fue empleada por el escritor martiniqués Raphaël Constant en una conferencia titulada “Escribir entre dos idiomas”. <<http://www.manioc.org/gsd/collect/recherch/import/crillash/escribiren.pdf>>

“blanco de piel y aclamado por los blancos, consiguió su equilibrio, gracias a su sangre negra. En sus novelas, que siguen siendo nuestras mejores obras de ficción, no hay desviaciones inútiles del paisaje, no hay errores líricos.”³²

Otrora, nunca se hubiera dicho de alguien que era bueno *porque* era negro. Respecto a la obra del aclamado escultor paulista Victor Brecheret, Oswald afirmó que su estilo provenía de una inspiración “negro-india”³³; ahora bien, cuando antes los modernistas elogiaban las obras de Brecheret, subrayaban los vínculos de éstas con los “primitivos” o los “preconceptos ancestrales”³⁴, con los nativos americanos³⁵, ¡pero nunca específicamente con los afro-descendientes! El uso del adjetivo “negro” para calificar la obra de Brecheret es una novedad. El mismo año de la conferencia de Oswald, Tarsila do Amaral pintó en París *A negra*. No era, por supuesto, la primera vez que un pintor o pintora modernista representaba afro-descendientes —véase *Tropical* de Anita Malfatti. Pero a partir de este año, el conjunto de la obra de Tarsila fue dirigida permanentemente hacia la valorización las culturas negras y mestizas de Brasil; y ella no fue un caso aislado, sino que la mayoría de los pintores modernistas siguieron también este rumbo.



Tarsila do Amaral, *A negra* (1923), MAC USP, São Paulo

³²Oswald de Andrade, “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, p.198. [traducción nuestra]

³³Oswald de Andrade, “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, p.205.

³⁴En un artículo titulado “Victor Brecheret” y redactado probablemente por Oswald de Andrade en la revista *Papel e Tinta* —dirigida por Menotti del Picchia y Oswald de Andrade— de junio de 1920. Citado por: Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro*, p.95.

³⁵En un artículo titulado “Brecheret” y redactado por Menotti del Picchia en el *Correio Paulistano* del 26 febrero de 1920. Citado por: Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro*, p.96.

Una vez vuelto a Brasil, y después de peregrinar por el interior del país con Blaise Cendrars, Oswald de Andrade publicó el *Manifesto Pau-Brasil*, en el cual expresó pública y estéticamente el cambio paradigmático ya presente en la conferencia de la Sorbona: el foco de atención de los Modernistas era desplazado desde la forma hacia el fondo. Este manifiesto anunció la era de una nueva poesía, que hallaba su fuente de inspiración en la gente, en el habla popular, en las tradiciones brasileñas, con los paisajes tropicales de trasfondo.

“La poesía existe en los hechos. Las cabañas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, debajo del azul cabralino, son hechos estéticos. / El carnaval en Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau-Brasil. Wagner devastado frente a los cordones de Botafogo. Lo bárbaro es nuestro. La formación étnica rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá, el oro y la danza.”³⁶

En el manifiesto, Oswald se despidió explícitamente del periodo “destrutivo” del Modernismo en el cual la preocupación principal era *ser* moderno:

“El trabajo de la generación futurista fue ciclópico. Acertar el reloj imperial de la literatura nacional. / Realizada esta etapa, el problema es otro. Ser regional y puro en su época.”³⁷

El *Manifesto da poesia Pau-Brasil* tradujo en forma escrita sentimientos latentes dentro del grupo de los Modernistas desde 1923. En los años siguientes, la producción literaria, artística y periodística de éstos mostró una concretización de su ideal: volcarse hacia Brasil —aquel que se enorgullecía de haber nacido de la fusión de “tres razas”.

Las dos últimas revistas del modernismo paulista de la década de 1920, tras *Klaxon*, fueron *Terra Roxa e Outras Terras* — publicado entre enero y septiembre de 1926— y la *Revista de Antropofagia* —con una primera fase entre mayo de 1928 y febrero de 1929 dirigida por Antônio de Alcântara Machado y una segunda fase entre marzo y agosto de 1929. Éstas muestran un profundo cambio respecto a *Klaxon*. Los poemas en francés, las reseñas de las exposiciones europeas, fueron reemplazadas por estudios lingüísticos o folclóricos; los poemas que cantaban a la modernidad por otros que elogiaban los negros y los mestizos. La *Revista de antropofagia* presentó una serie de poemas, investigaciones, reseñas y observaciones abordando los temas más diversos, cuyo punto de unión era el ideario antropófago, que veremos más adelante. Las temáticas raciales poseían en ésta un lugar importante. Numerosos poemas celebraron a los negros, las regiones del interior y el “mito de las tres razas”. La revista, si bien dirigida por paulistas, estaba abierta a la participación de modernistas brasileños provenientes de otras regiones. En el primer número de la revista, Antônio de Alcântara Machado hizo una crítica elogiosa del poema *Essa negra Fulô'* de Jorge de Lima, que cuenta las peripecias de una mujer negra:

³⁶Oswald de Andrade, “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. [PDF] < <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> > [traducción nuestra]

³⁷Oswald de Andrade, “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. [PDF] < <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> > [traducción nuestra]

“Ahora Essa negra Fulô’. E’ de las cosas más marcadores que la poesía nordestina nos tiene enviado de mucho tiempo pa’cá. Essa negra Fulô’ si. Provocadora con la gente. Encanta el sensualismo de la gente. Canción e historia de la esclavitud sin querer ser. Poesía buena, olorosa, sudorosa, apetitosa, provocadora.”³⁸

El interés de los modernistas hacia las temáticas raciales se manifestó también en las novelas. Es el caso del libro epónimo *Macunaíma*, escrito en 1928 por Mário de Andrade. Macunaíma era negro, provenía de la selva, y se dirigía hacia la ciudad de São Paulo. Las aventuras que le ocurrían eran inspiradas las leyendas indígenas colectadas por el etnógrafo alemán Koch-Grünberg. En un pasaje de la novela, Macunaíma entró en una fuente de agua mágica y se volvió blanco. Uno de sus hermanos lo imitó pero su piel, si bien perdió de su negritud, no alcanzó la blancura de Macunaíma. Este episodio llevó el autor a escribir un pasaje muy representativo del “mito de las tres razas”, esencia —según él— del pueblo brasileño:

“Y estaba lindísimo en el sol de la cueva los tres hermanos un rubio un rojo otro negro, de pie bien erguidos y desnudos.”³⁹

Una de las características fundamentales del “mito de las tres razas” es la idea de armonía entre portugueses, indios y negros. ¿Cómo podía sostenerse la tesis de un pueblo mestizo y unido, si su génesis había sido marcada por violencias entre las diferentes “razas”? En el discurso modernista, hubo una negación de la violencia de la colonización y de la deportación. Según esta lógica, Brasil no habría sido como la América española, donde sí hubo mucha violencia. En la colonia lusitana, los colonos se habrían mezclado “espontáneamente” e individualmente a la sociedad local. Resultando de ello la no-existencia de prejuicios raciales: indios, blancos y negros podían relacionarse como hermanos. Refiriéndose al encuentro de los indios y los negros con el catolicismo, Oswald de Andrade dijo en la conferencia de la Sorbona:

“El indio politeísta no tuvo ninguna dificultad para agregar un nuevo Dios a su mitología oral y el negro, dispuesto a ver en todas partes manifestaciones sobrenaturales, se dejó bautizar con una alegría de niño.”⁴⁰

Varias pinturas expresaron este ideal de armonía entre razas. Lasar Segall, tras haber llegado a São Paulo donde se juntó con el grupo de los modernistas, realizó en 1924 una tela que representa el amor de un hombre negro y una mujer blanca. En una perspectiva similar, Di Cavalcanti representó en 1930 un grupo de mujeres de Guaratinguetá, pueblo ubicado entre São Paulo y Rio de Janeiro. De estas mujeres cuatro son mulatas y una es blanca. Además de mostrar amistad y amor entre personas cuyo color de piel es distinto, es muy interesante notar que ambos pintores hayan representado individuos *modernos*. Podemos constatar que todos llevan ropa de ciudad; no vemos un blanco moderno al lado de negros “primitivos”. El mensaje por ellos transmitido era que en la modernidad brasileña todos podían fundirse, encontrar su lugar, crear vínculos. Segall y Di Cavalcanti habrían creado así una modernidad brasileña donde la discriminación racial no existía. Una modernidad que ofrecía la

³⁸Antônio de Alcântara Machado, “Jorge de Lima – Poemas e Essa negra Fulô”, *Revista de antropofagia*, Mayo 1928, n°1. p.4. [traducción nuestra]

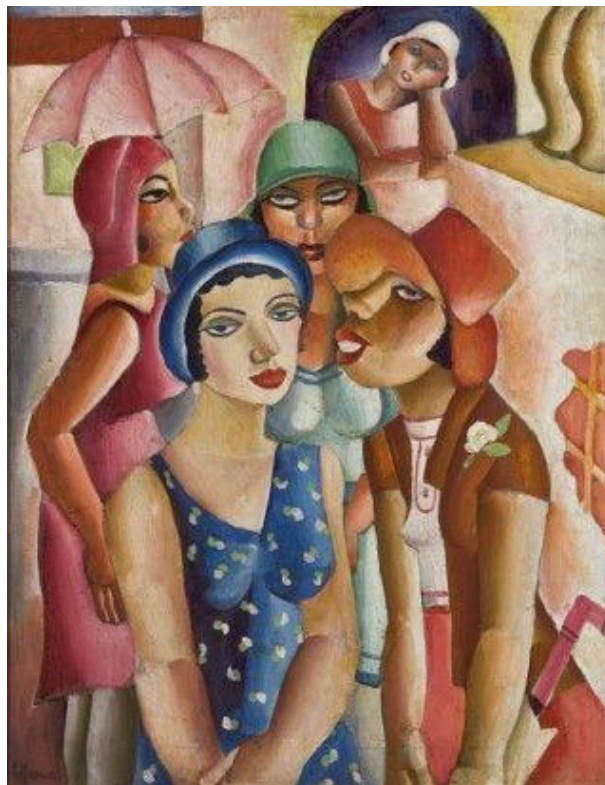
³⁹Mário de Andrade, *Macunaíma* (São Paulo: Poeteiro, 2016), p.22. [traducción nuestra]

⁴⁰Oswald de Andrade, “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, p.197.

oportunidad de ir juntos, blancos, indios y negros, —según la lógica de la época—, hacia adelante.



Lasar Segall, *Encontro* (1924), Museu Lasar Segall, São Paulo



Di Cavanti, *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930), Museu de Arte Assis Chateaubriand, São Paulo

El nacionalismo que desarrollaron los modernistas a partir de 1923 era voluntariamente inclusivo, anti-regionalista. Éstos no querían privilegiar una región, una raza, o un grupo por sobre los demás. Todo lo brasileño, de norte al sur, era celebrado. Esta actitud contrastaba mucho con la que los modernistas tenían al principio de los años 20, cuando poseían una fuerte identidad local. Según Ruben George Oliven:

“Así, en el segundo periodo del modernismo (1924 y más adelante) [...] A pesar de una cierta preferencia hacia São Paulo, los modernistas rechazaron el regionalismo, porque creían que era solamente a través del nacionalismo que lo universal podría ser alcanzado.”⁴¹

Mário de Andrade simboliza el cambio ocurrido dentro del modernismo paulista. En *Paulicéia desvairada*, publicado en 1922, cantaba al orgullo de ser paulista; en *Macunaíma*, seis años más tarde, buscó establecer el carácter brasileño⁴², asociando las particularidades lingüísticas de todas las regiones del país en su novela⁴³ en un esfuerzo consciente para que ningún brasileño estuviera excluido de ésta. *Macunaíma* ilustra el afán por evitar todo tipo de regionalismo para favorecer una sola identidad nacional. São Paulo en sí ya no era suficiente. La ciudad de los rascacielos no era nada sin el Brasil rural.

¿Por qué los modernistas paulistas poseían este afán por evitar el regionalismo? ¿Por qué no reivindicaban una identidad local? Los regionalismos y particularismos existían en Brasil. En 1926, Gilberto Freyre publicó, desde Recife, el *Manifiesto regionalista*, en el cual reivindicó las particularidades culturales e históricas del nordeste de Brasil. En 1929, la revista *Leite Criôlo*, publicada en Belo Horizonte, fue la primera en tener explícitamente a los negros como temática central. No obstante los modernistas paulistas optaron por un nacionalismo —aparentemente— neutro, reivindicando un espacio para todas las razas y culturas de Brasil. Para nosotros, ello tiene una explicación: son los dominantes quienes poseen el privilegio de poder reivindicar la universalidad. A primera vista, tal actitud parece extraña: ¿por qué no mantener el discurso paulista regionalista? ¿Admitir la importancia de toda la nación, pero estableciendo una jerarquía que favorezca São Paulo? Hacer esto no es necesario para aquel que domina. Cuando no hay reglas discriminatorias, cuando se pretende imponer una igualdad de derecho y de trato, la realidad es que se imponen implícitamente los que más tienen poder. Reivindicar específicamente su lugar es la herramienta de los dominados. Esta consideración nos permite entender porqué los modernistas paulistas, blancos y adinerados, ubicados en el centro del dinamismo económico brasileño, podían defender un Brasil sin distinciones y multirracial; y porque, desde Pernambuco o desde los afro-brasileños, se elevaron voces disidentes, reclamando un trato especial. Bajo esta perspectiva, la ruptura del modernismo paulista entre el regionalismo paulista del principio de la década de 1920 y su nacionalismo “neutro” posterior no parece tan drástica. Los modernistas, al privilegiar una visión unida de la nación, no estaban poniendo en peligro sus privilegios; además poseían a la vez una herramienta ideológica para contestar a los grupos dominados que reivindicaran sus propios derechos. Según esta lógica, ¿qué legitimidad tendrían los negros para pedir un trato especial si, como lo vimos anteriormente, el “mito de las tres razas” consideraba que la formación de Brasil había sido pacífica? Desde esta perspectiva, podemos

⁴¹Ruben George Oliven, “Brazil: The Modern in the Tropics”, p.57.

⁴²Zita Nunes, *Cannibal Democracy: Race and Representation in the Literature of the Americas* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008) [formato kindle]

⁴³Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), p.55.

entender la advertencia de Antônio de Alcântara Machado en contra de los afro-brasileños que querían erigir un monumento a la *Mãe Preta*, símbolo de la nodriza negra que, en el imaginario, habría dado su leche a todos los niños de Brasil:

“Están tratando de erigir no sé donde (pero aquí en Brasil) un monumento a la madre negra. Los denodados que trabajan para esto confiesan querer rendir un homenaje de gratitud a las almas mojadas y secas pero sobretodo mojadas del lindo color de urubú. Y a través de ellas a la raza esclava.

Yo encuentro esto muy bonito y conmovedor pero peligroso. De mármol o de bronce la negra, las mulatas y las blancas protestarán ciertamente. Y será preciso erigir otros monumentos. Uno para cada color. Después uno para cada nacionalidad. El homenaje provocará una competición de razas, de orígenes, hasta de tipos de leche. Por fin los fabricantes de leche condensada también reclamarán su estatua y con toda justicia. Y el diablo vendrá cuando el gobierno holandés exigirá una para las vacas sus súbditas.

Yo no estoy ofendiendo. Yo estoy previniendo.”⁴⁴

El profundo interés de los modernistas hacia la población brasileña, su exaltación de las “tres razas” — y particularmente de los negros— no impedía que el color blanco siguiera asociado implícitamente al poder. Nunes mostró como en la novela *Macunaíma* se desprende que la negritud no permite ocupar una posición política y social viable: el héroe se transformó en blanco *antes* de llegar a São Paulo⁴⁵. Es importante tener en cuenta que la inclusión de los negros en el imaginario nacional por los modernistas no significaba automáticamente que éstos gozaran de más derechos o de un mejor estatus económico-social. Sin embargo, no podemos pretender que la valorización del afro-brasileño realizada en los años 20 no haya generado ningún cambio en su situación, por lento y mínimo que fuera. Carole Sweeny, en su estudio sobre la sociedad parisina de los años 20, argumentó que la negrofilia, si bien racista y de cuño colonial, había sido parte de un proceso histórico que generó en el largo tiempo cambios reales de la situación de los negros⁴⁶. De la misma manera, pensamos que no se puede reducir la valorización de los negros realizada por los modernistas en la década de 1920 a una mera continuación, disfrazada de aceptación, de su situación anterior. El “mito de las tres razas” servía los intereses del blanco al crear una ideología reivindicando la igualdad de todos; pero, por otro lado, permitió la inclusión simbólica dentro de la nación de individuos que hasta ese entonces habían sido excluidos de ésta. Paulina Alberto, en un estudio sobre la “democracia racial” brasileña, expresión creada en la década del cuarenta para expresar el “mito de las razas”, mostró que si bien este último sirvió a los intereses de los dominantes, individuos de diversos orígenes raciales pudieron usarlo para su beneficio.⁴⁷

⁴⁴Antônio de Alcântara Machado, “Concurso de lactantes”, *Revista de antropofagia*, Noviembre 1928, n°7, p.1. [traducción nuestra]

⁴⁵Zita Nunes, *Cannibal Democracy*. [formato kindle]

⁴⁶Carole Sweeny, *From Fetish to Subject: Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935* (WESTPORT: Praeger, 2004), p.4.

⁴⁷Paulina L. Alberto, *Fraternidad, democracia, mito: los intelectuales negros y las metáforas de la inclusión racial en el Brasil del siglo veinte*, [en línea] conferencia presentada ante el Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos, Universidad de Buenos Aires, junio 2012, https://www.academia.edu/15014125/Fraternidad_democracia_mito_Los_intelectuales_negros_y_las_met%C3%A1foras_cambiantes_de_la_inclusi%C3%B3n_racial_en_el_Brasil_del_siglo_veinte, p.3.

Conclusión

En 1933 Gilberto Freyre publicó el libro *Casa Grande & Senzala*, en el cual retrató un pueblo brasileño unido dentro de la plantación agrícola colonial. En el Brasil colonial de Freyre, las jerarquías entre patrón y esclavos no eran un estorbo mayor a una convivencia cotidiana y generalmente armoniosa. *Casa Grande & Senzala* no es una historia de explotación y de castigos, sino de un entorno propicio para el mestizaje entre amos blancos y esclavos negros, o, mejor dicho, entre blancos y negras. Aunque se enfocó en la propiedad agrícola, del cual el indio era relativamente ausente, Freyre precisó que, antes del mestizaje con las mujeres africanas, los portugueses ya se habían relacionado sexualmente con las indígenas. En ningún momento se presentaron estos encuentros sexuales como violaciones, sino como resultantes de la “naturaleza sensual” de los actores en presencia. Este libro realizó una importante valorización de la cultura africana y de su contribución a la nación⁴⁸. *Casa Grande & Senzala* relata la formación armoniosa de un pueblo por el mestizaje entre blancos, indios y negros. El “mito de las tres razas” es su base.

La investigación realizada aquí permite entender la obra de Gilberto Freyre insertándola dentro de un contexto cultural particular, el de los modernistas de la década de 1920. En efecto, las principales propuestas ideológicas de *Casa Grande & Senzala* ya se encontraban en las producciones artístico-intelectuales post-1923 de los modernistas paulistas. En los años 20, las propuestas de estos últimos ocupaban un lugar importante en los espacios intelectuales de la élite brasileña de modo que no podían ser ignoradas. Prepararon el terreno, indirectamente, para la obra de Gilberto Freyre. Por supuesto, existieron otros movimientos modernistas en Brasil fuera de São Paulo. No obstante, figuras muy importantes del modernismo de los años 1920 —Mário y Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Antônio de Alcântara Machado, Tarsila do Amaral— provenían de São Paulo y, con la Semana de Arte Moderno, el centro del modernismo brasileño se había ubicado en la ciudad cafetera. Por su carácter céntrico, era imposible que Gilberto Freyre no se enterara del trabajo desarrollado por los paulistas.

Este trabajo permite volver a repensar en la relación del modernismo paulista de la década de 1920 y la inclusión de los negros en Brasil. En general se subestimó la valorización del “mito de las tres razas” y particularmente del afro-brasileño que se generó en éste. Antônio Sérgio Bueno, quien estudió la revista *Leite Criôlo* publicada desde 1929 afirmó que:

“*Leite Criôlo* rompió el silencio en torno al negro dentro del modernismo y anticipó varios datos para la reflexión que la inteligencia nacional emprendería a partir de 1930 sobre la presencia negra y la cultura brasileña.”⁴⁹

Esta declaración desconoce el trabajo realizado por los modernistas paulistas, visible en sus pinturas, poesías, novelas y revistas. Consecuentemente a esta insuficiencia historiográfica se creó, de alguna manera, un “mito Gilberto Freyre”, haciendo del sociólogo pernambucano un ideólogo innovador en el espacio intelectual brasileño. La excelente historiadora Barbara Weinstein, por ejemplo, al enfocarse en la ideología *bandeirante* en su estudio sobre São Paulo, no vio que el movimiento modernista ya reivindicaba el lugar del negro en la identidad nacional en los años 20. Esto la llevó a considerar que

⁴⁸Horst Nitschack, “Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda: mestiçagem y cordialidade como estrategias de convivencia”, *Revista chilena de literatura*, Diciembre 2014, n°88, p.183.

⁴⁹Antônio Sérgio Bueno, *O modernismo em Belo Horizonte : década del vinte* (Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982), p.105. Citado en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, p.300.

las propuestas de *Casa Grande & Senzala* fueron concebidas entre el Nordeste brasileño y los Estados Unidos, como arma ideológica contra el afán blanqueador de los paulistas⁵⁰. Horst Nitschack, en un artículo sobre Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda, expresó la misma idea: el ideal de mestizaje fue creado, según él, por Gilberto Freyre desde el Nordeste:

“no a partir del sur urbano, industrializado y europeizado que representa São Paulo —ni tampoco de la *Semana de Arte* de 1922—, sino a partir del potencial cultural y ecológico del noreste del país.”⁵¹

Para nosotros, Gilberto Freyre supo dar una trama narrativa atractiva a una concepción ya presente en el grupo de los modernistas, difundiéndola sobre una larga escala; no obstante la concepción racial de Brasil plasmada en su libro no era una novedad: ya se encontraba en los modernistas de la década de 1920.

⁵⁰Barbara Weinstein, *The color of modernity*, p.12.

⁵¹Horst Nitschack, “Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda”, p.180.

Bibliografía

Fuentes secundarias:

- Alberto, Paulina L. 2012. *Fraternidad, democracia, mito: los intelectuales negros y las metáforas de la inclusión racial en el Brasil del siglo veinte*. [en línea] Conferencia presentada ante el Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos, Universidad de Buenos Aires.
https://www.academia.edu/15014125/Fraternidad_democracia_mito_Los_intelectuales_negros_y_las_met%C3%A1foras_cambiantes_de_la_inclusi%C3%B3n_racial_en_el_Brasil_del_siglo_veinte.
- Amaral, Aracy A. 1998. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34.
- Da Silva Brito, Mário. 1958. *História do modernismo brasileiro*. São Paulo: Saraiva.
- Damatta, Roberto. 1987. "Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira". En *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Fausto, Boris. 2003. *Historia concisa de Brasil*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lapuente, Marcelo. 2008. *Letras e identidades. São Paulo no século XX, capital e interior*. São Paulo: Annablume.
- Nitschack, Horst. 2014. "Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda: mestiçagem y cordialidade como estrategias de convivencia". En *Revista chilena de literature*. Diciembre, nº88.
- Nunes, Zita. 2008. *Cannibal Democracy: Race and Representation in the Literature of the Americas*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oliven, Ruben George. 2000. "Brazil: The Modern in the Tropics". En *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America*. Londres: Nueva York: Verso.
- Ortiz, Renato. 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- Prado, Paulo. 2004. *Paulística etc*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwartz, Jorge. 2006. *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sevcenko, Nicolau. 1992. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Skidmore, Thomas E. 1995. *Black into White. Race and Nationality in Brazilian Thought*. Durham: Duke University Press.
- Sweeny, Carole. 2004. *From Fetish to Subject: Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935*. WESTPORT: Praeger.
- Weinstein, Barbara. 2015. *The color of modernity: São Paulo and the making of race and nation in Brazil*. Durham: University Press.

Fuentes primarias:

1. Fuentes primarias textuales:
 - Cendrars, Blaise Cendrars. 2016. *Du monde entier au cœur du monde*. Barcelona: Gallimard.

- Da Cunha, Euclides. *Os Sertões*. [PDF] <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>.
- De Alcântara Machado, Antônio. 1938. "Jorge de Lima – Poemas e Essa negra Fulô". En *Revista de antropofagia*. Mayo, n°1.
- De Alcântara Machado, Antônio. 1928. "Concurso de lactantes". En *Revista de antropofagia*, Noviembre, n°7.
- De Andrade, Mário. 1922. "O homenzinho que não pensou". En *Klaxon, mensário de arte moderna*. Julio, n°3.
- De Andrade, Mário. 2016. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: Poeteiro.
- De Andrade, Mário. 2016. *Macunaíma*. São Paulo: Poeteiro.
- De Andrade, Oswald. 1923. "L'effort intellectuel du Brésil contemporain". En *Revue de l'Amérique Latine*. Julio, vol.29.
- De Andrade, Oswald. "Manifesto da Poesia Pau-Brasil". En *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. [PDF] < <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>.
- Del Picchia, Menotti. 1985. *Juca Mulato*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Filho, Motta. 1922/1923. "O psychologo da raça". En *Klaxon. Mensário de arte moderna*, Diciembre – Enero, n°8-9.
- La redacción. 1922. *Klaxon, mensário de arte moderna*. Mayo, n°1.

2. Fuentes primarias visuales:

- Amoedo, Rodolfo. 1883. *O ultimo Tamoio*. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Di Calvanti. 1930. *Cinco moças de Guaratinguetá*. Museu de Arte Assis Chateaubriand, São Paulo.
- Do Amaral, Tarsila. 1923. *A negra*. MAC USP, São Paulo.
- Malfatti, Anita. 1917. *Tropical*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.
- Mireilles, Victor. 1860. *Primeria missa no Brasil*. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Segall, Lasar. 1924. *Encontro*. Museu Lasar Segall, São Paulo.