

LAS MUJERES EN EL MODERNISMO BRASILEÑO: EL CASO ANITA MALFATTI

Más que una escuela literaria o un periodo de la vida intelectual, el modernismo representa toda *una época* de la vida brasileña, inscrita en el desarrollo de un largo proceso social, político e histórico, resultado del puente de transformaciones que trascendieron todos los límites estéticos imaginables para la época.

Al finalizar el siglo XIX, con el advenimiento de la revolución industrial, los escritores y artistas reclamaron para sí los significados de los progresos técnicos y científicos finiseculares. *“La naturaleza y calidad del espíritu humano se modificaron frente al impacto de la máquina que no representó apenas un factor en la vida cotidiana, pero sí un hecho cataléptico de alcances impredecibles”* (Martins, 1969).

Era apenas natural que, a ejemplo de lo que pasaba en Europa, las inquietudes resultantes de esas transformaciones se hayan manifestado también en el Brasil. En 1919, en su discurso de posesión en la Academia Brasileña de Letras, João do Rio, como uno de los cronistas más importantes de su tiempo, anunciaba de una forma no muy precisa el nacimiento de una “nueva estética”.

El acelerado proceso de urbanización no era un fenómeno exclusivamente europeo; también en el Brasil las ciudades empezaron a colmarse para suplir las necesidades de la floreciente industria. Como es apenas obvio, la quiebra de los barones del café en São Paulo dio origen a una explosión de fábricas: las grandes fortunas encontraban en la industrialización una manera de salvar lo que les restaba. Si se añade a todo esto la “anemia literaria” resultado de los agotamientos visibles del Parnasianismo y del Simbolismo, podemos decir que el terreno estaba abonado, a partir de 1916, para las “semillas” del Futurismo italiano, principalmente la influencia de Marinetti.

Las dos primeras décadas del siglo XX en el Brasil fueron fuertemente marcadas por campañas nacionalistas que resultaron en la creación de la Liga Nacionalista y de la Liga de la

Defensa Nacional, que tuvieron amplias repercusiones en el desarrollo de la joven República Brasileira en la medida que se propugnaba por un Estado moderno, no obstante, con un espíritu autóctono.

Los modernistas fueron herederos de esas aspiraciones que ya a principios de siglo dan origen, inclusive, a un nuevo Código Civil, que entre los cambios más significativos trajo el reconocimiento de la emancipación de las mujeres.

El resultado de las demandas de las ligas anteriormente citadas confluyó en el libro *A Mulher no Brasil* publicado en 1916 por M. F. Pinto Pereira; y además del reconocimiento de la mujer como sujeto histórico, aparece la figura del *caipira*, el *montañero* brasileiro, con toda su idiosincrasia y universo cultural, que es por fin aceptado como personaje de la vida brasileira. En 1920, Amadeu Amaral empieza a publicar en la *Revista do Brasil* artículos en *dialecto caipira*, dejando entrever la preocupación lingüística que sería una de las señales características del modernismo: el Brasil dejaba su acento lisboeta y asumía su forma propia de hablar, la de hombre común del campo que hablaba *en brasileiro*.

Todos esos cambios crearon “*un clima extremadamente favorable a la campaña modernista, lo que hace comprensible el hecho de que los vanguardistas hayan sido combatidos y violentamente, más por sus excesos tácticos que por sus posiciones estratégicas*” (Martins, 1969). El Futurismo, que en cierta medida negaba el pasado, toma otra cara en el Brasil, recogiendo exactamente el universo de la gente del común que ahí había estado “invisiblemente” desde siempre. La vanguardia literaria *antropofágicamente* pasa a alimentarse de sus fuentes más primitivas y / o autóctonas.

En ese sentido, hablar de vanguardia literaria en el Brasil es hablar de Monteiro Lobato, el creador de *Jeca Tatu*, un *montañero* del interior de São Paulo, personaje que se transformó en uno de los más importantes de la literatura brasileira. Se supone que Lobato debería ser el jefe natural del modernismo, pero no fue así. Sus duras críticas al grupo que organizó la Semana de

Arte Moderno en 1922 lo separó, infortunadamente, de los líderes del modernismo. Oswald de Andrade, uno de ellos, reconocería en los años 40:

Tú Lobato, fuiste el culpable de no haber tenido tu merecida parte del león en las transformaciones tumultuosas pero definitivas que vinieron desdoblándose desde la Semana del Arte del 22. Tú fuiste el Gandhi del modernismo. Ayunaste y produjiste, quién sabe, en ése y en otros sectores, la más eficaz resistencia pasiva de que se pueda enorgullecer una vocación patriótica. (Andrade, 1945:6).

Con las durísimas críticas que hizo a la pintora Anita Malfatti, *protomártir* del Modernismo, lo que Lobato logró fue robarse a sí mismo esa distinción. El creador del *Jeca Tatu* (el sabio montañero que dentro de su sencillez es un profundo conocedor y crítico de la sociedad brasilera) y de *Emília* (la muñeca de trapo, osada, crítica y valiente que enfrentaba a todos a pesar de ser mujer y niña) perdió la posibilidad de ser el gran maestro del movimiento modernista gracias a su temperamento “cascarrabias”. Los propios modernistas años más tarde reconocen su importancia en la vanguardia brasilera, y lamentan que no hayan podido estar lado a lado, codo a codo. De cualquier manera, es imposible hablar sobre vanguardia en el Brasil sin hablar sobre la Semana de Arte Moderno del 22 y del caso *Anita Malfatti*:

Finalmente el 29 de enero de 1922 O Estado de São Paulo informaba: “Por iniciativa del celebrado escritor Graça Aranha, de la Academia Brasileira de Letras, habrá en São Paulo una semana de Arte Moderno, de la que tomarán parte los artistas que en nuestro medio representan las más modernas corrientes artísticas”, aclaraba también que con ese fin el Teatro Municipal quedaría abierto durante la semana del 11 al 18 de febrero, presentándose en él una interesante exposición. (Bosi, 1982:359).

Fueron realizados tres recitales los días 13, 15 y 17, costando el abono R\$186.000 en las localidades privilegiadas y R\$20.000

en las más populares. El primer día, Graça Aranha dictaría una conferencia: *La Emoción Estética en el Arte Moderno*, acompañada con música de Ernani Braga y poesía de Guilherme de Almeida y Ronald de Carvalho, seguidos de un concierto de Heitor Villa-Lobos, que presentaría ese día tres *Danzas africanas*.

Sin embargo, la gran noche fue la segunda, donde hubo varias manifestaciones contra la nueva estética:

Queremos en nuestro arte, luz, aire, ventiladores, aeroplanos, reivindicaciones obreras, idealismos, motores, chimeneas de fábrica, sangre, velocidad. Y que el redoble rugidor de un automóvil, avanzando por el camino del verso, espante de la poesía hasta el último dios homérico que se haya quedado anacrónicamente dormido, soñando, en plena era del jazz-band y el cine, con la flauta de los pastores de Arcadia, y los senos divinos de Helena. (Del Picchia apud Bosi: 359).

El grupo subrayaba que deseaba hacer nacer “*un arte genuinamente brasileiro, hijo del cielo y de la tierra, del hombre y del misterio*”. Como era de esperarse, el público perturbó la reunión mientras los poetas presentaban sus versos. Mário de Andrade confiesa que no sabe cómo tuvo coraje para recitar versos delante de un abucheo tan asombroso que no le permitía escuchar lo que él mismo decía. El poema *Os Sapos* de Manuel Bandeira, que ridiculizaba a los parnasianos, fue recitado por Ronald de Carvalho bajo los insultos, la rechifla y la gritería de “*Foi! Não foi! Foi!*” (¡Fue! ¡No fue! ¡Fue!), alusión burlesca a un pasaje del poema. Difícil imaginar semejante *happening* en pleno teatro de los barones del café.

El hecho es que el escándalo en mucho sirvió al grupo de Mário y Oswald de Andrade y a sus compañeros y compañeras para el lanzamiento de la *nueva estética* que “se tragaba” las tendencias del abstraccionismo europeo y las “vomitaba” de una forma autóctona: así, los poemas pasaron a tener títulos como *Vamos a Cazar Papagayos* (Casiano Ricardo) y *Cobra Norato* (Raúl Bopp).

La mayor sorpresa, sin embargo, estaba en el lobby del Teatro Municipal: una exposición de pinturas de la artista Anita Malfatti, que había generado una tremenda controversia en la crítica especializada de los periódicos más importantes de São Paulo, haciendo eco a un inoportuno artículo que publicó Monteiro Lobato el 20 de diciembre de 1917:

La señora Malfatti dio también su contribución en ismo. Un viandante y su caballo en tranquila jornada por una carretera roja, se desboca en una crisis de terror al depararse con una vara de bambú de la cual se prende una cosa de otro mundo. Se desboca torpemente el caballero, el caballo, la cabeza del caballo intentando arrancarse el cuello que se estira largo como si fuera hecho del mejor caucho del Pará [Amazonía]. Género: desboquismo. Como todos los cuadros del género ismo, Cubismo, Futurismo, Impresionismo, Marinetismo, está 'hors concours'. No cabe a la crítica hablar de este cuadro porque no lo entiende; la crítica en este pormenor corre a la par con el público que tampoco lo entiende. Creemos que los artistas autores los entienden tanto como la crítica y el público. En el medio de ese entendimiento general lo mejor es quitarse el sombrero y pasar adelante. (Lobato apud Martins, 1969:27-28).

La crítica, que reconocía bondades en la obra de Anita, no osaba contradecir al eminente Lobato, y ayudó en mucho a estigmatizar la obra de la pintora y toda la producción literaria del Modernismo en general: *decadentismo, gongorismo idiota, locura creciente generadora de un arte pueril, absurdo y efímero* fueron algunos de los calificativos dados a ese grupo de “hijos de papi” que resolvió escandalizar la sociedad paulista de la época.

Pero, Anita Malfatti... ¿Quién era esa joven que pintaba de manera tan “inusual”?

Anita Malfatti

Considerada la introductora de las vanguardias europeas y norteamericanas en Brasil, Anita Catarina Malfatti nació en São Paulo el 2 de diciembre de 1889, de padre italiano y madre estadounidense. Alentada por su madre, que era profesora de artes,

desde muy niña mostró gran interés por la pintura. El hecho de haber nacido con una atrofia en el brazo derecho no fue impedimento para que aprendiese a pintar con el brazo izquierdo. Estudió en el Mackenzie College de la capital paulista y una de sus primeras obras, *Primeira tela*, data de 1909.

Anita, como todo pintor de la época, soñaba con estudiar pintura en París, pero sus padres no podían correr con los gastos del viaje. Sus amigas, las hermanas Shalders, iban a Alemania estudiar música y surgió la idea de que las acompañara. Con la ayuda de su tío y padrino Jorge Krug, que aceptó financiar el viaje, la joven embarca en 1910, un año clave para el arte moderno alemán: *“Los acontecimientos se precipitaban tan deprisa que yo recuerdo haber vivido como dentro de un sueño. Nada de lo que acontecía se asemejaba con lo que había acontecido en Brasil (...) Compré incontinentemente un montón de tintas, y la fiesta empezó”* (Anita Malfatti apud Batista, 2003).

Fue en Alemania que Anita entró en contacto con la vanguardia europea. Al acompañar a sus amigas a las clases de música, acabó recibiendo la sugerencia de que debía estudiar con el artista Fritz Burger, que dominaba la técnica impresionista. A la vez se matriculó en la Real Academia de Bellas Artes.

Tuvo clases también con Lovis Corinth, un tipo bien germánico que no tenía mucha paciencia con sus alumnos pero que con Anita estableció una relación diferente, tal vez por la dificultad motora que él mismo tenía, secuela de un accidente vascular cerebral.

En verano las amigas fueron de vacaciones y visitaron una exposición en Colonia donde Anita conoció a Van Gogh. El expresionismo impactaba cada vez más a la joven que quería aprender su técnica. En 1913, los aires tensos de la Primera Guerra que se aproximaba la hicieron abandonar las clases con el profesor Ernest Bischoff Culm y regresar al Brasil: *“Volviendo al Brasil sólo me preguntaban por la Mona Lisa, por la gloria del Renacimiento y yo... nada (...) Mi familia y mis amigos opinaban que yo debía continuar mis estudios de pintura. Mis cuadros les parecía muy crudos, mas, afortunadamente,*

muy fuertes, lo que prometía para el futuro una pintura suave, cuando la técnica mejorase” (Malfatti apud Batista, 2003).

En São Paulo el ambiente artístico era incipiente y los jóvenes artistas apenas habían encontrado el impresionismo. Anita, que ya se encontraba dentro de una estética más *avant garde*, insistía en explicar los avances del arte europeo.

Con 4 años de estudios en Europa y sin condiciones financieras de irse a los Estados Unidos a estudiar, monta una exposición (mayo-junio de 1914) en la capital paulista para disputar una beca del *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo*, pero el senador José de Freitas Valle, de quien dependía la concesión de la beca, no gustó de las obras de Anita, criticándolas públicamente. Además, con la inminencia de la guerra, la beca fue cancelada por el estado. Una vez más su padrino, el arquitecto e ingeniero Jorge Krug, resolvió financiar el viaje de Anita para los EE.UU. Parece que era él el único que lograba percibir el increíble talento de la sobrina.

Una vez en los Estados Unidos, matriculada en la tradicional Art Student's League, Anita iba de un profesor a otro sin lograr encontrar algo que la impresionase. El expresionismo alemán la había marcado profundamente y ya no había vuelta atrás.

Un compañero de la escuela, percibiendo su descontento, le contó discretamente que había un profesor moderno e incomprendido que permitía que sus alumnos pintasen con más espontaneidad. Tal profesor era Homer Boss, actualmente poco citado por la crítica de arte norteamericana, y que, sin embargo, marcó profundamente la obra de Anita.

En verano, Homer Boss llevó a sus alumnos a que pintaran en la isla de Monhegan, en el estado de Maine, en la frontera con Canadá, que se había convertido en refugio de artistas. *O Farol*, uno de los cuadros más representativos, tal vez una de sus obras maestras, fue pintado en esa ocasión:

Ahí empieza el periodo maravilloso de mi vida. Ingresé a la Independent School of Art de Homer Boss, que era más filósofo que profesor. (...) El mayor progreso que hice en mi vida fue en esta isla y esta época de ambiente muy especiales. Yo vivía

encantada con la vida y con la pintura (...) Era la poesía plástica de la vida, era la fiesta de la forma y era la fiesta del color. (Malfatti apud Batista, 2003).

En 1916, Anita regresa al Brasil con una cantidad de nuevos cuadros, animada con la idea de mostrar a la familia y los amigos su nueva producción. Eran nuevas ideas y colores, una nueva propuesta artística, en suma, una nueva estética que la llenaba de satisfacción:

Eran cajones de obras de arte, dibujos, grabados y cuadros de todos los tamaños. Mi familia y mis amigos curiosos por ver mi trabajo, ipero qué efecto...! (...) Se quedaron desilusionados y tristes. Mi tío Jorge Krug, que tanto interés tuvo en mi educación, se puso muy molesto. Dijo: Eso no es pintura, son cosas dantescas (...) Guardé los lienzos” (Malfatti apud Batista, 2003).

Las obras que había traído de EEUU en nada se parecían a la pintura suave que su familia y amigos esperaban de ella. El trazo “masculino” se reforzó, inconscientemente Anita había hecho una ruptura definitiva con el arte académico tan apreciado en la época. Las palabras *grotesco* y *dantesco* le dejaron un malestar que duró muchos años. El asunto se volvió un tabú en la familia:

(...) por primera vez en la vida, comencé a entristecerme pues estaba segura de que mi trabajo era bueno; tanto los modernos franceses como los norteamericanos lo habían dicho espontáneamente, desinteresadamente. Solo quise esconder mis cuadros, ya que, para consolarme, otros dijeron que yo podría pintar como se me antojase. Sin embargo, yo sabía que aquella crítica no tenía fundamento (...) yo nunca había imitado a nadie; sólo esperaba con alegría que surgiese dentro de la forma y del color el cambio; yo pintaba en un diapasón diferente y era esa música que me confortaba y enriquecía mi vida. (Malfatti apud Batista, 2003).

En 1917 Anita decidió promover una nueva exposición. Todo pasó de forma muy rápida y sorprendente: “*Inicialmente mis cuadros fueron muy bien aceptados y vendí, en los primeros*

días, ocho cuadros. En general, después de la primera sorpresa, mi pintura les pareció perfectamente normal. Cuál no fue mi sorpresa cuando apareció el artículo crítico de Monteiro Lobato” (Malfatti apud Batista, 2003).

El artículo publicado en el periódico *O Estado de São Paulo*, el 20 de diciembre de 1917, generó una ola de artículos en otros periódicos contra las obras de la artista:

Hay dos especies de artistas. Una compuesta de los que ven normalmente las cosas y en consecuencia de eso hacen arte puro (...) Si Anita retrata una señora con cabellos geoméricamente verdes y amarillos, ella se dejó influenciar por la extravagancia de Picasso y compañía – el tal arte moderno. (Monteiro Lobato apud Pinto, 2007).

Los lienzos vendidos fueron devueltos, algunos destruidos a bastonazos. La primera voz que se levantó a favor de la artista fue la del escritor Mário de Andrade, que la felicitó por la exposición, su talento, y resaltó la originalidad de su obra, que no era mera copia de otros artistas. La controversia fue tan grande que un grupo de jóvenes artistas y escritores poseídos por el deseo de cambio se unieron a ella: Mário y Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia y Guilherme de Almeida.

Algunos de sus biógrafos plantean que Monteiro Lobato fue agresivo y malintencionado al argumentar que los trabajos de la artista se parecían a “*los dibujos de los internos de un manicomio*”; y que sus críticas dejaron marcas profundas en la vida y obra de Anita. Sin embargo, al leer el artículo en su totalidad, vemos que en muchos segmentos Anita es elogiada por el crítico, y que el título original era “*A propósito de la exposición de Anita Malfatti*” y no “*Paranoia y mistificación*” (que sólo apareció en 1946 en la publicación *Ideas de Jeca Tatu*, una colección de trabajos del mismo Lobato) como tantas veces fue dicho.

A pesar de las críticas, la pintora no se dejó vencer. Siguió trabajando, estudiando cada vez más técnicas de pintura (fue alumna del famoso pintor Pedro Alexandrino) y, más tarde, llegaría incluso a ilustrar libros de Lobato. En la década de 40

participó con él y Menotti Del Picchia de un programa radial llamado “Desafiando los Catedráticos”, donde los oyentes hacían preguntas para que el trío contestase.

Nuestra pregunta es: si Monteiro Lobato era escritor, ¿por qué escribía crítica sobre pintura? ¿No sería ésa la razón de que años más tarde, reconociendo el talento de Anita y su equivocación, la invitase a ilustrar sus ya muy famosos libros? De cualquier manera, el escándalo armado a partir de su desafortunado artículo la hizo tan conocida, que nadie más que ella, Anita Malfatti, fue la artista plástica elegida por los organizadores de la *Semana del 22* para la exposición en el *foyer* del teatro Municipal de São Paulo, que transformaría definitivamente la historia del arte brasileiro.

Después de la enorme confusión causada por Lobato, la vida de Anita empezó a volver a una cierta normalidad. Trabajó activamente y participó de la Semana de Arte Moderno con 22 trabajos:

Parece absurdo, pero aquellos cuadros fueron la revelación. Y aislados por las aguas que llenaron la ciudad, nosotros, tres o cuatro, delirábamos de éxtasis delante de obras que se llamaban “El hombre amarillo”, “La mujer de cabellos verdes” (...) Presencié bien de cerca esa lucha sagrada, y palabra que considero la vida artística de Anita Malfatti uno de esos dramas pesados que el aislamiento de los individuos borra para siempre como un secreto mortal. El pueblo pasa, el pueblo mira el cuadro, y todo en él muestra voluntad y calma bien definidas. El pueblo sigue su camino después de haber aplaudido la buena obra sin saber qué poder de pequeñas miserias cotidianas, mayores que el Pão de Açúcar, aquella artista bebió diariamente con su desayuno. (Andrade, 1974:232).

La Semana una vez más causó alboroto en la vida cultural de la capital paulista. Los cuadros de Anita fueron un tremendo éxito: “Recuerdo que el día de la inauguración, el viejo consejero Antônio Prado, para gran sorpresa de su comitiva, quiso comprar mi cuadro ‘El Hombre amarillo’, sin embargo, Mário

de Andrade acababa de comprarlo. La plantita había retoñado” (Anita Malfatti apud Batista ,2003).

La inauguración de la Semana fue una noche llena de sorpresas. El público estaba inquieto pero no hubo manifestaciones de desagrado; sin embargo los ánimos estaban apenas calentándose, el ambiente era tenso pues la gente no sabía cómo enfrentarse a tanta novedad. La tensa calma era el prenuncio de la tempestad que llegaría en la segunda noche de presentaciones: el mayor escándalo ya visto en el templo del arte paulista. El público abucheaba a los poetas. A pesar de todo el alboroto provocado por ciertas presentaciones, la Semana del 22 es considerada como el *acto inicial del modernismo brasileiro*.

Anita estaba feliz en el círculo modernista, toda vez que su propuesta artística confluía con las aspiraciones de los nuevos artistas. Entraría al denominado *Grupo de los cinco*, al lado de los escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia y la pintora Tarsila do Amaral (que también estudiaba técnicas de pintura con Pedro Alexandrino), autora del más célebre cuadro símbolo del modernismo brasileiro, el *Abaporu*, que en lengua tupi significa “antropófago”.

En 1923 ganó finalmente la beca del *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo* y viajó a París, donde se encontró con Tarsila y su pareja, el escritor Oswald de Andrade, con el escultor Victor Brecheret, el escritor y gran mecenas de los modernistas Paulo Prado (primogénito del eminente consejero Antônio Prado) y con el fabuloso pintor Emiliano di Cavalcante. En 1928 regresó a São Paulo y participó de las actividades del grupo modernista. En la década siguiente, debido a sus dificultades económicas, se centró cada vez más en la enseñanza de la pintura y el dibujo, y como creadora se especializó principalmente en el retrato.

La artista, según la crítica de las tres décadas posteriores, no evolucionó después de la ruptura que la aparición de su obra provocó en el arte brasileiro. Durante los años 40 pintó sobre todo retratos, paisajes y escenas populares. En 1949 hubo la primera gran retrospectiva del conjunto de su obra en São Paulo, y en 1951 participó del I Salón Paulista de Arte Moderno.

Por toda la controversia que su obra generó, Anita es siempre recordada como la “mártir” del modernismo brasileiro, la que quedó “traumatizada” por las críticas, la artista cuya obra revolucionaria se “paralizó” a causa de opiniones muchas veces de personas ajenas al mundo de la pintura.

Sônia Maria de Carvalho Pinto, en su tesis doctoral *La Controversial Pintura de Anita Malfatti*, tiene otra opinión (mejor fundamentada) a respecto del desarrollo de la obra pictórica de la artista:

Lo que cuestionamos a respecto de los análisis más comunes sobre la obra de Anita Malfatti es que casi todo lo que se escribió sobre ella, después de la crítica de Monteiro Lobato, parece no tener en cuenta otros procesos histórico-artísticos involucrados en la historia de más de 50 años de pintura. Los sistemas de percepción de una época pueden no percibir las sutilezas en el proceso de creación, tanto las fragilidades que, por un lado, representan una ruptura con la tradición –Lobato y sus pares, por ejemplo, no percibieron la modernidad de Anita, o la percibieron como mistificación–, como los detalles que, por otro lado, representan un diálogo intencional con las obras del pasado. Un artista puede construir su modernidad a través de una pluralidad de referencias, en la elección de una continuidad orgánica en el interior mismo de aquello que rompe: siendo moderno y clásico a la vez o, tal vez, experimentando las dos cosas en momentos distintos o, aún, no siendo ni una cosa ni otra, mas siendo apenas él mismo, lo que tal vez sea todavía más difícil de sistematizar. Este parece ser el caso de Anita Malfatti. (Pinto, 2007:215).

Con excepción de la exposición de Anita Malfatti, son escasos los registros de la participación femenina en la Semana del Arte Moderno. Los nombres de los varones del modernismo son citados y repetidos millares de veces, y a lo sumo se dedican uno o dos renglones a citar la participación femenina en el movimiento. Zina Aita, otra pintora que tuvo participación expresiva en la Semana, nunca es citada.

Sólo ahora con el advenimiento de la investigación sobre la historiografía de los movimientos artísticos brasileiros se está

rescatando el papel protagónico de Tarsila do Amaral, que a pesar de no haber participado de la Semana por hallarse viajando, es la autora del *Abaporu*, el cuadro más famoso en la historia de las artes plásticas brasileñas. Tarsila, novia y posteriormente esposa de Oswald de Andrade, reunía en su casa los pintores y poetas más vanguardistas del país. Amiga íntima de la tímida Anita Malfatti, fue el impulso necesario para que la artista continuara su trabajo.

El no estar presente en el evento de 1922 no priva a Tarsila de la posición de gran exponente del modernismo brasileño. Relacionando su experiencia en Francia —el aprendizaje con André Lhote, Albert Gleizes y Fernand Léger— con los temas nacionales, la pintora produjo una obra emblemática de las preocupaciones del grupo modernista. De la pintura francesa, sobre todo de los “paisajes animados” de Léger, Tarsila toma la imagen de la máquina como icono de la sociedad industrial y moderna. Los engranajes producen un efecto estético de precisión suministrando un lenguaje único a los trabajos: sus contornos, colores y planos modulados introducen movimiento en los lienzos, como en *E.F.C.B. de 1924* y *A Gare* (La Estación de Ferrocarril), de 1925. A esa primera fase, conocida como *pau-Brasil*, caracterizada por los paisajes nativos y figuraciones líricas, se sigue un corto periodo antropofágico, 1927-1929, que eclosiona con *Abaporu* en 1928. La reducción de colores y de elementos, las imágenes oníricas y la atmósfera surrealista presente en títulos como el *Urutu* (una especie de serpiente venenosa), *O Touro* (El Toro) y *O Sono* (El Sueño), de 1928, marcan los trazos fundamentales de la estética modernista. En 1931, el viaje a la URSS marca un brusco cambio social en la obra de Tarsila (como *Operários*, de 1933), que coincide con la tendencia nacionalista del periodo. Su *Abaporu* se convirtió en el emblema del *Movimiento Antropofágico*, que a través de varios manifiestos sentó las bases de la nueva estética modernista brasileña. De carácter fuerte pero afable, Tarsila fue el eje del nuevo movimiento.

Muy pocos autores citan a Ivonne Daumerie y Guiomar Novais, cuyos números de baile y piano respectivamente

trajeron la calma a la sala en la célebre noche de los abucheos en el Teatro Municipal, por la belleza e innovación de sus presentaciones.

Si bien los modernistas empezaron su movimiento en bloque, es verdad que en el desarrollo de la década de los 20 y 30 tomaron rumbos diferentes. Además, en el grupo de poetas importantes se incluían varias mujeres que tuvieron un rol protagónico en la historiografía de la literatura brasilera. Cecilia Meirelis con su poesía intimista, abstracta, que a pesar de decir que era preciso conjurar el peligro modernista creó una obra plena de expresividad, atenta a la riqueza del léxico y de los ritmos portugueses, creando una estética poética esencialmente nacional.

Breve recuento del programa de la Semana del 22:

Fueron tres los festivales realizados en los días 13, 15 y 17 de febrero de 1922:

Primer día - 13 de febrero

- Graça Aranha, líder oficial del movimiento y miembro de la Academia Brasileira de Letras, dicta la conferencia *La emoción estética en el arte moderno*, ambientada por una pieza musical de Eric Satie (una parodia de la *Marcha fúnebre* de Chopin, ejecutada en piano por Ernani Braga).
- Recital de poemas modernistas, a cargo de Guilherme de Almeida y Ronald de Carvalho.
- Ronald de Carvalho habla sobre *La pintura y la escultura moderna en el Brasil*, acompañado por solos de piano interpretados por Ernani Braga y tres *Danzas africanas* de Heitor Villa-Lobos.
- Guiomar Novaes, considerada una virtuosa del piano, protesta por la sátira a Chopin.

Segundo día- 15 de febrero

- Todos esperaban un alboroto, una reacción contraria del público. Menotti Del Picchia en su discurso previó que los conservadores desearían -ahorcarlos- uno a uno con sus estridentes rechiflas. Aun así, presenta el ideario de su grupo en su charla.
- En represalia por las rechiflas, Ronald de Carvalho declama el poema *Los Sapos* de Manuel Bandeira.
- El Teatro Municipal estaba abierto desde el inicio de la tarde para la muestra de artes plásticas y arquitectura, montada en el hall de entrada. Frente a los lienzos la reacción dominante fue de choque e indignación. Las esculturas de Brecheret tampoco merecieron del *-respetable público otro comentario que no fuera la crítica intolerante y dañina-*.
- Presentación de danza de Ivonne Daumerie y, con la presentación de Guiomar Novaes *-querida por la audiencia paulista-* se hizo silencio. La rechifla es retomada cuando Mário de Andrade, de pie en las gradas internas del Teatro, leyó algunas páginas de *La esclava que no es Isaura*, bosquejo de un futuro trabajo sobre la poética modernista.
- En la segunda parte de la presentación, conferencia del folclorista y crítico musical Renato de Almeida: *Perennis poesia*, retumbante burla al culto de las rimas perfectas, a la poesía de la “cinta métrica”, escrita en rancio lenguaje lusitanizante.
- Cuando Heitor Villa-Lobos, como buen regente de orquesta, entró en el escenario usando el traje apropiado, pero arrastrando unas chanclas y llevando un paraguas a modo de bastón, el público volvió a las rechiflas, indignado con la afrenta de esa “actitud futurista”. Nada de eso era cierto, el gran compositor fue atacado por ácido úrico en los pies y no pudo calzar zapatos.

Último día- 17 de febrero

- La tranquilidad prevaleció, con apenas la mitad del público aplaudiendo el programa musical basado en un repertorio ya

conocido de Villa-Lobos (Portal Mestres da Literatura, MEC, Brasil).

Pagu, “Eternamente Pagu”

El modernismo brasileiro, no obstante, no fue apenas un movimiento en las artes. Se trataba de una nueva manera de pensar. Fue un verdadero cambio en las mentalidades y en la trayectoria de las brasileras. Cada día, más y más mujeres entraban a apoyar luchas sociales y políticas, como es el caso de Patrícia Rehder Galvão, la muy conocida y admirada *Pagu*.

Nacida en São João da Boa Vista, estado de São Paulo, el 9 de junio de 1910, *Pagu* (apodo que le fue dado por el poeta Raul Bopp) fue escritora, periodista, militante comunista y tuvo un papel preponderante en el movimiento modernista iniciado en 1922 (Al contrario de lo que se dice con frecuencia, Pagu, que en la época tenía apenas 12 años, no participó de la Semana del 22, encontrando a Tarsila y Oswald de Andrade años después, amistad que dio mucho que hablar...).

Mucho antes de volverse Pagu, la hija de una muy tradicional y conservadora familia paulista era ya una mujer “extravagante”: fumaba en la calle, usaba blusas transparentes, mantenía los cabellos cortados y erizados y con frecuencias usaba palabras “impropias” de una dama. Tenía siempre muchos pretendientes y novios, lo que causaba escándalo en la estricta sociedad de São Paulo.

A los 15 años ya escribía para el *Brás Jornal* con el seudónimo de *Patsy*. A los 18 años, mal completara la Escuela Normal de la capital, se integró al *Movimiento Antropofágico* bajo el liderazgo de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade. Pronto es considerada la musa del movimiento. En 1930 Oswald se separa de Tarsila y se une a Patrícia, un escándalo que sacudió la capital. Se especula que eran amantes desde la época que frecuentaba la casa de Tarsila y Oswald. Ese mismo año nace Rudá de Andrade, segundo hijo de Oswald y primero de Pagu. La pareja se hace militante del Partido Comunista en 1931. Con Oswald, edita el periódico *O Homem do povo*, donde crea una columna

feminista: “*A Mulher do povo*”. Al participar, en agosto de ese mismo año, en la organización de una huelga de los trabajadores del puerto de Santos (ciudad del litoral paulista, distante 72 kilómetros de la capital), *Pagu* es arrestada por la temida policía política de Getúlio Vargas. Fue la primera de una serie de 23 arrestos a lo largo de su vida.

Recupera la libertad en 1933 y parte hacia un viaje por el mundo, dejando a su marido e hijo en Brasil. Publica en este mismo año *Parque industrial* bajo el seudónimo de *Mara Lobo*. Viaja por EEUU, Japón, Polonia, Alemania, URSS (donde se desencanta con el régimen comunista) y finalmente Francia, donde es arrestada (1935) como comunista extranjera con una identificación falsa y repatriada al Brasil.

Retoma su actividad periodística y por cuenta de las peleas y celos se separa de Oswald, que se queda con el hijo. *Pagu* vuelve a ser arrestada y es torturada por la policía de la dictadura del Estado Novo de Vargas. Se queda cinco años más en prisión. Sale en 1940 y rompe con el Partido Comunista, pasando a defender una línea socialista trotskista. Se casa ese mismo año con Geraldo Ferraz y en 1941 nace su segundo hijo, Geraldo Galvão Ferraz. Su hijo mayor, Rudá, pasa a vivir con ella y Oswald frecuenta la casa para visitarlo, relacionándose con la pareja como amigos. En esa misma época viaja a China, de donde trae al Brasil las primeras semillas de soya.

De regreso (en 1942) se dedica a participar intensamente en el periodismo, actuando principalmente como crítica de arte. En 1945 lanza una nueva novela, *A famosa revista*, en compañía con Geraldo Ferraz, su marido. Intenta, sin éxito, una curul en la Asamblea Estadual de São Paulo en 1950.

En Santos, donde reside, se dedica a incentivar a grupos de teatro aficionado, frecuentando ella misma en 1952 la Escuela de Arte Dramático de São Paulo. Con frecuencia lleva las obras para ser presentadas en la ciudad. Ligada al teatro de vanguardia, traduce *La cantante calva* de Ionesco. De 1955 a 1962 trabaja para el periódico *A Tribuna* de Santos, como crítica literaria, teatral y de televisión. A finales de ese periodo descubre

que tiene cáncer e intenta el suicidio sin lograr su objetivo. En el panfleto “*Verdad y libertad*” escribió: “*Una bala se quedó atrás, entre gasas y recuerdos destrozados*”. Viaja a París para intentar una cirugía pero ésta no tiene éxito. Falleció finalmente el 12 de diciembre de 1962 en virtud de la enfermedad.

En 2004, la recicladora de basuras Selma Morgana Sarti encuentra una colección de fotos y documentos de la escritora y su marido que actualmente están en los archivos de la Universidad de Campinas, cuyo Centro de Estudios de Género lleva su nombre: *Pagu*.

En 2005 São Paulo celebró los 95 años del nacimiento de Pagu con una vasta programación, lanzamiento de libros y exposición de fotos, dibujos (fue ilustradora de la *Revista de Antropofagia*, publicada entre 1928 y 1929, entre otras) y varios textos de la intelectual.

Entre sus trabajos están también cuentos policíacos bajo el seudónimo de King Shelter publicados en la revista *Detective*, dirigida por el célebre dramaturgo brasileño Nelson Rodrigues; cuentos más tarde reunidos en el libro *Safra Macabra*, publicado en 1998 por la José Olympio Editora, una de las más prestigiosas del país. Dejó también varias traducciones de autores inéditos en el Brasil de la época, como James Joyce, Eugène Ionesco, Arrabal y Octavio Paz. *Parque Industrial*, su novela en colaboración con Geraldo Ferraz, fue publicada en 1994 por la University of Nebraska Press.

Esa libertad “lúdica” implantada por los modernistas, por intelectuales como Patricia Galvão, posibilitó el desarrollo de una nueva subjetividad que permitió a Rachel de Queiroz *escribir como hombre* (como más tarde lo diría Graciliano Ramos, que suponía que sus textos eran escritos por un hombre con seudónimo de mujer) y el surgimiento de la escritura inquietante de Clarice Lispector, en esa época una niña, que osaba estudiar derecho y publicar unos libros que dejaba a todos estupefactos. Permitió también que en el clásico de los clásicos de la literatura brasileña, el personaje central fuera Diadorim, un *peón-mujer-guerrera*, eje de *Grande Sertão: Veredas*, consecuencia directa

del movimiento modernista del 22 y del empoderamiento de las mujeres feministas en el Brasil que entraba en el siglo XX.