

UN GRAN CAMINO COMIENZA CON UN PASO: EL *ABAPORU* DE TARSILA DO AMARALANTONELLA FORFORI¹*Fecha de recepción: 10/11/2022**Fecha de aceptación: 5/12/2022***RESUMEN**

El siguiente artículo ofrece un análisis de una imagen como fuente histórica, situándola como protagonista de todo el abordaje, pero sin dejar de incorporar conceptos básicos del lenguaje visual y elementos teóricos que ayudan a comprender y a establecer una coherente y precisa interpretación en el desarrollo de estas líneas. La obra en cuestión es “Abaporu” de la pintora brasileña Tarsila do Amaral.

PALABRAS CLAVE: imagen- fuente- culturas- Antropofagia- identidad**A GREAT PATH BEGINS WITH ONE STEP: THE TARSILA DO AMARAL ABAPORU****ABSTRACT**

The following article offers an analysis of an image as a historical source, placing it as the protagonist of the entire approach, but without failing to incorporate basic concepts of visual language and theoretical elements that help to better understand and establish coherence and precision at the time to develop this analysis. The work in question is “Abaporu” by the Brazilian painter Tarsila do Amaral.

KEY WORDS: image as a source- cultures- “anthropophagic” movement- identity**INTRODUCCIÓN**

Para abordar la imagen como fuente histórica es necesario concebirla en su contexto específico donde fue producida, junto a las representaciones y construcciones que la

¹ Antonella Forfori. Estudiante de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), Argentina. Área de interés: Historia cultural, infancias, sexualidad y género.

misma expresa. Burucúa y Malosetti (2015) reconocen a las imágenes como objetos muy complejos y con un grado de polisemia muy amplio. Además de ser signos, los testimonios visuales tienen un cuerpo materialmente más denso, delimitable y palpable que el soporte de un texto. No solo transmite un sentido, sino que también es un vector emocional.

Con el fin de realizar un breve recorrido histórico del fenómeno pictórico, pero sin demasiadas profundizaciones, podemos decir que la pintura acompañó al ser humano desde su más remoto origen, y que en muchas ocasiones ha desempeñado un papel muy valioso para los pueblos, vinculado a funciones rituales, astronómicas, religiosas, mágicas y didácticas. Hasta mediados del siglo XIX, oficiaba como un elemento clave en la conformación de identidades visuales y transmisión cultural, configurando visiones del mundo o modos de ver.

Retomando el concepto de "acto icónico" del historiador del arte alemán Horst Bredekamp (2017), podemos establecer que la imagen es una acción icónica que establece una diferencia con la realidad en la cual se inserta. La imagen dice, engaña y calla; en otras palabras: al tiempo que muestra, también oculta. Al ser condensadora de tiempo, es decir, que fue producida en un contexto determinado, debe ser interrogada, cruzándola con fuentes de otra índole.

Desde esta perspectiva, consideramos necesario problematizar el rol importante que, además de los hombres, también tuvieron las mujeres en el mundo de la cultura visual. Las mismas fueron catalogadas durante siglos, obligadas a asumir una identidad que quedaba ligada a la función que se les asignaba: ama de casa, madre, santa, esposa, profesional, musas, ayudantes, todas excluyentes. Es consecuencia la decisión al momento de elegir la imagen para su lectura específica, que su artista sea una mujer. Ella es Tarsila do Amaral, pintora brasileña, nacida en Capivari, Brasil en 1886. Hacia 1916 comenzó sus estudios de arte en São Paulo y en 1920 los continuó en París. Fue autora de 272 pinturas, 6 murales y alrededor de 1300 dibujos.

El historiador británico Peter Burke se refiere al pintor (o en este caso, la pintora) como un historiador que evoca y describe la forma de vida y la mentalidad de la gente que vivieron en una determinada época. Subraya dos características de las interpretaciones pintadas en tiempos pretéritos, "en primer lugar, las analogías implícitas entre el pasado y el presente; y como segundo rasgo de la pintura histórica es que fue deslizándose paulatinamente hacia la historia social, o hacia los aspectos sociales de la política" (Burke, 2005, p.200)

LA PINTURA COMO FUENTE HISTÓRICA

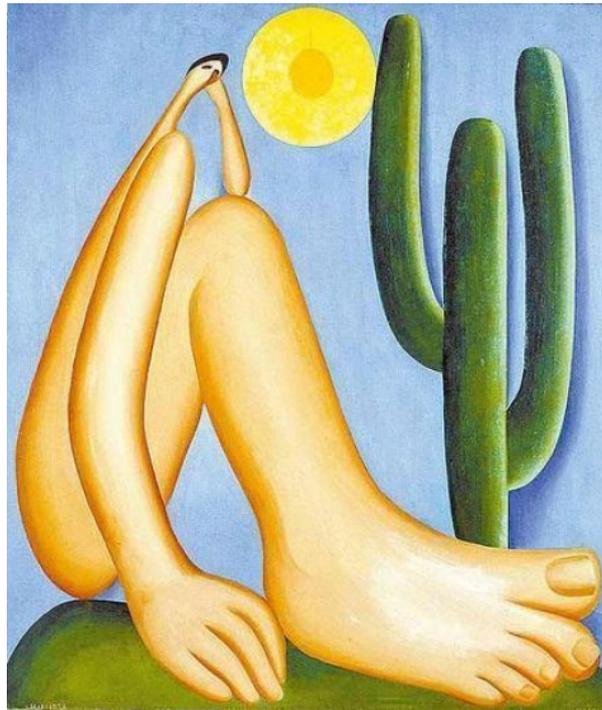


Figura 1. Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928

Óleo sobre lienzo, 73 x 85 cm. Colección privada.

Obtenido de: <https://historia-arte.com/obras/abaporu>

Peter Burke (2008), acentúa el carácter independiente de los testimonios visuales en contraposición a la idea de que solo sirven para ilustrar lo que ya sabemos gracias a los textos, y también destaca la necesidad de una actitud crítica hacia las fuentes visuales. Tendremos en cuenta algunas de las reglas provisionales que nos ofrece el autor para la producción crítica de las imágenes. Por un lado, situarla en su propia tradición cultural, estudiar la recepción y la reutilización de imágenes como una forma de mostrar sus usos en el pasado, estar atentos a los pequeños detalles, tener en cuenta los contextos. Por el otro, el horizonte material, cultural, social y político sin perder de vista la interacción entre la imagen y el mundo del que esta procede.

Partiendo de algunos interrogantes clave para analizar la imagen, entre ellos- ¿Qué significa el nombre de la obra?, ¿qué representa? ¿Cuál era el contexto en el que se produjo? ¿Qué elementos, detalles, figuras podemos observar en ella? ¿Qué intenta condensar la imagen de *Abaporu*? ¿Qué características materiales y simbólicas nos aportan indicios sobre la sociedad de la época? ¿Qué pinta y de qué modo lo hace? ¿Cómo se conforma su visualidad? ¿Con qué estilo?, ¿qué consecuencias tuvo y para

quién?, entre otros- intentaremos abordar el registro visual teniendo en cuenta su especificidad material, pero también los peligros de su sobre interpretación. Utilizaremos soporte teórico que posibilite la triangulación y una interpretación más acertada de la relación entre ver y saber. ¿Qué vemos cuando miramos? ¿Solo vemos lo que sabemos? ¿Es posible ver más allá de nuestro saber? ¿Lo que vemos interroga nuestros saberes? Es cierto que nuestros saberes configuran nuestras miradas -el ejemplo más claro es que, frente a una misma imagen no todos vemos lo mismo-. Pero también es posible que, ante una experiencia visual, nos encontremos “viendo” más allá de lo que sabemos o de lo que esperábamos ver: una imagen puede cuestionar nuestros saberes y desestabilizarlos.²

Tarsila y su pareja, el poeta Oswald de Andrade, buscaron juntos el título y lo hallaron en un diccionario tupí-guaraní, perteneciente al padre de Tarsila: **aba** significa “hombre”; **poru**, “que come”, “hombre que come hombres”. Esta elección también se explica sobre la óptica de exaltación de elementos nacionales que introducen al indígena como figura idealizada y porque, además, era el idioma más hablado en la provincia de São Paulo a lo largo del siglo XVIII.

Si bien la idea no es describir la vida de la autora, es necesario ubicarnos en el contexto de creación de la imagen. Las contaminaciones de lo popular y lo local, más evidentes tras su viaje a Salvador de Bahía, donde pervive la cultura afrodescendiente en sus formas más vivas, inspiran esta obra clave del siglo XX en Brasil. *Abaporu* fue el regalo de cumpleaños a su marido, el escritor y poeta Oswald de Andrade, en enero de 1928, quien prepararía el camino radical para grandes cambios. Inspirado en la imagen, de Andrade escribe el célebre *Manifiesto Antropófago*, un documento clave que alumbró el modernismo en Brasil y que conceptualmente buscaba apropiarse del arte de fuera del país (canibalizarlo) y fusionarlo con elementos locales para crear algo nuevo. Apostando por la antropofagia como metáfora: comerse eso que representaba lo canónico, lo europeo, lo “correcto”, lo extranjero, como única manera de poder conectar con lo propio, lo cercano, lo indígena, lo etnográfico. Era y es imposible negar la evidencia, la colonización y la imposición de roles, academias e influencias europeas, pero para poder conectar con el verdadero origen de Brasil había que aceptar esta

² Abramovski, Ana (2006): “El lenguaje de las imágenes y la escuela. ¿Es posible aprender y enseñar a mirar?” en *El Monitor*, n° 13, disponible en: <http://tramas.flacso.org.ar/articulos/el-lenguaje-de-las-imagenes-y-la-escuela-es-posible-ensenar-y-aprender-a-mirar>)

situación, devorarla y engullir todas esas influencias, reconociéndolas, para poder construir una modernidad genuinamente brasileña.

El trabajo de Andrés Masán, colabora en el entendimiento de las primeras décadas del siglo XX que se inscriben en Brasil como un momento de profundas transformaciones.

Desde el punto de vista político, el ascenso del *tenentismo* como respuesta al régimen oligárquico encarnado en la *República Velha* encontrará hacia fines de la segunda década su máxima expresión con la figura de Getulio Vargas. Al mismo tiempo, desde la esfera artística se puede avizorar un profundo cambio cultural que intenta socavar las instituciones –y con ellas parte de la legitimidad– del régimen oligárquico dominante. En este contexto, la antropofagia se revela como un mecanismo cultural por el cual la *brasildade* adquiere nuevas connotaciones simbólicas (Masán, 2015, p. 5)

De acuerdo con el *Manifesto*, la identidad del Brasil residía en el matriarcado de Pindorama³ en las prácticas y costumbres de los pueblos indígenas que vivían allí antes de la llegada de los portugueses. Los colonizadores, asociados al patriarcado racionalista, erradicaron dimensiones cruciales de la cultura tribal, tales como la vida comunitaria y la profunda vinculación de los indios con la naturaleza. *Abaporu* rescata el ser-naturaleza de esa tierra inmemorial, irremediabilmente corrompida por la lógica civilizadora. Es una criatura autóctona, mítica por excelencia, nativa de un Brasil primitivo y mágico a la vez.

La artista comenzó un periodo denominado “Pau-Brasil”, en el que, gracias a diversos viajes por el interior de su país natal, redescubriéndolo, conociendo varios pueblos, ciudades y personas, fue inmortalizando en dibujos, apuntes y lienzos de influencia cubista, surrealista y estilización geométrica. Tarsila do Amaral seguía investigando sobre Brasil y su folklore para producir esa modernidad propia, alejada de la europea, observando el potencial simbólico y poético de su país y pensando en sus paisajes como el reflejo del “alma primitiva”.

Este proceso que ahora puede resultar de lo más lógico, incluso habitual, entonces supuso toda una revolución. Reconocerse como pueblo colonizado, iniciar un proceso de descolonización y re-engendrar una cultura identitaria propia fue, en efecto, el inicio de la modernidad brasileña con raíces ancestrales. Condensa en ella todas las experiencias de la artista en Brasil y Europa, sus indagaciones sobre la cultura popular,

³ Vocablo en lengua tupí y también en lengua guaraní, que significa "tierra buena para plantar" pero que también refiere a una localidad brasileña en el estado de São Paulo.

y su interés por encontrar un lenguaje artístico propio. La clave estaba en esas grandes extremidades en contacto con la tierra, con lo que había a su alrededor, lo brasileño frente a lo europeo.

Trabajando sobre los aspectos denotativos de la imagen, es decir, el carácter descriptivo, los rasgos sensoriales de la misma, lo objetivo, se puede establecer que el tamaño del cuerpo es enorme. En contraposición a la minúscula cabeza, expresa el trabajo físico en detrimento del mental, esa naturaleza que domina más el mundo que las ideas. Pareciera no tener una figura andrógina. Su mano y pie derechos están en contacto con la tierra, al igual que el cactus y simbolizan un mismo origen, como si estuviesen hechos de la misma materia. Un sol, que parece una fruta abierta a la mitad y que podría ser una flor del propio cactus, remite junto a los otros elementos, cielo, cactus y tierra, a los colores y tonos vibrantes de la bandera nacional brasilera: verde, amarillo y azul. De esta manera, podemos ver la importancia que la artista le da a la fuerza de los pies y las manos que viabilizan el trabajo físico del pueblo brasileño. Una cabeza más pequeña puede indicar una supuesta falta de pensamiento crítico y “apaciguamiento” de la población. Debido a estos elementos, tal pintura se ve como una crítica social.

La historiadora del arte, Laura Malosetti Costa (2006), describe el poder que exhiben ciertas imágenes y consideramos que *Abaporu* coincide con ella, ya que, persiste en la memoria, se reactiva después de largos periodos y convoca nuevas vivencias e ideas. Hay fuentes que no solo no se olvidan, sino que adquieren-con el tiempo- nuevos poderes. El poder de los testimonios visuales, su capacidad para ser venerados, despertar devociones y sostener creencias, generar violencia, ser odiados, temidos y hasta destruidos.

Así, la cultura popular brasileña se mezclaba con las influencias europeas para crear obras que, sin perder su identidad indigenista, y tras su “digestión” darían lugar a lo típicamente distintivo y de origen brasileño. Las ideas del otro se devoran y se convierten en algo diferente al integrarse a la cultura propia. Lo importante es, como sostiene Anna María Guasch (2005), no tanto desvelar el significado de la imagen aislada, sino las complicidades entre el poder y las imágenes, más allá de toda concepción elitista de la cultura y de los ideales estéticos.

Como Peter Burke (2005) sostiene en "Visto y no visto" al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular: “independientemente de su calidad estética, cualquier

imagen puede servir como testimonio histórico, es decir, tienen algo que decir al historiador” (Burke, 2005, p.20).

CONCLUSIONES

Puesta la mirada y el objetivo en entender a las imágenes como insumos para la tarea histórica, como construcción y no como simples ilustraciones, “reflejos” o recortes que sirven para apoyar conclusiones a las que se llega por otros caminos, intentamos mostrar la realidad que construye, los imaginarios, sensibilidades y prácticas que condensa la obra de Tarsila do Amaral, el “*Abaporu*”. Es así como este movimiento nacional de Brasil trajo a la mesa la necesidad de apartarse de la dependencia intelectual de Europa y de construir una identidad intelectual nacional. Los asuntos sociales de todos los días, raciales, de clase, encontraron su lugar en el arte de esta autora y la antropofagia. Una cultura mezclada, híbrida, que engulle, asimila, transforma; vuelve suyo lo ajeno en principio.

Al decir de Ana Abramovsky (2006) “dejar un poco solas a las imágenes y no encerrarlas de inmediato en la prisión de algunas palabras; así podrán “transpirar” lo que tienen para transmitir”. Pero tampoco se trata de abandonarlas a su suerte y, simplemente, guardar silencio. Entre el extremo del “puro silencio” y el de “las palabras que pretenden decirlo todo” hay en el medio muchos matices por explorar, sobre todo a la hora de pensar en la transmisión.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMOVSKI, Ana (2006): “El lenguaje de las imágenes y la escuela. ¿Es posible aprender y enseñar a mirar?” en *El Monitor*, nº 13, disponible en: <http://tramas.flacso.org.ar/articulos/el-lenguaje-de-las-imagenes-y-la-escuela-es-posible-ensenar-y-aprender-a-mirar>
- BREDEKAMP, Horst (2017), *Teoría del acto icónico*, Madrid, Akal.
- BURKE, Peter (2005 [2001]), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- BURKE, Peter (2008), “Cómo interrogar a los testimonios visuales” en Palos, Joan Luis y Carrió Invernizzi, Diana (Dir.), *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 29-40.
- BURUCÚA, José Emilio & MALOSETTI COSTA, Laura (2015). “Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales” en *Concreta*, pp.1-4.
- GUASCH, Anna María (2005), “Doce reglas para una Nueva Academia: la ‘nueva Historia del arte’ y los estudios audiovisuales” en Brea, José Luis (Coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 59-74.
- LUCERO, María Elena. (2015). Relatos de la modernidad brasileña. Tarsila do Amaral y la apertura antropofágica como descolonización estética. *Historia y Memoria*, 10, pp.75-96.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2006), “Los poderes de la pintura en Latinoamérica” en *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e intelectual*, nº 3, pp. 61-98.
- MASÁN, Lucas Andrés (2015) “Pau Brasil: de la República Velha a la antropofagia modernista. La batalla simbólica en la brasilidade” *Revista Lindes. Estudios sociales del Arte y la Cultura*, 10, pp.1-14.