

DOSSIER

***Los estudios literarios
y la imaginación crítica***

**ANTROPOFAGIA EN TIEMPO PRESENTE
DE LA NECESIDAD DE UNA REINVENCIÓN**

**ANTHROPOPHAGY IN THE PRESENT TIME
ON THE NEED FOR REINVENTION**

Mario Cámara

Universidad Nacional de las Artes – Universidad de Buenos Aires – CONICET

*Doctor en Letras, Profesor Titular de Teoría y Análisis Literario en la Universidad de las Artes, Profesor Adjunto de Literatura Brasileña en la Universidad de Buenos Aires e Investigador Independiente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas. Ha publicado *Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña 1960-1980* (2011, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires; 2014 EDUFMG, Belo Horizonte), *A máquina performática* (2017, Rocco, Río de Janeiro; 2018, Grumo, Buenos Aires) (en colaboración con Gonzalo Aguilar), *Resto épicos. Relatos e imágenes en el cambio de época* (2017, Livraria, Buenos Aires, 2023, Papeis Selvagens, Río de Janeiro), *Indiccionario do contemporâneo* (2018, EDUFMG, Belo Horizonte; 2021, Madri-guera, La Plata) (en colaboración con Diana Klinger, Jorge Wolff, Célia Pedrosa, et al.), *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña* (2022, Prometeo, Buenos Aires).*

Contacto: mario_camara@hotmail.com

ORCID: [0000-0002-5211-8831](https://orcid.org/0000-0002-5211-8831)

DOI: [10.5281/zenodo.10433361](https://doi.org/10.5281/zenodo.10433361)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Antropofagia**Brasil**Negociación**Conflicto*

El presente texto propone una mirada retrospectiva sobre el movimiento antropófago brasileño liderado por Oswald de Andrade a fines de los años veinte del siglo pasado, considerándolo como el más importante durante el siglo XX. Se analizan sus premisas iniciales, que eran a un mismo tiempo, culturales, sociales y políticas; y su posterior reaparición durante los años sesenta, también del siglo pasado. En este segundo momento y en debate con el pensamiento de izquierda y su ideología del progreso, la antropofagia imaginó un Brasil precario y cosmopolita, tercermundista y sofisticado, y se propuso como un dispositivo crítico capaz de administrar los efectos de una modernización desigual. El presente, con la reciente experiencia bolsonarista y los nuevos activismos identitarios supone una crisis y un desafío para la antropofagia. El artículo sostiene que la antropofagia debe convertirse para ser el espacio en el que en el que las violencias fundacionales, la esclavitud, el exterminio indígena y la violencia sexual sobre las esclavas negras y las indígenas, sean trabajadas una y otra vez sin la pretensión de cualquier tipo de clausura.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Anthropophagy**Brazil**Negotiation**Conflict*

The present text proposes a retrospective look at the Brazilian anthropophagist movement led by Oswald de Andrade in the late 1920s, considering it as the most important movement of the 20th century. It analyzes its initial premises, which were at the same time cultural, social and political, and its subsequent reappearance during the sixties, also in the last century. In this second moment and in debate with leftist thought and its ideology of progress, anthropophagy imagined a precarious and cosmopolitan Brazil, third world and sophisticated, and proposed itself as a critical device capable of managing the effects of unequal modernization. The present, with the recent bolsonarista experience and the new identity activism, represents a crisis and a challenge for anthropophagy. The article argues that anthropophagy must become the space in which the foundational violences, slavery, indigenous extermination and sexual violence on black slaves and indigenous women, are worked over and over again without the pretension of any kind of closure.

Fecha de envío: 15/10/23

Fecha de aceptación: 05/12/23

A punto de cumplir un siglo, la vanguardia antropofágica brasileña, liderada por Oswald de Andrade, se revela como el movimiento artístico y cultural más dominante de la imaginación crítica de aquel país. A fines de los años veinte del siglo pasado resultó central para la invención de un modo de procesamiento cultural de lo que hasta entonces era leído como mera “influencia”, “copia” o “repetición”, y durante los años sesenta, también del siglo pasado, fue capaz de reinventarse para volver a imaginar otro Brasil, más pobre pero igualmente cosmopolita.¹ Nuestro presente, con la reciente experiencia bolsonarista y su pervivencia, y con la potencia de los nuevos activismos parece poner a prueba la capacidad devoradora que parecía contener el famoso manifiesto.²

En su primera modulación, es decir en su fase inaugural, la antropofagia brasileña encontró en la figura del indio antropófago la punta de lanza para fundar un procedimiento de apropiación cultural que no fuera leído como mera imitación. Devorar al otro en sentido figurado, consistía en digerir lo mejor de la cultura occidental y producir con ello algo propio. El manifiesto, al mismo tiempo, sentaba las bases de un nuevo contrato social, anárquico, que se insubordinaba contra las nociones de propiedad y posesión, y desde el cual reconfiguraba el lugar de Brasil, y de Latinoamérica, en Occidente, por ello proclamaba: “Sin nosotros, Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos del hombre”.

Como ha afirmado Carlos Jáuregui en su ensayo *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (2008), resultado de prácticas discursivas, legales, económicas y bélicas, la figura del caníbal y la práctica del canibalismo ha sido una suerte de metonimia de Latinoamérica durante el proceso de colonización europea.³ El caníbal, por lo tanto,

¹ Evoco en la frase el ensayo de Silviano Santiago “O cosmopolitismo do pobre” (2004)

² La Semana de Arte Moderno, celebrada en San Pablo en febrero de 1922, con la participación de Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Anita Malfatti, Heitor Villa Lobos y Victor Brecheret, entre muchos otros, además de ser el antecedente inmediato de la vanguardia antropofágica, había supuesto la puesta al día de una ciudad, San Pablo, de crecimiento acelerado con lo que se consideraba el arte moderno. Se trataba de sincronizar los procesos de modernización con las corrientes estéticas provenientes de Europa, y especialmente de París.

³ La palabra caníbal es uno de los primeros neologismos que produce la expansión europea en el Nuevo Mundo. Y es ese neologismo el que provee el significante maestro para constituir la alteridad colonial. Desde el descubrimiento, los europeos reportaron antropófagos por doquier, desde Colón ha Hans Staden pasando por Gândavo, creando una suerte de afinidad semántica entre canibalismo y América. La primera noticia de los caníbales proviene de Cristóbal Colón, quien relata que los indios le cuentan la existencia de hombres con hocicos de perro que comían hombres. En principio, esta descripción no es tomada en serio. Aunque a fines de noviembre de 1492 ya menciona a los CANIBA O CANIMA, y los vincula, en principio, con los soldados del Gran Can. Colón también refiere a cinocéfalos (hombres con cabeza de perro que se alimentaban de carne humana), es decir de seres mitológicos que ya aparecían en la *Historia Natural* de Plinio, en *La Ciudad de Dios* de Agustín, en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla.

se constituye como la figuración del americano en tanto otro. Esta otredad permitió que Europa, por primera vez quizá, se unifique en torno a esa figura. O para decirlo con palabras de Raúl Antelo, “la historia cultural de la periferia está indefiniblemente ligada a la del centro de Occidente, pero precisamente lo que le ha permitido a Occidente construirse una imagen de propiedad es la denegación de lo que en su historia y su cultura había de impropio” (2011: 98).

Deconstruyendo la imagen bárbara del indio antropófago, el manifiesto que presentó la antropofagia a la sociedad paulista de fines de los años veinte, trasuntaba vitalidad y son constantes sus apelaciones a una Edad Dorada. Reproduzco a modo de ejemplo dos enunciados, pero hay muchos más:

La edad de oro anunciada por América

Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, Brasil había descubierto la felicidad.

¿Cómo leer esta Edad Dorada del principio de los tiempos? La formulación de Oswald de Andrade es sencilla pero novedosa. Aunque produce desplazamientos de sentido, De Andrade aproxima al tropo infernal el tropo edénico de la conquista. Partiendo de la imagen del indio bueno, que la conquista subyugó y consumió a gusto, construye una utopía, la de una cultura anárquica, sensual, igualitarista y tecnificada.

De la Revolución francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución Surrealista y al bárbaro tecnificado de Keyserling. Caminamos.

Ser antropófagos en los años veinte significó producir una crítica furibunda a una moral anquilosada y patriarcal para imaginar una nueva filosofía y hasta una nueva economía.

Tercer mundo

Y nadie sabe cómo vine a parar yo al tercer mundo
Fito Paez

Obsérvese que en este caso, el caníbal se semantiza como animal, y no casualmente la palabra caníbal posee la palabra perro en su interior.

Abortado en 1930, tanto por el golpe de estado de Gétulio Vargas pero también por su radicalidad y por la adopción del marxismo de su máximo líder, la antropofagia entró en una suerte de estado de hibernación que recién comenzó a abandonar dos décadas después. En efecto, desde fines de los años cincuenta, la figura de Oswald de Andrade –que murió en 1954– retorna a la escena cultural brasileña. Aquellos regresos poseen variadas paternidades, diseminadas en geografías, temporalidades y disciplinas diferentes. En 1964 los poetas concretos Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari le dedicaron el número 4 de su revista *Invenção*. Y ese mismo año comenzó la reedición de sus obras completas, publicándose la novela *Memórias sentimentais de João Miramar* con prólogo de Haroldo de Campos “Miramar na Mira”; y *Pau Brasil*, también con prólogo de Haroldo de Campos titulado “Uma poética da radicalidad”. En 1967 se produce un hecho decisivo y transformador de la antropofagia, José Celso Martinez Corrêa puso en escena la pieza de teatro de Oswald de Andrade, hasta el momento inédita, *O rei da vela*. El texto que acompañaba la puesta señalaba que si bien aquella pieza no había sido tomada en serio hasta ese entonces, ahora era el momento del redescubrimiento, puesto que allí se manifestaban las más modernas técnicas teatrales y visuales.⁴

La potencia antropofágica se expondrá durante esos años sesenta en todo su esplendor porque será capaz de darle forma imaginaria a un nuevo Brasil, aun a costa de “olvidar” muchas de las consignas del manifiesto original. El redescubrimiento de Oswald de Andrade parece funcionar como crítica a las propuestas culturales de la izquierda, tales como las producciones del *Cinema Novo*, el *Teatro Opinião* de Augusto Boal, los Centros Populares de Cultura (CPC), o las actividades de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE). En el marco de ese amplio espectro, y al calor de los gobiernos de Juscelino Kubitschek y luego de João Goulart y aun durante los primeros años de la dictadura que comienza en abril de 1964, se construyó una imagen idealizada o, por el contrario, absolutamente victimizada del “pueblo”. Idealización o victimización que, además de implicar un discurso paternalista, distribuía una serie de valorizaciones en las que la víctima era representada como pura, virtuosa y, más aún, espiritualizada y, por oposición el victimario, como vicioso. Fernão Ramos, al referirse a las primeras producciones del *cinema novo* subraya la “elegia do trabalho” y “la ascense consciente do operário”, en su análisis del film *Cinco Vezes Favela* resalta que el

⁴ En el texto manifiesto que se le entregaba a los espectadores que asistían a la pieza, se proclamaba: “E *O rei da vela* (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável. E ficamos bestificados quando percebemos que o teto desse edifício nos cobria também, era a nossa mesma realidade brasileira que ele ainda iluminava. Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial: Esculhambo, logo existo” (1998: 85).

personagem do burguês –dono do terreno de uma favela que tenta desapropriar os favelados– é identificada ao erotismo das mulatas que aí toma a forma de lascívia. Quando o capanga do burguês vem dar a notícia de que a favela se revoltou, encontra o pai e o filho no jardim com uma mulher em pose erótica, de maiô, sentada numa cadeira de praia. Enquanto o capanga relata a situação, a câmera percorre o corpo da mulher estendida. Uma montagem paralela estabelece a relação de causalidade entre a exploração do povo pelo burguês e o erotismo que exala das pernas da mulata” (1987: 32).

Asimismo, las propuestas culturales de la izquierda apostaban por la modernización y el desarrollo como forma de abandonar el atraso, sinónimo de decadencia, hambre y explotación. Será en estos campos donde operará la nueva antropofagia. Parafraseando al crítico Antonio Candido, buscará producir un desarme tanto de la conciencia trágica del atraso como de su reverso eufórico para postular, en cambio, una suerte de *entre-lugar* latinoamericano.⁵

Propongo entonces como marco de apertura de invención de ese nuevo Brasil, el año 1967 con el estreno de la ya mencionada *O rei da vela*, la obra de teatro que Oswald de Andrade había escrito en 1936 y que nunca había sido estrenada hasta su puesta por el grupo de teatro Oficina a cargo de Ze Celso Martinez. Recordemos que en su libro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso señala que la deflagración del tropicalismo,⁶ movimiento al que considero una relectura de la antropofagia, sucede a partir de su asistencia como espectador al estreno de la pieza de Ze Celso. Caetano Veloso lo recuerda del siguiente modo:

Lembro que ao sair do teatro, pensei em como era problemático que eu gostasse talvez mais daquilo do que meu querido Arena conta Zumbi (disse Caetano lembrando sua assistência a *Os pequenos burgueses* de Gorki). O Zumbi era um passo, uma conquista, não havia dúvida, mas em *Os pequenos*

⁵ Invoco la figura propuesta por Silviano Santiago en su célebre ensayo “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2000).

⁶ Recordemos que el tropicalismo, liderado por Caetano Veloso y Gilberto Gil, e integrado por Torquato Neto, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, Tom Zé y Rogério Duarte, irrumpe en la escena musical brasileña en 1967, a partir de la consagración televisiva de Gilberto Gil y Caetano Veloso, que obtienen respectivamente el 2do puesto –Gil– con *Domingo no Parque* y el 4to puesto –Caetano Veloso– con *Alegria, alegria*. Se trató de un movimiento breve e intenso que articuló, de manera estruendosa, diferentes tradiciones musicales –la bossa nova sobre todo la encarnada por João Gilberto– o modas musicales –como el iê-iê-iê que cantaba Roberto Carlos– con la información que proveían las vanguardias, en principio las musicales, sobre todo a través del Grupo de Música erudita compuesto por Julio Medaglia, Damiano Cozella y Rogério Duprat, quienes produjeron sus primeros discos.

burgueses do Oficina havia uma sensibilidade que o Zumbi, mais esquemático não mostrava [...] Fui ver *O rei da vela* cheio de grande expectativa. Mas não imaginava que iria encontrar algo que era ao mesmo tempo um desenvolvimento dessa sensibilidade e sua total negação (1997: 242).⁷

En un sentido semejante, aunque de un modo menos elaborado, se pronunciará el cineasta Rogerio Sganzerla, líder del *cinema marginal*, en una entrevista concedida el 15 de diciembre de 1969 y realizada por Marcos Faerman:

Eu sempre tive uma busca internacionalista de uma mistura de estilos. Esse negócio do Caetano e do *Rei da vela* marcou um movimento, uma respiração, uma eclosão na arte brasileira. Aconteceu em 1967, exatamente quando eu estava na Europa como correspondente de um jornal. Nessa viagem extremamente acidentada pude refletir e resolvi acabar com aquela proteção que havia manifestado no meu curta-metragem, tudo certinho e bem comportado –percebi que isto não dava pé–. Então fiz o roteiro do *Bandido da Luz Vermelha*. Quando eu voltei, *Rei da vela* ia a estrear –aí eu vi que era aquilo mesmo que eu queria fazer–. Tinha coisas no meu roteiro que eu achava grossas e pouco conceituais demais. Depois não tive mais dúvidas. (2023: 43)

Estos dos testimonios nos dan la pauta del impacto que tuvo aquel estreno en tanto ruptura que habilitaba un nuevo rumbo, tanto para las formas de imaginar al pueblo como para las encrucijadas que habían comenzado a plantearse a partir del golpe militar de 1964: el lugar de los intelectuales, el grado de conciencia o no de las clases populares y el rol de la burguesía industrial como potencial aliada para el desarrollo y la independencia económica del país. *Terra em transe*, de Glauber Rocha, también de 1967, había planteado aquellos interrogantes en un plano alegórico y trágico. En un país imaginario, Eldorado, un proyecto progresista caía víctima de su propia cobardía frente al asalto del capital concentrado frente a la impotencia de un intelectual y la ignorancia del pueblo. Pero si *Terra em transe* se proponía como una tragedia, *O rei da vela* construía una caricatura feroz, una farsa, un grotesco demoledor cuyo objetivo era un ataque directo no tanto, o al menos no únicamente, a los militares que habían tomado el poder sino, principalmente, a la burguesía bien pensante que defendía o creía en un Brasil

⁷ En ese mismo texto, Caetano Veloso cuenta que a la salida del estreno se encontró con Augusto Boal, líder del ya también mencionado Teatro Opinião, quien le dijo que Oswald de Andrade estaba muerto y enterrado. Su encuentro con Boal le produjo a Veloso la siguiente reflexión: “Ora, para mim Oswald estava apenas nascendo, e suas figuras pareciam disparatadas justamente porque, em vez de servir como ilustração para idéias supostamente indiscutíveis, instigavam a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem” (1997: 246).

inexistente.⁸ Conforme interpretó Décio de Almeida Prado, la elección de *O rei da vela* por parte Ze Celso no habría sido fortuita,

O ufanismo, virado de cabeça para baixo, dava origem, no teatro, ao tropicalismo: a aceitação, alegre e selvagemmente feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico. Já que somos atrasados, vamos assumir sem inibições o nosso atraso. Já que temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos. Para a criação desse novo estilo nacional, Oswald dava a chave [...] Projetando-se sobre o tempo, ele parecia estar contemplando não a sua, mas a nossa época. E fazia involuntariamente um comentário sobre a derrota de 64, mais feroz e contundente que os ataques deferidos pelo Teatro de Arena, porque criticava a burguesia, não a repressão militar, atingindo o âmago da questão. (1988: 113)

En cierto sentido, observar el carácter subdesarrollado y, agrego, tercermundista brasileño,⁹ desenmascarar las zonas ciegas de la burguesía bien

⁸ Dividida en tres actos, *O rei da vela* cuenta la historia de Abelardo I, prestamista y fabricante de velas. La palabra “vela” también significa usurero. Abelardo I posee una especie de oficina llamada *Abelardo & Abelardo*, que es el escenario del primer acto de la obra. Su socio, Abelardo II, vestido de domador, recibe a los clientes que salen de una jaula y son tratados con desprecio y violencia. En este acto aparece Heloísa de Lesbos, prometida de Abelardo I, perteneciente a una familia tradicional salvada de la quiebra gracias al dinero de su prometido.

El segundo acto se desarrolla en una isla tropical, regalo de Abelardo I a su prometida. Allí se establece un clima de gran libertad sexual: Heloísa tiene sexo con el Sr. Jones, un americano con el que su prometido hace negocios y que despierta el interés de Totó Fruta-do-Conde, el hermano homosexual de Heloísa. Abelardo I tiene una noche de amor con su suegra, doña Cesarina, y organiza otro encuentro sexual con la tía de la novia, doña Poloca, cuya virginidad sexagenaria se proclama a cada paso. También están presentes João dos Divãs, en realidad Joana, la hermana lesbiana de Heloísa, y su primo Perdigoto, que pide un préstamo a Abelardo I para crear una milicia fascista que luche contra los campesinos que insisten en invadir su propiedad.

Finalmente, el tercer acto vuelve al despacho de Abelardo & Abelardo. Víctima de un golpe de Estado, Abelardo I llora su quiebra con su prometida a sus pies. Con un revólver en las manos se dirige al público y declara que verán un final digno de una obra de teatro: el suicidio en el tercer acto. Incapaz de llevar a cabo el gesto, pide ayuda a Ponto (un tramoyista que, a escondidas del público, recuerda al actor sus líneas cuando es necesario), pero éste se niega. Se cierra el telón. Se oyen disparos de cañón y gritos de mujer. Cuando se vuelve a abrir el telón, Abelardo I agoniza en una silla y su prometida yace en una camilla. Abelardo II entra en escena con exageradas ropas de ladrón, que sustituyen a las más sobrias del primer acto. Asume su posición como heredero del negocio de préstamo de dinero y también se lleva a la novia. En el delirio que precede a la muerte, Abelardo I oye campanas. Ordena abrir la jaula y los deudores huyen, proclamando la victoria de la revolución. El suicida pide una vela. Se cumple su deseo y muere. Heloísa llora la muerte de su ex prometido. Pero ante un gesto de Abelardo II, se acerca rápidamente a él. Se oye la marcha nupcial, entran los invitados e, ignorando por completo la presencia del muerto, celebran el matrimonio de Abelardo II y Heloísa de Lesbos.

⁹ Recordemos, por ejemplo, que en el manifiesto *Por Estética del sueño*, Glauber sostenía: “Arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década”.

pensante fue observado, tanto por Caetano Veloso como por Rogério Sganzerla como un momento de necesaria destrucción. Ese movimiento requería, y esto podía parecer desconcertante en el contexto de una dictadura, una crítica a la izquierda al mismo tiempo que apuntaba a lo que podemos definir como la invención de un Brasil tercermundista.

Estrenado un año después de *O rei da vela*, podríamos citar el film de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha*. De este film, el propio Sganzerla dirá que se trata de un *far west* del tercer mundo. La historia es muchas cosas al mismo tiempo: narra la vida del bandido João Acacio, retrata la ciudad de San Pablo concentrándose en la zona de *Boca do Lixo* como una suerte de sinécdoque de la propia ciudad y del Brasil todo, es un film de género, un policial o como apunta el propio Sganzerla en su manifiesto *Cinema fora da lei*:

Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um *far-west*, mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do *western*, a simplificação brutal dos conflitos (Mann).¹⁰

Sganzerla, que reivindicó en reiteradas oportunidades la figura de Oswald de Andrade, y que filmó un capítulo del largometraje *Oswaldianas*, “Perola negra”, refiriéndose a este su primer largo, dirá que había llegado la hora de hacer films sucios y poéticos, impuros y pretenciosos. En una famosa entrevista que le realizan en *O Pasquim*, donde además de producir una crítica feroz al *cinema novo* y a Glauber Rocha, sostenía lo siguiente:

Quando eu vejo um filme da Atlântida, eu acho bacana porque eu vejo lá um clima de perversão estética. Você pode notar que eles pegam filmes americanos de grande sucesso, filmes assim fascistas como Matar ou morrer, o próprio Sansão e Dalila, e transformam em aventuras com Oscarito e José Lewgoy. É exatamente nisto que estou pensando (2015: 61).

Al igual que en *O rei da vela*, el atraso y el mal gusto son reivindicados como crítica a la ideología del progreso enarbolada por la izquierda y al *ufanismo*

El término “tercer mundo” también se asoció con la idea de un movimiento de países no alineados que buscaban una posición independiente en la política y la economía internacionales. Este movimiento se originó en la Conferencia de Bandung en 1955, donde líderes de 29 países africanos y asiáticos se reunieron para discutir su posición en la Guerra Fría y su papel en el mundo en desarrollo.

¹⁰ Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>

pregonado por los militares. Ser “malos”, ser “amateurs” para, de esa manera, representar el subdesarrollo del país. Esa consigna, sin embargo, debe ser releída. En un texto de Caetano Veloso titulado “Diferentemente dos americanos do norte”, tomando en consideración un texto de Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición” sugiere “considerar vantajosas até mesmo as condições adversas com que a História nos presenteou”. El *entre-lugar* al que aludí, inspirándome en Silviano Santiago, estaría cifrado en la evaluación del “atraso”. No se trata de una aclamación acrítica del mismo, sino en comenzar a observar que el atraso quizá no solo sea una condición a superar en los términos de los países Occidentales del primer mundo, sino en reconocer que eso que se llama “atraso” también es una configuración histórica tramada por innumerables diferencias y experiencias temporales. La nueva antropofagia, por caminos enrevesados, comienza a dialogar con su origen de los años veinte.

En su ensayo *Culturas híbridas*, Néstor García Canclini pensando en países como Brasil, Argentina y México sostiene lo siguiente:

¿Cómo entender el encuentro de artesanías indígenas con catálogos de arte de vanguardia sobre la mesa del televisor? ¿Qué buscan los pintores cuando citan en el mismo cuadro imágenes precolombinas, coloniales y de la industria cultural, cuando las reelaboran usando computadoras y láser? Los medios de comunicación electrónica, que parecían dedicados a sustituir el arte culto y el folklor, ahora los difunden masivamente. El rock y la música “erudita” se renuevan, aun en las metrópolis, con melodías populares asiáticas y afroamericanas (1990: 14).

Más allá de las críticas que se le puedan realizar al concepto de hibridez, subrayo las referencias a la multitemporalidad. De modo que un primer aspecto de ese nuevo Brasil tercermundista consistiría en reconocer la multitemporalidad que lo habitaba. Los paradigmas críticos que hasta momento proporcionaba el pensamiento de izquierda, por ejemplo el de Roberto Schwarz,¹¹ no podían dar cuenta de esa realidad, al menos no por fuera de las coordenadas “desarrollo-atraso”. Podríamos aventurar entonces que estás producciones, y muchas otras, contribuyen a pensar tempranamente en torno a una modernidad periférica o la idea de culturas híbridas o, por supuesto en la idea de *entre-lugar*, pero también, adelante, a la noción de “mezclaje”.

En los años sesenta/setenta las producciones culturales brasileñas ya no pueden ser pensadas con los criterios de los años veinte. Un componente central es la cultura de masas o, para decirlo en términos de Adorno, la

¹¹ Pienso en el clásico ensayo “As idéias fora do lugar” (1981), que postula un desacople entre las ideas liberales de las democracias occidentales y la economía esclavócrata brasileña.

industria cultural y su modo de circulación internacional, el rock sería un ejemplo de ello, la moda y los consumos, todo ello circula y se desplaza velozmente. Un segundo aspecto es que la cultura brasileña, al menos una parte de ella, ya se inscribe en esos circuitos internacionales. Recordemos, en este sentido, el disco de João Gilberto y Stan Getz grabado en 1963, con la colaboración de Astrud Gilberto, quien canta “Garota de Ipanema” en inglés; o la exhibición *Whitechapel Experiment* que Oiticica monta en Londres en la Whitechapel Gallery; o el disco *Transa* que Caetano graba en Londres en 1972, por citar unos poquísimos ejemplos. A partir de los años sesenta Brasil ya tiene productos culturales de exportación, a diferencia de los años veinte cuando eso era apenas un proyecto. Y a propósito de productos de exportación recupero una cita de Caetano de su texto “Carmen Miranda dada” en donde sostiene lo siguiente:

[...] en 1967 Carmen Miranda reaparece no centro dos nossos interesses estéticos. Um movimento cultural que veio a se chamar tropicalismo tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora das mentes que tinham de atravessar uma época de embriaguez nas utopias políticas e estéticas, num país que buscava seu lugar na modernidades e estava sob uma ditadura militar (2005: 75).

Me interesa que Veloso piense a Carmen Miranda como signo cultural porque nos permitiría sostener que en aquellos años, la antropofagia se convierte en un lugar de enunciación que procura administrar signos culturales en tensión producto de una nueva percepción del lugar desde donde se habla, que es por supuesto ese tercer mundo. Postular que la antropofagia renace en los sesenta/setenta como un sitio capaz de administrar signos en tensión, desde los signos del atraso hasta los más modernos desde los signos más desprestigiados hasta los más cultos, desde los signos primitivos hasta los signos arcaicos, supone pensar la cultura en términos plásticos. Más allá de las provocaciones y el momento destructivo, la cultura brasileña bajo el signo de la nueva antropofagia transita hacia una fase de negociación permanente entre elementos en tensión y parece reproducir la famosa afirmación de Gilberto Freyre, plasmada en su ensayo *Casa grande y senzala* de que “la fuerza, o aún, la potencialidad de la cultura brasileña parece residir íntegramente en la riqueza de sus antagonismos equilibrados” (1985: 312). Ese será su logro y también su fracaso.

¿Tercera antropofagia?

Cuál es el lugar de la antropofagia en el presente de un Brasil gobernado hace apenas un año por Jair Bolsonaro y en donde circulan textos críticos producidos por chamanes indígenas como Davi Kopenawa o afrobrasileños como Rodney William, Denise Ferreira da Silva o Djamila Ribeiro,¹² que en todos los casos retrazan una frontera para pensarse separadamente de la población blanca y desarman, de este modo, uno de los conceptos centrales de la antropofagia, el de la devoración y la mezcla, para proponer en su lugar conceptos como “apropiación”, “deuda impagable” o “lugar de habla”, entre muchos otros. Si, como afirmé, durante los años sesenta/setenta la antropofagia fue capaz de signos, materiales y tradiciones en tensión, parece imposible incorporar un movimiento como el bolsonarismo puesto que su existencia hace reemerger la idea de un antagonismo irresoluble. ¿Cómo dialogar con los nuevos discursos identitarios desde un movimiento que hizo de la mezcla y el mestizaje uno de sus fundamentos? Como afirma Gerardo Mosquera en un ensayo titulado “Más allá de la antropofagia. Notas sobre globalización y dinámica cultural”:

El problema con la idea del mestizaje cultural es que puede ser usada para crear la imagen de una fusión equitativa y armónica, disfrazando no sólo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desigualdades bajo el mito de una nación integrada y omniparticipativa. Es el problema de todas las nociones basadas en la síntesis, que desdibujan los desbalances y tienden a borrar los conflictos (2006: 94).

Lo que está en cuestión para esta segunda cuestión, como queda claro, es la idea de mestizaje, sucedánea de la idea de devoración, pensada aquí como una suerte de hegemonía cultural poderosa que encubrió una falsa ilusión de armonía o, al menos, que la alojó. Tendríamos entonces: el bolsonarismo como una cultura inapropiable y los movimientos identitarios que sostienen que toda administración signica es sospechosa de estar dominada por la cultura blanca y europea. Si la antropofagia fue capaz de administrar con riqueza y lujo, con sofisticación y brillantes producciones el momento tercermundista de la modernidad brasileña, cómo deberíamos pensar una antropofagia en tiempo presente, en nuestro momento cultural, amenazado por el fascismo y cuestionado por minorías históricamente sojuzgadas.

Quizá sea momento de reinventar una tercera antropofagia, una que introduzca el conflicto y el antagonismo en lugar de administrarlos. Después de todo, Ettore Finazzi-Agrò señalaba que:

¹² Me refiero a los siguientes ensayos: Davi Kopenawa y Bruce Albert. *A queda do céu* (2010); Rodney William. *Apropriação cultural* (2019); Denise Ferreira da Silva. *A dívida impagável* (2019).

[...] a antropofagia (na sua peculiar forma americana conhecida como “canibalismo”) constitui um daqueles emaranhados simbólicos que, em razão de seu excesso de significação e, também de sua opacidade e essencialidade, sustentam não tanto uma qualquer eventual categorização cultural, mas, principalmente, uma possível fenomenologia existencial, uma hipotética apreensão do humano (2003: 615-6).

Retomemos el manifiesto para recordar la recuperación del “indio malo” conjuntamente con el paraíso utópico que rodeaba la figura del indio bueno. Esa imagen posee un efecto de sincronización perturbadora, donde la violencia convive, lado a lado, con el paraíso y la civilización. De este modo, barbarie y “civilización” utópica se entremezclan en el Manifiesto. Respecto de ello, es esclarecedor lo que señala Alexandre Nodari “Lo que la persistencia de la antropofagia muestra, por lo tanto, es que la fundación jamás se completa: la violencia inaugural no puede ser contenida en un pasado remoto, pues ella no cesa de actualizarse. No hay de una vez y para siempre. (2010: 131).

Esa fundación que jamás se completa nos lleva a un lugar completamente diferente, como si ahora la antropofagia se cargara de la violencia de lo real, dispuesta a hacerla visible una y otra vez. Y si la multitemporalidad que imaginaba García Canclini nos servía para pensar la antropofagia en su versión años sesenta, quizá sea otro argentino, Ernesto Laclau, quien nos dé la clave para pensar la antropofagia de nuestro tiempo. En *Emancipación y diferencia* (1996), reivindicando la necesidad de mantener la categoría de lo universal como única forma de existencia de la política, pero asumiendo el lugar vacío de ese universal, Laclau considera, y descarta, las dos posiciones que se consolidaron tras la caída del Muro de Berlín: la que apuesta por el universalismo de forma unilateral y ve en un proceso dialógico la vía para alcanzar un consenso que supere todo particularismo, y la que reivindica el particularismo puro.

Vaciar el lugar de lo universal es, para Laclau, sostener que el origen de la política, y por lo tanto de la cultura, es el antagonismo o, en un plano más psicoanalítico, lo real. La imposibilidad de completar la fundación a la que alude Nodari parece tener coincidencias con la propuesta de Laclau. La antropofagia, como significante flotante y poderoso de la cultura brasileña, debería ahora ser el lugar en el que las violencias fundacionales, la esclavitud, el exterminio indígena y la violencia sexual sobre las esclavas negras y las indígenas, sean trabajadas una y otra vez sin la pretensión de cualquier tipo de clausura, permitiendo el estallido de los antagonismos.

Bibliografía

- ANDRADE, OSWALD. “Manifiesto Antropófago”, en Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar (Selección, cronología y postfacio). *Escritos Antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- ANTELO, RAÚL. “Apostilla”, en Alfred Métraux. *Antropofagia y cultura*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- DE ALMEIDA PRADO, DÉCIO. *Teatro brasileiro moderno*. San Pablo: Editora Perspectiva, 1988.
- FINAZZI-AGRÒ, ETTORE. “A identidade devorada. Considerações sobre a antropofagia”, en João Cezar de Castro Rocha (Org.). *Nenhum Brasil Existe. Pequena Enciclopédia*. Río de Janeiro: Topbooks, 2003.
- FREYRE, GILBERTO. *Casa grande y senzala*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- JAUREGUI, CARLOS. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- LACLAU, ERNESTO. *Emancipación y diferencia*. Barcelona: Ariel, 1996.
- MARTINEZ CORREIA, JOSÉ CELSO, ANA HELENA CAMARGO DE STAAL (Seleção, Organização e Notas). *Primeiro ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. San Pablo: Editora 34, 1998.
- MOSQUERA, GERARDO. “Más allá de la antropofagia: notas sobre globalización y dinámica cultural”. En *Huellas*, núm. 5, 2006. (<https://bdigital.uncu.edu.ar/1232>.)
- NODARI, ALEXANDRE. “La única ley del mundo”, en Gonzalo Aguilar. *Por una ciencia del vestigio errático (ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Editora Grumo, 2010.
- RAMOS, FERNÃO. *Cinema Marginal (1968/1973). A representação em seu limite*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- SANTIAGO, SILVIANO. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, en *Uma literatura nos trópicos*. Río de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, SILVIANO. “O cosmopolitismo do pobre”, em *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SGANZERLA, ROGÈRIO. *Encontros*. Río de Janeiro: Azougue: 2023.
- SGANZERLA, ROGÈRIO. “Cinema fora da lei”, en *Contracampo* (<http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>)
- SCHWARZ, ROBERTO. “As idéias fora de lugar” en *Ao vencedor as Batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. San Pablo: Livraria duas cidades, 1981
- VELOSO CAETANO. *Verdade tropical*. San Pablo: Companhia das Letras, 1997.
- VELOSO CAETANO. *O mundo não é chato*. San Pablo: Companhia das Letras, 2005.