



## Roteiros do *Abaporu*

Gonzalo Aguilar

Universidad de Buenos Aires

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1399-8263>

gonzalus2001@gmail.com

### RESUMEN

El *Abaporu* de Tarsila de Amaral es tal vez la imagen más canónica del arte brasileño del siglo XX pero esto no siempre fue así. ¿De qué modo y por qué razones el *Abaporu* se ha erigido como un emblema masivo que se reproduce en ropas y en memes? Este artículo se propone responder a esta pregunta a través de una historia que incluye cuestiones estéticas, económicas, geopolíticas e históricas.

**PALABRAS CLAVE:** Abaporu; Tarsila do Amaral; Canon; Mercado del arte; Movimiento antropofágico.

### ABSTRACT

Tarsila de Amaral's *Abaporu* is perhaps the most canonical image of 20th-century Brazilian art, but this was not always the case. In what way and for what reasons has the *Abaporu* become a massive emblem that is reproduced on clothing and in memes? This article aims to answer this question through a history that includes aesthetic, economic, geopolitical and historical issues.

**KEYWORDS:** Abaporu; Tarsila do Amaral; Canon; Art market; Anthropophagic movement.

### RESUMO

O *Abaporu* de Tarsila de Amaral é talvez a imagem mais canônica da arte brasileira do século, mas nem sempre foi assim. De que modo e por quais razões o *Abaporu* se tornou um emblema massivo que se reproduz em roupas e memes? Este artigo se propõe responder a esta pergunta através de uma história que inclui questões estéticas, econômicas, geopolíticas e históricas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Abaporu; Tarsila do Amaral; Canône; Mercado de arte; Movimento antropofágico.



En 2011, el entonces presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, Barack Obama, viajó a Brasil en visita oficial acompañado de su mujer Michelle. Fue recibido en Brasilia por la presidenta Dilma Roussef. Entre las múltiples actividades protocolares, una de ellas consistió en visitar la exposición *Mujeres, artistas y brasileñas*, realizada en el salón Oeste del Palacio de Planalto. Compuesta por más de 80 piezas, la *estrella* de la muestra fue sin duda el *Abaporu* de Tarsila de Amaral. Como el cuadro de Tarsila está expuesto en el Museo de Arte Latinoamericanos de Buenos Aires (MALBA) y pertenece a la colección del argentino Eduardo Costantini, el gobierno brasileño tuvo que pedirlo en préstamo. “El año pasado – cuenta Eduardo Costantini, el fundador del MALBA –, la presidenta de Brasil, Dilma Rousseff, pidió prestado *Abaporu* con motivo de una visita del presidente Obama, y envió un avión de la FAB [Fuerza Aérea Brasileña] a recogerlo” (RAMIREZ, 2012, p. 17). El traslado no sólo significó el uso de un avión oficial sino también de un seguro (que suelen ser muy caros) y de toda una movida diplomática en la que participaron funcionarios de diferentes áreas gubernamentales: *Abaporu* se había convertido en una cuestión de Estado. Finalmente, el cuadro fue expuesto y la presidenta de Brasil pudo sacarse una foto delante del cuadro con el matrimonio presidencial de los Estados Unidos de Norte América. La escena inspiró a Augusto de Campos a hacer uno de sus poemas y hubo varias tratativas oficiales y particulares para ver cómo repatriarse el *Abaporu*. El cuadro de Tarsila do Amaral, que como se contó infinidad de veces fue un regalo de la pintora a Oswald de Andrade en el día de su cumpleaños, se convirtió –como lo muestra la escena estético-diplomática narrada– en la imagen más fuerte del arte brasileño del siglo XX. La figura monstruosa que en sus momentos había sido la punta de lanza de un movimiento antiestatal, con ribetes anarquistas, pasaba a convertirse en el emblema con el que el Estado brasileño quería mostrarse a los ojos del presidente del país más poderoso del mundo.

Fue en el presente siglo que el *Abaporu* se transformó en la imagen más emblemática de las vanguardias brasileñas y de todo el siglo XX y los festejos de la Semana del 22 no hacen más que reafirmar este lugar: ni Candido Portinari, ni Di Cavalcanti, ni Lasar Segall, ni muchos menos Anita Malfatti. *Abaporu* se los comió a todos y esto no siempre fue así. Durante buena parte del siglo la importancia de Portinari, y también de Segall y Di Cavalcanti, eclipsaba a Tarsila pero finalmente el paso del tiempo puso a *Abaporu* en este lugar de privilegio. Su figura no solo se convirtió en un emblema estatal sino también una marca global: su silueta aparece en vestidos, remeras, también en la gastronomía (bolos y biscoitos), en los muebles, en la música, en *apps* de internet y hasta en los cuerpos, en tatuajes hechos en los brazos, el pecho y, hasta como no podía ser de otra manera, en los pies. *Abaporu* no solo ha sufrido innumerables transformaciones (señal del carácter inconfundible que adquirió su figura: desde un robot a Mario Bros. y a Magritte) sino que también suscitó el rechazo de los sectores conservadores lo que evidencia, una vez más, su poder intimidante: al posteo de un muestrario de cuadros clásicos de la pintura brasileña (todas del siglo XIX y generalmente religiosas) con la leyenda “obrigado a todos por serem magníficas pinturas brasileiras”, en el que *Abaporu* ocupa el centro pero con un irónico “voçê não” en letras rojas, los comentarios de los usuarios, con nicknames, se podrían resumir en una de las frases: “Acho que foi aí que toda a merda começou” (para no citar el comentario que fantasea con ejercer violencia anal: “Abaporu meupaunoseucukkkkkkkkkkkkk”) (la imagen

está viralizada, algunos sitios en los que se puede encontrar: (<<https://br.ifunny.co/picture/obrigado-a-todos-por-serem-magnificas-pinturas-brasileiras-ZoqUnZqH9>>).

Obviamente esto no siempre fue así y el roteiro de *Abaporu* fue más tortuoso de lo que su éxito actual y su precio en el mercado del arte (la última oferta fue de más de 30 millones de dólares) podrían suponer. Por eso es necesario hacer una historia de esta imagen: ¿cuáles fueron las razones para que *Abaporu* se transformara en la imagen más emblemática del siglo XX brasileño? ¿Fue por efecto de las operaciones en el mercado del arte que en los últimos años se convirtió en una reserva de valor para los grandes financista y coleccionadores? ¿O fueron los avatares de la historia de la imagen, híbrida desde un inicio por su pertenencia a las artes plásticas y a la literatura y a un movimiento de vanguardia que pretendía superar a ambas? ¿O estamos más bien en un caso como el de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci que en su canonización esconde o alude a disputas nacionales? ¿O hay algo en la imagen misma que mueve afectos intensos y que tiene la capacidad de emocionar y a la vez sintetizar una serie de sentidos que, como en toda imagen, están presentes y a la vez no están?

En casi todas las semblanzas críticas sobre el *Abaporu* se evoca la promesa de Oswald de Andrade y Raul Bopp de hacer un movimiento alrededor del cuadro. Un crítico tan importante para las operaciones de canonización como Sergio Milliet la evoca en un texto que escribió en 1943 para *O Estado de São Paulo*: “o movimento antropofágico criado em verdade em torno do ‘*abaporu*’ (janeiro de 1928)” (citado en AMARAL, 1975, p. 471). Este carácter híbrido es fundamental ya que enlaza el cuadro a un fenómeno más amplio y al usarse como ilustración de la primera publicación del Manifiesto Antropófago podrá ser leído desde él sin perder autonomía, justamente porque no tiene un carácter ilustrativo. Es *Abaporu* y no la otra tela de Tarsila, pese a que se titula *Antropofagia*, la que se convierte en una figuración emblemática del movimiento y de la década del veinte.

La relación es arbitraria, ya que no hay en la imagen un acto antropofágico y es más, la figura, pese al título (*Abaporu* significa *humano que come*), ni siquiera tiene boca. Eso no impidió que la importancia cada vez mayor de la teoría antropofágica – algo que toma impulso en los años sesenta y sigue hasta el día de hoy – arrastre a la imagen en una constelación única. De todos modos, considero que esta falta de concordancia entre imagen y título marcará una de las potencias de la imagen: *Abaporu* no se define por lo que representa sino por lo que significa. Su origen híbrido amplió su poder en una relación en la que la codificación iconológica a la Panofsky resultaría inútil. En la leyenda del origen del movimiento, no es un texto el que suscita una imagen sino a la inversa, y los vanguardistas antropófagos no se propusieron decodificar la imagen sino rodearla, dejando su misterio intocado.

Si la imagen a partir del dibujo de los contornos mostró desde el principio una gran plasticidad para la reproducción y la divulgación, el cuadro original tuvo un recorrido que no es ajeno tampoco a su canonización. Según Cristiélen Ribeiro Marques, el *Abaporu* se exhibió y se puso a la venta en la exposición retrospectiva de 1933, en el Palace Hotel, de Río de Janeiro, por 4:000\$000 (quatro conto-de-réis), esto es, \$340 dólares (MARQUES, 2022). La obra se mantuvo en poder de Tarsila quien se desprendió de ella a fines de los sesenta con la esperanza de que su comprador (Pietro M. Bardi) la incorporara al Museo de

Arte de San Pablo. Sin embargo, Pietro Bardi se desprendió de ella al poco tiempo. Acá ya podemos dimensionar que si bien en ese momento era una obra considerada importante, Bardi (uno de los más importantes formadores de gusto y opinión en el Brasil de ese momento en términos museísticos) no la consideró para incorporarla al Museo de Arte de São Paulo (MASP) donde ya brillaban obras estelares del arte brasileño del siglo XX como *Retirantes* (1944-1945) de Candido Portinari o *Interior de indigentes* (1920) de Lasar Segall. Está claro que él mismo y su museo hubiesen podido jerarquizar la obra de Tarsila, algo que no sucedió. La obra pertenecía a la galería Mirante das Artes y eso supuestamente le impedía pasarla al museo, pero en realidad ese impedimento no hubiese existido si la obra hubiese tenido el estatuto de patrimonio nacional. Bardi se la vendió al empresario y coleccionador, Érico Stichel. Cristiélén Ribeiro Marques dice que no hay información sobre el precio que se pagó en esta transacción pero queda claro que *Abaporu* carecía del valor simbólico que adquirió con el tiempo y que si bien circulaba con prestigio en el mercado subalterno del arte, ningún museo se había preocupado por darle albergue permanente.

El cuadro estuvo en poder de Érico Stichel hasta que en 1984 se lo vendió a Raúl y Maria Anna Souza Dantas Forbes (Collection Forbes), director en la Bolsa de Valores de São Paulo, BOVESPA, por 250.000 dólares, un precio muy alto para el mercado del arte brasileño y latinoamericano de ese entonces. La obra permaneció en poder de los Forbes y participó de muestras importantes en una década en la que la finalización de la dictadura militar llevó a una redefinición del patrimonio artístico brasileño. Sin embargo, cuando estalló la crisis internacional de 1994 (el llamado efecto Tequila), Forbes intentó vender el cuadro en Brasil pero no encontró compradores y finalmente se lo cedió a Christie's quien lo puso en subasta. Esta coincidencia entre crisis económica de los países periféricos y expansión global del mercado (entre otros, del mercado del arte) fue defensorio para la salida de *Abaporu* al mundo. Según su comprador y actual propietario, el argentino Eduardo Costantini:

La pintura de Frida Kahlo (1907-1954) estuvo disponible como resultado de la llamada Crisis del Tequila en 1994, al igual que *Abaporu*. Hubo mucha inestabilidad financiera en América Latina ese año. El cuadro de Amaral fue subastado porque la crisis financiera mexicana obligó a un agente de la BOVESPA [Bolsa de Valores de Brasil] a venderlo. Pasó seis meses tratando de vender la pintura en Brasil, pero no tuvo suerte; no pudo encontrar un empresario o institución dispuesta a comprarlo. Finalmente lo envió a Christie's, la casa de subastas de Nueva York, que es donde lo compré (RAMÍREZ, 2012, p. 5, traducción mía).

El precio final, según el sitio de Christie's, fue de 1.432.500 dólares. Un precio importante para una obra latinoamericana pero muy alejado de las cotizaciones de los grandes artistas internacionales (*Les femmes d'Alger (Version "O")* de Pablo Picasso, por ejemplo, se vendió en USD 31.902.500 en 1995, y en 2015 la misma casa Christie's volvió a venderlo en USD 179.365.000, cotizándose en el curso de veinte años en más de 500% (el *Abaporu* si bien partió de un precio mucho menor, pasó del millón y medio de dólares que costó en 1995 a cotizarse en 40 millones de dólares según la última oferta que recibió el coleccionista argentino, o sea que creció en un 3000%) (CHRISTIE'S).



¿Qué relación existe entre esta compra y la globalización que se produjo como efecto del consenso de Washington y las políticas del neoliberalismo? ¿Tenía razón Oswald de Andrade cuando en el prefacio de .1933 a su novela *Serafim Ponte Grande* redactada en 1929, relacionaba el prestigio de los movimientos de vanguardia latinoamericanos con las fluctuaciones del mercado financiero global y escribió que “o movimento modernista, culminado no sarampião antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas”? El auge del multiculturalismo y la ampliación del repertorio del arte internacional (que hasta entonces había sido el europeo y, en menor medida, el norteamericano) favorecieron la entrada del *Abaporu* en un mundo que cambiaba profundamente después de la caída del Muro de Berlín y del llamado Consenso de Washington de 1989. Es justamente en esos años que en la circulación del *Abaporu* se produce un cambio radical: si en los ochenta la obra se leía en relación con el repertorio nacional, en los noventa se inscribe en la circulación internacional de las obras de arte.

En 1982, *Abaporu* fue exhibido en la muestra *Do Modernismo à Bienal* en el MAM-SP (Museu de Arte Moderna); en 1984, en *50 Anos Depois*, en el MAC-SP (Museu de Arte Contemporânea de São Paulo), y en 1987, en *Obras Para Museu – Coleção de Maria Anna e Raul Souza Dantas Forbes*. Pero sin duda la muestra más importante en la que participó fue *Tradição e Ruptura, Síntese de Arte e Cultura Brasileiras* realizada a fines de 1984 por la Fundação Bienal de São Paulo y curada por João Marino. La muestra fue muy ambiciosa y abarcó desde el arte y objetos “pre-cabralinos” hasta los años setenta y fue acompañada por una exposición de fotos (ideada por Tomás Farkas) y otra de arquitectura, organizada por José de Almeida Pinto. Tarsila aparece acompañada de otros pintores brasileños (Portinari, Volpi, Segall, Malfatti, Gomide, Di Cavalcanti) en la sección “A Visão Moderna”, presentada por un texto de Ana Maria Belluzzo:

*A Antropofagia* de Tarsila, de 1928, a *Negra*, o *Abaporu* – afirma Belluzzo – são metáforas do Brasil mítico e agrário, formulado com toda a irrealidade da imagem mental. O olho urbano, enxergando o Brasil rural, ancestral, arquetípico. (BELLUZZO, 1985, p. 103)

La lectura de la imagen se hace sobre el fondo de la pregunta que asediaba a los críticos latinoamericanos en tiempos del retorno de la democracia: ¿cómo pensar la modernidad? La relación entre el “olho urbano” y el “Brasil rural, ancestral, arquetípico” recolocaba la vieja tradición del dualismo ahora en la conceptualización que daba el título de la muestra (tradición y ruptura) y en el que se dejan oír los ecos de la interpretación de la cultura latinoamericana que hizo Octavio Paz en *Los hijos del limo* y que estaba tan de moda entonces: no la ruptura de la tradición sino “la tradición de la ruptura”.

La exposición es una puesta en valor del patrimonio nacional por una Bienal preocupada por una internacionalización que limitaba movimientos monumentales como el que hace esta exposición, muy similar (aunque con menos proyección internacional) que el que haría México en 1990 con *Esplendores de treinta siglos* y, sobre todo, *Brasil 500 años*, ambas anuncios y modos de insertarse en un mercado global que ya en los noventa era un hecho. Si en los ochenta la pregunta era sobre la modernidad de la imagen, en los noventa –ante el nuevo ordenamiento mundial – es



sobre su entrada en los circuitos globales. ¿Cómo ingresa latinoamérica en un multiculturalismo que de alguna manera está siendo hegemonizado por los debates poscoloniales que lleva adelante la cada vez más predominante situación asiática, sea en el llamado Medio Oriente, en India, en el llamado Sudeste asiático o en China? El *Abaporu* parecía poder ponerse detrás del *exotismo modernista* que el mercado exigía y que lideraba, desde tierras latinoamericanas, Frida Kahlo. Es un momento además en que el desprestigio cada vez mayor de la opción comunista, debilitó el poder de ciertos cuadros – obviamente los de Portinari pero aún algunos de Tarsila como *Operários* – colocando en un segundo plano su fuerza política.

Esta nueva situación hace que el roteiro de *Abaporu* en los años del Consenso de Washington no sea nacional sino internacional. En 1987 es incluido en la exposición *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, realizada en Indianapolis Museum of Art de Indiana y después viajará a The Queens Museum en New York, el Center for the Fine Arts en Miami y, finalmente, al Centro Cultural/Arte Contemporáneo en Mexico D.F. En 1992, años en el que España celebra el “Encuentro entre culturas”: era el modo en que los españoles intentaban borrar o atenuar la violencia colonial que habían ejercido pero también la preparación para su fuerte intervención en las reformas neoliberales que se estaban produciendo en América Latina. La muestra en España (nada menos que en Sevilla, capital del encuentro entre culturas) se tituló *Artistas Latinoamericanos del Siglo 20* y en Estados Unidos – previo paso por París y Köln –, *Latin American Artists of the Twentieth Century*. La curadoría estuvo a cargo de Waldo Rasmussen y Edward Sullivan. Tarsila, que estaba representada en la muestra con seis obras, recibía una lectura que alababa la modernidad de las formas y la presencia de la abstracción (es decir, más que por su regionalismo o localismo por su capacidad de dialogar con las vanguardias internacionales: “una elegancia pictórica afín a la de Fernand Léger”, como dice el catálogo). Su importancia en la muestra está evidenciada en que una de sus obras (*Ovo*) fue utilizada para ilustrar la tapa del catálogo. En la lectura estética que se hace del repertorio latinoamericano, *Abaporu* sale paradójicamente favorecido en la medida en que se libera de las presiones de una referencialidad política o social de la que carecía y que generalmente se le atribuía como un valor positivo al arte latinoamericano.

La reseña sobre la muestra que escribió Antonio Zaya se debate entre la envidia y la diatriba, hechos que contra lo que pueden creer los mal pensados no están relacionados. Por un lado celebra que – como dice el catálogo – “se haya hecho hincapié en la internacionalidad de las obras, más que en su carácter exótico, folclórico o nacionalista”, reconoce que la exposición puede “despertar la escasa o nula atención que este continente padece en el norte occidental” y queda impactado por la ambición de la muestra. Sin embargo también se ensaña con lo que llama los “ojos darwinistas y condescendientes” de Rasmussen y Sullivan en los que hay como supuesto una “globalización de la visión” que ignora “las diferencias culturales”. Finalmente concluye: “Pero no nos engañemos; ésta exposición no es más que la mirada de Rasmussen-Sullivan, no la de los latinoamericanos” (ZAYA, 1992).

Aunque la mirada de Zaya es un poco injusta, está claro que lo que está en disputa es *quién* reorganiza el patrimonio de cada región en el nuevo contexto que afecta al mercado global en los años 90. Por ejemplo en la selección de obras que hace la revista para ilustrar el artículo

(Orozco, Portinari, Lam, Alfredo Jaar) está claro que se privilegian las obras de mayor contenido político. ¿Nos encontramos frente a esa disimetría, tan típica de los años noventa, en los que la globalización avanzaba velozmente mientras los sectores locales – progresistas o no – la rechazaban o se negaban a entender su lógica, a la que veían solamente como depredadora o como una nueva inflexión del imperialismo? Tal vez esa discordancia explica que el valor que estaba adquiriendo *Abaporu*, que carecía de los galardones de crítica social que exhibían las grandes pinturas del canon, no fuera tan evidente para los *marchands* y críticos brasileños que marcaban la agenda del mercado. ¿O se estaba asistiendo a una recolocación de la mirada estética que colocaba a las imágenes en interpretaciones políticas más complejas, ya menos sujetas a las temáticas y a las referencias? No parecería ser así si uno piensa en el arte brasileño de los sesenta y aún el de los cincuenta ya había realizado un desprendimiento del arte social y de las exigencias de denuncia del arte. Sin embargo, está claro que en el Brasil de los años noventa no llegó a percibirse que la obra ya estaba pidiendo salir del mercado para pasar a formar parte de la colección de los museos. Eso fue lo que vio claramente Eduardo Costantini cuando la compró en 1994 y el tiempo le dio la razón: “*Abaporu* es la obra insignia de Malba, – señaló a Costantini al suplemento cultural *ADN* – no nos podemos desprender de ella. Sería como si el MoMA vendiese *Las señoritas de Aviñón* de Picasso, o el Louvre vendiese *La Gioconda*, de Da Vinci” (“El viaje de Tarsila”). Pese a las ofertas de coleccionistas brasileños que superan los 40 millones (más de treinta veces el valor por el que fue adquirido), el cuadro adquiere la rara condición de *invaluable* que comparte con otras obras. La increíble reserva de valor financiero cede frente al carácter emblemático que adquirió el cuadro y *Abaporu* abandona entonces el mercado.

Aunque ninguno de estos hechos logra explicar la canonización del *Abaporu*, sí hay un elemento que considero fundamental: al ser adquirida la obra por un argentino, la imagen material (esto es su posesión) entra en el fértil terreno de la disputa nacional. Un mural que estuvo durante muchos años en la esquina del MALBA realizado por Roberto “Beto” Silva leyó en clave cómica esta disputa: un brasileño, reconocible porque lleva la remera con la bandera, escapa con el cuadro en sus brazos mientras proclama: “O *Abaporu* é nosso [...] ou pelo menos devia ser”. No otra cosa dice la foto de Dilma junto con Barack y Michelle Obama: toda la ceremonia, desde el avión de la fuerza aérea brasileña hasta su llegada al Planalto señala justamente la *posse* del *Abaporu* contra la *propiedad* de los argentinos. Como si la apropiación argentina pusiera de relieve que lo nacional no solo se define por lo que se posee sino también por lo que se pierde. Este componente melancólico, que la misma figura de *Abaporu* sugiere con la mano en la cabeza, resulta inesperadamente adecuado para nacionalidades tan mortificadas como las nuestras. Y tal vez fue esa característica fue la que llevó a los editores a pensar que podía ilustrar la tapa de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o *Raíces do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda.

La pregunta a la canonización puede ser respondida parcialmente, entonces, a partir de la circulación del cuadro, de lo que aquí llamamos – siguiendo al Manifiesto – el “roteiro”: el valor artístico se combina, en estos recorridos, con cuestiones estéticas, mercantiles, geopolíticas, nacionales. ¿Pero qué nos dice sobre la canonización la imagen en sí misma, ese desnudo tan enigmático (*Nu* fue el título con el que se lo expuso en París en 1929) que se mantiene con los



pies plantados en la tierra, indiferente a las cotizaciones, traslados y manipulaciones? ¿Tiene algo que ver la imagen con el proceso de su consagración o simplemente es un territorio neutro de operaciones y significaciones que le son ajenas?

La lectura inmanente es compleja porque si bien no está separada necesariamente de las diferentes operaciones que se hacen sobre el cuadro, debe mantener una lógica propia. La misma obra se fundamenta en este movimiento: sugiere alusiones referenciales para dejarlos en suspenso. Por ejemplo en el uso del color que podrían evocar la bandera brasileña pero también a la naturaleza. El modernismo ya había utilizado la bandera en el poemario que ilustró Tarsila y, muchos años después, Haroldo de Campos mostró cómo Tarsila hacía un “uso estructural” de los colores. Es posible que este uso estructural tenga un fuerte componente emotivo por su reverberancia nacional pero despojado del carácter referencial que tenían en la tapa del poemario (se trata de la bandera brasileña) lo que revela toda la operación del cuadro: su capacidad de transmitir *significaciones emotivas* sin anclarlas en ningún objeto en particular. En todo caso, ese objeto en particular sería además de los objetos ornamentales (sol, cactus, tierra), el propio cuerpo alargado y deforme (un monstruo, como se encargaron de subrayar todas las reseñas de la época) que recibió el arbitrario nombre de *Abaporu*.

Pero veamos más en detalle ese objeto, ese cuerpo casi humano, ese monstruo que se ha convertido en figura emblemática del siglo XX brasileño. Así como en el caso de los colores, el cuadro es parco con los anclajes, con la referencialidad y con los detalles identitarios, algo similar sucede con la figura protagónica. Antes que un retrato referencial, lo que hay más bien es un *vaciamiento* y esto que parecería debilitar la obra en realidad la fortalece, admitiendo y hasta estimulando todas las interpretaciones. De hecho, la de los mismos Oswald de Andrade y Raúl Bopp que lo bautizan como *Abaporu*, humano que come, cuando en el cuadro no hay nadie que come, ni siquiera tiene boca y tampoco hay un humano o un hombre. El título *Nu* que recibió en París no se relaciona con un género sexual sino con un género pictórico y acá también el cuadro traiciona su naturaleza ya que en el desnudo artístico, casi siempre, se reconoce alguno de los géneros binarios (la masculinidad en todo caso no estaría dada por la presencia de los genitales sino por su falta del seno amazónico si se lo compara con la tela *Antropofagia*). Así como el desnudo no tiene un género evidente, tampoco se puede decir que se trata de un humano: está el pie, es cierto, pero no el mentón, señal de que comienza la cabeza, el órgano privilegiado del cuerpo humano. De hecho, casi todas las reseñas de la época se refieren al *Abaporu* como un monstruo, evidencia de que tampoco hay un componente indígena ni ningún indicio que permita hablar de indianismo, nada remite a la cultura tupí, aunque haya cierto primitivismo un poco vago o vanguardista. Y mucho menos a la cultura negra o afrobrasileña, pese a que el MALBA en la última puesta de su colección (*Latinoamérica al sur del sur*) lo ha incluido en la sección *Abaporu y la cultura negra* (ver el trabajo de Mario Cámara). Si uno lo compara con otro de los cuadros célebres de Tarsila do Amaral, *A negra*, veremos las diferencias obvias: los labios gruesos y la nariz más ancha, signos étnicos/raciales que caracterizan al personaje, están ausente en *Abaporu*.

El gesto, el pathos de la expresión humana, está suprimido, *Abaporu* no tiene *pathos* pero tiene *patas*, tal vez una señal de que la huella (a pegada) y los roteiros son más importantes que las ideas. Esa supresión es un vaciamiento que nos dice mucho de cómo funcionan las



identificaciones: porque si el *Abaporu* ha logrado movilizar *significaciones emotivas* lo hace apelando a algo que está más allá de las identidades (salvo tal vez en los colores pero también aquí de un modo muy vago). En contra de las políticas que plantean la identidad como reducto último de una afirmación, *Abaporu* nos dice que toda identidad se hace en relación con un vacío o mejor, con un *cualquiera* que está en el fondo de lo humano y también de lo no humano. Y es por eso que el cuadro de Tarsila atravesó a tantos cambios y pudo simbolizarlos y así seguramente lo hará en sus roteiros futuros.

Otro aspecto para tener en cuenta supone una *inmanencia encubierta*. Me refiero al hecho que desde su nacimiento como imagen, la obra de Tarsila viene acompañada por un texto: el “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade. Digamos que el manifiesto lo rodea, lo corteja, lo abraza, le hace compañía, pero no lo interviene ni lo refiere. Imagen visual y discurso escrito van por caminos paralelos y esto constituye otra de las fortunas del *Abaporu*: su importancia creció con la de la valoración del movimiento antropófago (incesante al menos desde los años sesenta) y a la vez que puede beneficiarse de cualquier asociación, también puede prescindir de ellas. También puede prescindir, dicho sea de paso, de todas nuestras interpretaciones porque como Italo Calvino dijo de los clásicos, “Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima” (CALVINO, 1993, p. 16). Ahí sigue ese monstruo, despatarrado e indiferente, como un animal indomesticado, salvaje, que ya deja de ser un enigma para nuestra mirada para transformarse en un misterio.

## CONFLICTO DE INTERESES

Ninguno.

## BIBLIOGRAFÍA

AMARAL, Aracy. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BELLUZZO, Ana Maria. “A visão moderna”. In: *Tradição e Ruptura, Síntese de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

CALVINO, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona, Tusquets, 1993.

CHRISTIE’S. Sales. Disponible en: <<https://www.christies.com/lot/lot-348206>> (venta de *Abaporu*); <<https://www.christies.com/lot/lot-315763>> (venta de *Les femmes d’Alger (Version “O”)* de Pablo Picasso, 1995); <<https://www.christies.com/lot/lot-5895962>> (venta de *Les femmes d’Alger (Version “O”)* de Pablo Picasso, 2015). Acceso en: 22 ago. 2022.

“El VIAJE de Tarsila”. In: *La Nación*, 8 de abril de 2011. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-viaje-de-tarsila-nid1363719/>> Acceso en: 22 ago. 2022.

ISE, María Laura. “La perspectiva de fin de siglo: Latin american artists of the twentieth century (Museum of Modern Art – MoMA, Nueva York, 1992-1993)”. In: *Index, revista de arte contemporáneo*, “Dossier 04, Reflexiones sobre prácticas curatoriales”, Quito, 2017.



MARQUES, Cristiélén Ribeiro. “O *Abaporu* e *A Lua*: trânsitos entre valor simbólico e econômico no sistema transregional da arte latinoamericana”. *In: Polarización socioambiental y rivalidad entre grandes potencias 2022*, Congreso virtual: Latin America Studies Association, 2022. Disponible en: <<https://members.lasaweb.org/prot/congress-papers/Past/lasa2022/files/1904659.pdf>> Acceso en: 22 ago. 2022.

RAMIREZ, Mari Carmen. “MALBA means strength in numbers”: a conversation with Eduardo F. Costantini”. *In: Modern and contemporary masterworks from Malba*. Houston: Museum of Fine Arts, 2012.

RASSMUSEN, W. *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Sevilla / New York: Comisaría de la Ciudad de Sevilla / Museum of Modern Art New York, 1992.

ZAYA, Antonio. “Artistas Latinoamericanos del siglo XX”. *In: Revista Atlántica*, Las Palmas, 1992, número 4.