

Sergio Miceli,

Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo, San Pablo, Companhia das Letras, 2003, 212 páginas

Nacional estrangeiro restaura el cuadro social que se formó alrededor de la vida artística en San Pablo en las primeras décadas del siglo XX. Si bien el modernismo, tanto en arte como en literatura y pensamiento social, impuso hacia las décadas de 1920 y 1930 lo *auténticamente nacional*, las razones de su emergencia y de su poder simbólico no se entienden si no es en relación con el mundo previo dentro del cual se diferenció. El libro se compone de dos actos: en el primero entran los figurantes de la élite social, económica y política que hicieron posible la institución de un mercado de arte: Adolfo Augusto Pinto, Altino Arantes, Francisco Ramos de Azevedo, José de Freitas Valle, Olivia Guedes Penteadó. Mecenas y coleccionistas oriundos de familias ricas, barones del café o miembros de linajes *cuatrocentones* ligados con el Imperio. Casi todos ellos líderes políticos, profesionales liberales renombrados y empresarios exitosos de la Primera República que pasaban sus vidas entre la capital de provincia y París, centro del cosmos. En el segundo acto aparecen los protagonistas del modernismo, los artistas: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, los hermanos Gomide y John Graz. Algunos también eran hijos de las élites tradicionales, pero aparecen los

inmigrantes o los hijos de inmigrantes. Estos artistas y sus pares escritores con los que formaron parejas, amistades, grupos, vivieron, igualmente, entre Europa y el Brasil. En este estudio Europa y el Brasil no representan tierras tan lejanas, dos mundos cortados por fronteras físicas y mentales, que a veces entran en contacto: San Pablo, Buenos Aires, México no se comprenden sin las metrópolis, así como París no se comprende sin sus periferias. En lugar de tratar las culturas nacionales como unidades dadas, como conjuntos cerrados, Miceli toma por objeto las redes de relaciones sociales que unen esas distancias; observa los efectos de la presencia de los inmigrantes, sigue a los artistas y a los coleccionistas brasileños en París, valora los viajes y los desplazamientos sociales, toma en serio el tipo de atención que los artistas metropolitanos asentados, como Fernand Léger, les prestan a sus clientes de la periferia, aun cuando fueran *demodés*, como Paulo Prado. Tras la demostración de Sergio Miceli, lo que la arbitraria clasificación de la historia del arte y de la cultura trata como lo auténticamente nacional, obras generalmente consideradas como productos de una independencia consciente frente a los modelos europeos dominantes, pasa a ser aprehendido como objetos *nacional extranjeros*. El autor

apela por momentos a la idea de híbrido, pero la vaguedad de esta noción de moda en las ciencias sociales de la década de 1990 no llega a transmitir la singularidad de esa clase de prácticas y objetos que, como el arte moderno, no encajan en las formas de clasificación vigentes, *naciocentradas*. Miceli produce una nueva clasificación, propone una nueva forma de ver lo sagrado, lo que parecía que no precisaba ser más revisto. El libro va agregando elementos para dar relieve a la amplitud geográfica y mental de lo *nacional extranjero*. Así, realiza un fuerte aporte sobre un tema siempre muy resistido y que se engarza en un programa de investigaciones de vigor creciente, encarado por un grupo internacional de investigadores: aquello que es legitimado como la esencia de lo nacional es en verdad el fruto de un intercambio incesante entre personas e ideas, entre estilos artísticos y de pensamiento, entre sensibilidades y gustos de un espacio internacional. Como dice Pascale Casanova, lo nacional es definitivamente relacional.

Nacional estrangeiro es un libro iconoclasta. A la ruptura de los límites dados entre lo nacional y lo extranjero, el libro agrega la ruptura contra la semiótica de los estilos, contra las clasificaciones empobrecedoras sobre los

géneros. Antes que trabajar sobre *el modernismo* Miceli trabaja sobre *los modernistas*, artistas de carne y hueso, ambivalentes, contradictorios, que conviven con los mecenas y sus vicios oligárquicos, sus gustos barrocos, sus escapes mundanos, su distribución de privilegios. A éstos los unen vínculos mercantiles, políticos, de herencia, de amistad, de enemistad y, en buena medida, de subordinación. Las preferencias académicas y premodernas de los mecenas imponen límites a las posibilidades vanguardistas que los artistas son capaces de importar. Los gustos de los primeros y las disposiciones estéticas de los segundos se fogueaban ambos en una Europa donde la superposición de estilos de arte y de vida de artista era más variada y confusa de lo que es capaz de enunciar la caracterización de épocas y de géneros.

En San Pablo los salones de comensales, entre los que relucía el del senador Freitas Valle, materializaban los círculos de sociabilidad. La proximidad entre mecenas y artistas es trabajada no en la clave de la identidad sino en la de las diferencias y los contrastes, en un continuo movimiento de fusiones y fisiones movido por amor, por ideas y por una acelerada competición por la distinción social y artística. Los significados del arte no surgen del descubrimiento de relaciones formales, teóricamente postuladas, entre estilemas o unidades de significación estéticas, sino de relaciones humanas, socio-históricamente reconstruidas, entre personas que pintan y

personas que aprecian, reconocen, valoran, compran. Pero Miceli se aleja definitivamente de cualquier sociologismo reductor: los escenarios sociales son telones de fondo para los centros de atención: los cuadros. Miceli observa allí donde lo haría el crítico pero introduce otra mirada. Usa términos y claves descriptivos de la crítica, pero explica las obras no para los conocedores del arte, sino para un público más amplio, lo que lo obliga a describir cada cuadro en detalle y lo lleva a convencer como si estuviera parado cual etnógrafo frente a un grupo indígena o extranjero. El texto se intercala con una galería de 160 reproducciones en las que el lector aprende y comprueba. Cada cuadro es un mundo en sí que invita no a la clasificación anticipada de los elementos de modernidad o premodernidad presentes, sino a penetrar en la configuración singular de los estilemas artísticos y de las relaciones sociales de los cuales es efecto y causa. Dicho con otras palabras, se puede afirmar que la gramática del libro alterna análisis de cuadros y dibujo de prácticas de sociabilidad; lleva la mirada desde la profundidad de las telas hacia la superficie de los universos sociales trazados por las biografías entrelazadas de los artistas y de los coleccionistas. No hay anticipaciones de marcos sociales, políticos y económicos para luego insertar los efectos del arte. Toda la demostración recupera la especificidad de los productos artísticos como lugar privilegiado para echar nueva luz sobre el problema de la diferenciación de las “clases

dirigentes” y de los esquemas de pensamiento y sensibilidad que, vividos como patrimonio de todos, de la nación, son el producto de las disputas entre algunos protagonistas poderosos, tan pocos que entran en el fastuoso salón de la Villa Kyrial.

Los mecenas coleccionistas son conservadores, prefieren ser retratados por pintores académicos como Oscar Pereira da Silva, José Ferraz de Almeida Júnior, el italiano Antonio Rocco, el español Juan Pablo Salinas. Pero los medios institucionales que crean (pensionado artístico, beca de estudio en Europa, salones, premios) benefician los viajes de formación de los jóvenes que importarán algunos elementos de la vanguardia, como Anita Malfatti. El gusto progresivo hacia las adaptaciones locales de un lenguaje pictórico moderno fue posible por las experiencias singulares de reconversión de ciertos personajes típicos de la aristocracia amante del arte, como Olivia Guedes Penteadó (1872-1934). Viuda en 1914, se aproximó al círculo de escritores y artistas de la primera generación modernista. En 1923, en compañía de Tarsila do Amaral y de Oswald de Andrade, compró en París la primera colección de cuadros de artistas modernistas brasileños y extranjeros. Más tarde le encargaría al inmigrante lituano Lasar Segall la decoración de un pabellón de su mansión dedicado al arte moderno. Entre los artistas, algunos como Tarsila do Amaral también eran herederos de la aristocracia antigua. Su atracción por la vanguardia se explica por una trayectoria

marcada por los frecuentes viajes o experiencias de vida en el exterior; por crisis tales como la ruptura temprana de un casamiento prescripto por condición social; por el estilo sofisticado generado en la convivencia en el interior del grupo de los cinco (Menotti del Picchia, Mario de Andrade, Oswald de Andrade y Anita Malfatti) y, especialmente, la relación amorosa con Oswald de Andrade, responsable de la eclosión de la fase antropofágica. Ésta se da entre 1927 y 1929, apenas un par de años durante los cuales Tarsila traduce inventos modernos, como los propuestos por Fernand Léger, hacia motivos resaltados por los líderes literarios del grupo, como las manifestaciones profundas de una cultura nacional, con sus figuras populares, las mitologías indígenas, nuevos temas y estilos para un arte brasileño verdadero. Pero el estilo coronado en “Abaporu” ni estuvo prefigurado desde la Semana de Arte Moderna ni subsistió a una década de 1930 en la que el triunfo del modernismo se agiórnó en los patrones esperados por la política cultural nacional.

La diferencia decisiva para el asentamiento del modernismo artístico fue finalmente establecida por la experiencia inmigrante. Durante las décadas de 1910 y 1920 se instalaron en San

Pablo artistas ya formados en círculos de vanguardia. Lasar Segall, por ejemplo, antes de llegar al Brasil convivió con círculos expresionistas de Berlín y Dresden. Ruso de nacionalidad, de ascendencia judía, al llegar al Brasil se casó con una dama del clan Klabin. Este y otros grupos de inmigrantes empresarios bien asentados crearon hacia mediados de la década de 1920 otros círculos de sociabilidad en los que se expandió el universo de gustos y elecciones culturales posibles. Por otro lado, los inmigrantes llevaron a un límite la expresión de motivos típicamente brasileños, como en un esfuerzo por comprender la fatalidad del desarraigo en un ambiente *nacional extranjero*, un lugar diferente con sus propios problemas sociales, étnicos y políticos. Los inmigrantes, o lo extranjero en general, fueron el problema inventado en la década de 1930 para terminar de acomodar los logros del modernismo como plataforma de la estética nacional. Concomitantemente, ellos no entraron en la Historia nacional del arte y de la cultura. Este libro recupera el peso y los significados de los aportes de los inmigrantes. Pero los inmigrantes manifiestan aquí un tipo de experiencia transformadora y no una esencia signada por el

nacimiento en tierras lejanas. Si los extranjeros en el Brasil redoblaron la interpretación de lo típicamente nacional, los brasileños también realizaron ese movimiento en experiencias migrantes, en desplazamientos transatlánticos decisivos para imaginar un arte *nacional extranjero*. Sólo la realización de esta condición mixta explica la posibilidad de que el modernismo haya sido reconocido internacionalmente como un arte (y una literatura) original, representativo del Brasil.

Las palabras *nacional estrangeiro*, finalmente, se conjugan con las palabras *artístico sociológico*. Miceli no obtura el mundo del arte con las lentes frías del sociólogo, ni moviliza en terreno sociológico códigos esotéricos del arte que pocos legos podrían leer. En síntesis, se puede afirmar que la fuerza de este libro radica en la conversión de la mirada que obliga tanto a artistas como a sociólogos a visualizar unidades de análisis distintas, internacionales, para comprender problemas locales universales.

Gustavo Sorá
CONICET / Museo de
Antropología de la
Universidad Nacional
de Córdoba