

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Universidad de La Laguna

7

2024



ACCADERE

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

DIRECTORAS/EDITORAS

Noemi Cinelli. Universidad de La Laguna (España) ncinelli@ull.edu.es

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) cdetena@us.es

SECRETARIO

Carmelo Vega de la Rosa. Universidad de La Laguna (España) cvega@ull.edu.es

CONSEJO DE REDACCIÓN

Gonzalo Pavés Borges. Universidad de La Laguna (España) gpavores@ull.es

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uautonoma.cl

Orietta Vittoria Rossi Pinelli. Università degli Studi di Roma «La Sapienza» (Italia) orietta.rossipinelli@uniroma1.it

Antonio Marrero Alberto. Universidad Adolfo Ibáñez (Chile) antoniomarreroalberto@hotmail.es

EQUIPO TÉCNICO

Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uautonoma.cl

Sandra Medina Rodríguez. Universidad de La Laguna (España) smedinar@ull.edu.es

Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España-Francia) anitaorzes@gmail.com

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad Autónoma de Chile (Chile) alexmdd87@gmail.com

Aline dos Santos Portilho. Instituto Federal Fluminense (Brasil) asportilho@gmail.com

Ana María Quesada Acosta. Universidad de La Laguna (España) aquesada@ull.edu.es

Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España-Francia) anitaorzes@gmail.com

Antonio Albaronado Freire. Universidad de Sevilla (España) aaf@us.es

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) carmendetenaaramirez@gmail.com

Carmen Milagros González de Chávez. Universidad de La Laguna (España) cmgonzal@ull.edu.es

Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile (Chile) carolina.valenzuela01@autonoma.cl

Claudio Petit Laurent Charpentier. Universidad Católica de Temuco (Chile) claudiopetitlaurent@gmail.com

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uautonoma.cl

Cristo María Gil. Universidad de La Laguna (España) cristo.gildiaz@gmail.com

Débora Madrid Brito. Universidad de La Laguna (España) dmadridb@ull.edu.es

Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) emilcesosa@fhy.uncu.edu.ar

Esther Torrado Martín-Palomino. Universidad de La Laguna (España) estorra@ull.edu.es

Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla (España) cruzisidoro@us.es

Isabel Hernández Campo. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) isahc1962@gmail.com

Ismayr Santana Flores. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrlcs04@gmail.com

Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uautonoma.cl

Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla (España) rojasmarcos@us.es

Juan Chiva Beltrán. Universitat Jaume I (España) chivaj@his.uji.es

Juan Ignacio Brizuela. Universidade Federal da Bahia (Brasil) juanbrizuela.gpc@gmail.com

Kepa Sojo. Universidad del País Vasco (España)

Maria de los Angeles Fernández Valle. Universidad Pablo de Olavide (España) maferval@upo.es

María Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat Jaume I (España) mrodrigu@his.uji.es

María Isabel Navarro Segura. Universidad de La Laguna (España) minavarr@ull.edu.es

Maribel Licea Avilés. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrlcs04@gmail.com

Maricela Velasco Barani. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrlcs04@gmail.com

Nuria Segovia Martín. Universidad de La Laguna (España) nsegovim@ull.edu.es

Oscar Rodríguez Pedroso. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrlcs04@gmail.com

Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca (Chile) pzamoper@utalca.cl

Pompeyo Pérez Díaz. Universidad de La Laguna (España) poperez@ull.edu.es

Ramón Rosendo Pacheco Salazar. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrlcs04@gmail.com

Ricardo Anguita Cantero. Universidad de Granada (España)

Simonne Teixeira. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro-UENF (Brasil) simonnetex@gmail.com

Valeria Camporesi. Universidad Autónoma de Madrid (España)

Victor Minguez Cornelles. Universitat Jaume I (España) minguez@his.uji.es

Yolanda Peralta Sierra. Universidad de La Laguna (España) yperalta@ull.edu.es

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: +34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.accadere.2024.07>

ISSN: e-2660-9142

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

7

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2024

ACCADERE. Revista de Historia del Arte / Universidad de La Laguna. –N.º 0 (2020)–. –La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 2020–.

Semestral.

ISSN: e-2660-9142.

1. Arte-Historia –Publicaciones periódicas 2. Arte –Publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones.

7(05)

ACERCA DE LA REVISTA

ACCADERE. Revista de Historia del Arte, del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, nace en 2020 por voluntad de un grupo de profesoras y profesores del Departamento citado. Es una publicación semestral, digital, gratuita, que acepta contribuciones inéditas y originales, que no estén en proceso de revisión en otras revistas. Sus contenidos están sujetos a proceso de *double blind peer review*, pueden referirse a cualquier rama de los estudios artísticos e históricos artísticos y pueden ser escritos en español, inglés, portugués e italiano. *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* se publica en dos volúmenes anuales, en diciembre y junio. El plazo de entrega de originales para el volumen de diciembre termina el día 30 de julio; y para el volumen de junio acaba el día 30 de enero. Los trabajos recibidos serán valorados por, al menos, dos evaluadores/as externos/as especialistas en cada materia. El/la autor/a recibirá por correo electrónico las pruebas de composición y dispondrá de un plazo de 10 días para su corrección.

A cada artículo publicado en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* se le asigna un número DOI.

El DOI de esta revista es <https://doi.org/10.25145/j.accadere>.

ISSN: e-2660-9142.

DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

ACCADERE. Revista de Historia del Arte reconoce en el European Code of Conduct for Research Integrity de la ALLEA de 2017 el documento de referencia para velar por la integridad y la ética de todo el proceso que lleva la publicación de los números de la revista. Rechaza contribuciones que no sean inéditas y originales, que sean fruto de plagio, que presenten contenidos discriminatorios y que atenten contra los derechos fundamentales de las personas.

AUTORES/AS

Los/las autores/as someterán a la evaluación en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* solo y exclusivamente trabajos originales, que no correspondan a traducciones de contribuciones ya publicadas, que reconozcan en cada momento la autoría de las fuentes y de las obras citadas. En caso de utilización de imágenes, fotos u otro material sujeto a derechos de autor, serán los/las autores/as quienes gestionen los permisos necesarios para su reproducción.

ACCADERE. Revista de Historia del Arte confía en que el/la autor/a que firma el manuscrito es el/la responsable intelectual del mismo y que asume la responsabilidad pública del contenido del texto. Lo mismo se hará cuando la autoría se comparta entre varios/as firmantes.

REVISORES/AS

Los/las revisores/as de *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* tienen un rol fundamental, ya que deben asistir a los editores en la toma de decisión para publicar o no un manuscrito. Deben mantener confidencialidad respecto al contenido del material revisado y deben obligatoriamente eximirse de la evaluación si hay algún conflicto de interés, tanto positivo como negativo, con los/las autores/as y/o las instituciones relacionadas con el documento a evaluar.

Las evaluaciones serán objetivas, exentas de juicios y críticas personales hacia los/las autores/as, no deben contener juicios y/o críticas personales infundadas al texto y/o a los/las autores/as, deben reportar eventuales plagios, deben aportar correcciones, aportaciones, observaciones, cuando las haya, justificándolas con claridad y de manera constructiva.

DIRECCIÓN Y EQUIPO EDITORIAL

La directora y el equipo editorial de *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* deciden cuáles manuscritos y en qué orden se publican en los varios números de la revista, mantendrán la total discreción sobre el material recibido y sus autores/as. Velarán por todo el proceso que desde la recepción de las contribuciones lleva a su publicación, garantizado por un proceso de evaluación doble, ciego y por pares especializados/as en la materia objeto de estudio.

REVISIÓN

Desde la recepción del manuscrito, el proceso de revisión durará entre uno y cuatro meses. La revisión tomará en consideración la novedad del argumento tratado, la aplicación de una metodología correcta para su estudio, la exhaustividad de las fuentes bibliográficas citadas, el dominio de la terminología adecuada, la coherencia entre título, resumen, elaboración, resultados y conclusiones aportadas.

Si un manuscrito es rechazado, no puede ser sometido a una segunda evaluación.

La aceptación de una contribución está limitada por el respeto a los requisitos legales vigentes en materia de difamación, derechos de autor y plagios.

© Los trabajos publicados en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte*, del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en ellos. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlos en cualquier otro soporte o para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia de cualquier producción parcial o total.

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

- El periplo internacional de Max Jiménez (1900-1947): mestizaje, sincretismo e itinerancia en la encrucijada genesiaca del arte de vanguardia costarricense / The international Voyage of Max Jiménez (1900-1947): Mestizaje, Syncretism, and Itinerancy at the Genesiatic Crossroads of Costa Rican Avant-Garde
Alejandro Soto-Chaves 11
- Luján Pérez y un calvario atribuido al imaginero: la Virgen, Jesucristo y san Juan, testigos de la estela del autor en la historia del arte en Canarias. / Luján Pérez and Calvary: The Virgin, Jesus Christ and Saint John, witnesses of the stele of the imaginery in the History of Art in the Canary Island
Estefanía Lourdes Arencibia Cancio 35
- O processo antimodernista da revista D. Quixote / The anti-modernist process of D. Quixote magazine: prejudice in the art debate (1920-1926)
Jorge Israel Ortiz Vergara 47
- Madres extraordinarias en los cines clásicos de Argentina y España / *Extraordinary mothers* in classic cinema from Argentina and Spain
María Gabriela Aimaretti 87
- Biopolítica, anatomía, y dolor social / Biopolitics, anatomy and social pain. A Picasso's aesthetic analysis (1937-1945)
Mariano Monge Juárez 113



ARTÍCULOS / ARTICLES

EL PERIPLO INTERNACIONAL DE MAX JIMÉNEZ (1900-1947): MESTIZAJE, SINCRETISMO E ITINERANCIA EN LA ENCRU- CIJADA GENESÍACA DEL ARTE DE VANGUARDIA COSTARRI- CENSE*

Alejandro Soto-Chaves

Universidad de Costa Rica - Costa Rica, University of Glasgow - Reino Unido

alejandrosotochaves@ucr.ac.cr

<https://orcid.org/0000-0003-2264-8513>

RESUMEN

El artículo ofrece una valoración inédita del recorrido internacional de Max Jiménez Huete (1900-1947), figura nuclear para el arte de vanguardia costarricense y centroamericano. A pesar de haber sido marginado del relato canónico del arte moderno en América Latina, se busca esclarecer una cronología crítica de su itinerancia, permitiendo sistematizar el estudio de su obra y establecer una base documental rigurosa que vincule su proyecto estético con las vanguardias europeas, norteamericanas y latinoamericanas. Así, se hace énfasis en tres momentos radicales de su progresión artística: a) su formación en París (1922-1925); b) su contacto con la cultura española (1929-1931/1933); c) su madurez artística en Cuba (1935-1945).

PALABRAS CLAVE: Max Jiménez, arte costarricense, arte centroamericano, arte latinoamericano.

THE INTERNATIONAL VOYAGE OF MAX JIMÉNEZ (1900-1947):
MESTIZAJE, SYNCRETISM, AND ITINERANCY AT THE GENESIAC CROSSROADS
OF COSTA RICAN AVANT-GARDE

ABSTRACT

The article offers an unprecedented assessment of the international trajectory of Max Jiménez Huete (1900-1947), a seminal figure in Costa Rican and Central American avant-garde art in the 20th century. Despite being marginalized from the canonical narrative of modern art in Latin America, the aim is to elucidate a critical chronology of his travels, allowing for a systematic study of his work and establishing a rigorous documentary basis that links his aesthetic project with European, North American, and Latin American avant-gardes. Thus, it focuses on three key moments of his artistic progression: a) his training in Paris (1922-1925); b) his contact with Spanish culture (1929-1931/1933); c) his artistic maturity in Cuba (1935-1945).

KEYWORDS: Max Jiménez, Costa Rican art, Central American art, Latin American Art.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.07.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 7; junio 2024, pp. 11-33; ISSN: e-2660-9142



*Han ido, en las grandes ciudades, los coches desapareciendo.
En París, salen a la calle con las primeras estrellas: al caer la noche [...].
En uno de esos hijos adoptivos de la noche,
vi al compás de los cascos, como el amanecer tornaba de sangre el Sena.
La torre de hierro parecía elevarse desde un torrente de dolor.
El paisaje era abrasado por el rojo.*
Max Jiménez¹

*Perdonar es como autorizar la repetición del daño.
Jesús no perdonó, perdonó su padre.*
Max Jiménez²

INTRODUCCIÓN

Aun cuando resulta imposible para la historia y la historiografía del arte costarricense imaginar a Max Jiménez Huete (1900-1947) fuera de sus páginas, es patente que este ha devenido problemático de inscribir en los estancos de su propio relato canónico. La presencia radical de Jiménez, sea por influjo en compañeras de su generación o en artistas y literatos de períodos posteriores, o bien por participación directa en la vida cultural de Costa Rica durante la primera mitad del siglo xx, se ratifica recurrentemente en todos los catálogos, manuales y tratados sobre historia(s) del arte costarricense, así como en artículos de opinión, prensa de la época e, incluso, por la misma conciencia de la comunidad de artistas costarricenses que le fueron contemporáneos(as) (v.g. a quienes se ha denominado *Generación de los treinta* o la *Nueva Sensibilidad*, a la que Jiménez solo perteneció en términos cronológicos y, bajo cierta óptica, afectivos). No obstante, muy a pesar de los ingentes esfuerzos del artista durante su corta vida, parece encontrarse siempre un resto de Jiménez escapando a las contingencias singularísimas del desarrollo del arte de vanguardia en Costa Rica y que, de algún modo, le ha conferido a su obra una estela de extranjería, a veces inscrito a las vanguardias históricas en Europa y Estados Unidos, en otras ocasiones adscrito a cierta tendencia «universalista» de raigambre latinoamericana, si se permite el oxímoron.

En este artículo, debido a la escasa información disponible sobre el artista, se presenta una semblanza biográfica de la figura histórica de Jiménez como punto de pivote de su recorrido internacional, problema central de investigación, con el propósito de articular una adecuada compartimentación de tres estadios de diálogo,

* Una versión preliminar de este artículo se presentó a modo de ponencia en la mesa 11 del *III Congreso Nacional e Internacional de Historia del arte, cultura y sociedad (CHACS). Viajes, encuentros, mestizajes en Latinoamérica, África y Europa*, bajo el título *Max Jiménez: Entre fantoches, gleba y domadores de pulgas*.

¹ Léase *Coches nocturnos*, en *Ensayos* (1926); p. 58, Jiménez, M. (2004a).

² *Candelilla 14*, léase p. 586, Jiménez (2004b).



mestizaje y sincretismo, a saber: a) el período formativo de Jiménez en París (sea, su inserción a *la bohème* y a la diáspora latinoamericana en la capital francesa –entre 1922 y 1925, luego en 1939–; b) su contacto editorial/literario con la cultura española durante los últimos dos años del régimen de la Restauración borbónica y los albores de la Segunda República –entre 1929 y 1931, luego en 1933–, y, en última instancia; c) Una ponderación del período de madurez de Jiménez en tanto catalizador/asimilador de las inquietudes vanguardistas en Cuba (entre 1935 y 1945). Se trata, a grandes rasgos, de ponderar la propia *travesía imaginada*³ de Max Jiménez; mejor aún, una *posible* versión imaginada de su travesía artística, literaria e intelectual –desde 1922 hasta 1947.

Así las cosas, por mero vicio de autodelación, se enumeran algunas de las preguntas transversales que estructuran este acercamiento: ¿es el exilio autoimpuesto una propiedad consustancial a la obra de Max Jiménez? ¿Efectivamente puede converger en una sola figura (y su producción artístico-literaria) la antinomia del mestizaje moderno, por un lado, y, por otro, la unicidad del relato nacional en torno a su propia (aunque negada) historia étnica y cultural? ¿Cómo se califica adecuadamente la adscripción del proyecto estético de Jiménez en términos del arte de vanguardia?⁴. Por último, ¿cómo se constituyen, a lo interno de la obra de Jiménez, las metáforas visuales o literarias del encuentro con lo *otro extranjero*?

PERFIL BIOGRÁFICO

Max Jiménez Huete nació en San José de Costa Rica el 16 de abril de 1900. Junto al inicio del siglo –y en el seno de una familia acomodada de la capital– creció inmerso en un entorno social que participaba vigorosamente en las actividades políticas de élite de la época, auspiciadas entonces por una pujante bonanza económica en el país debido al cultivo y la exportación de café. Como bien señaló Quesada (2017), la vida política, intelectual y cultural de Costa Rica, durante las últimas dos décadas del siglo XIX, en tanto modelo nacional oligárquico, fue proyectada y diseñada por una élite letrada que aglutinaba escritores, artistas, maestros, políticos e historiadores, mejor conocida como *El Olimpo*. Se suscitó, por consiguiente, un proceso de construcción bifurcada de la nación, a saber, sí, por un lado, los políticos liberales se encargaban de poner en funcionamiento una nueva institucionalidad estatal hecha a imagen y semejanza de sus propios intereses ideológicos y económicos, por otro, los intelectuales adscritos a su proyecto se dedicaron a «elaborar la nueva mitología oficial costarricense, con sus héroes, gestas y monumentos; con su histo-

³ Partiendo del título con que se nombró la mesa 11 del *CHACS2020* (Universidad de La Laguna, 2022).

⁴ Puede pensarse, por ejemplo, en la clasificación tripartita de Juan Acha (1993), respecto a las vías de acceso a la reflexión sobre la diada identidad-arte de las y los artistas latinoamericanos, a saber: el indigenismo regional, el occidentalismo y la apología de la vinculación dialéctica entre lo internacional y lo nacional.





Fig. 1. Max Jiménez, *Max Jiménez (1900-1947)*, fotografía b/n, s.f, s.d. Reproducción tomada del catálogo *Max Jiménez. Un artista del siglo*, publicado en 1999 por el Museo de Arte Costarricense (MAC).

ria, su cultura y su literatura nacionales» (Quesada, 2017). La producción literaria del *Olimpo* privilegió el Valle Central, espacio geográfico en que habitaba la oligarquía cafetalera, en cuanto epicentro imaginario de la vida social, cultural y política costarricense. En un mismo movimiento, los intelectuales liberales no solo centralizaron radicalmente la vida pública nacional, sino que excluyeron «los espacios propios de las culturas indígenas, las culturas afrocaribeñas de la zona bananera del Atlántico o las regiones ganaderas y mineras del norte del país» (Quesada, 2017).

Entonces, la dependencia externa y la cuestionable apuesta por un desarrollo capitalista basado en un monocultivo (además, un producto de lujo para los países desarrollados) obligaron al liberalismo patriarcal costarricense del siglo XIX (al que se encontraba adscrito el círculo familiar de Jiménez) a mutar aceleradamente debido al crecimiento exponencial de los alcances políticos del movimiento obrero y la neutralización de la injerencia clerical. Tanto en Costa Rica como en el resto de Latinoamérica, las clases gobernantes durante el cambio de siglo concibieron el establecimiento de nuevos canales de autodefinición como una exigencia cardinal, es decir, como la condición de posibilidad para hallar soluciones a la «ambigüedad odiosamora entre lo autóctono, lo indígena, lo africano, lo europeo y lo norteamericano» (Campos, 2006).

La literatura de este círculo de intelectuales, como receptáculo del nuevo modelo cultural identitario, tendió a la «idealización de un núcleo familiar oligárquico-patriarcal, un “nido de hidalgos” criollo, cuya conservación se identifica con la defensa de un sistema de valores tradicionales que los textos privilegian como nacionales» (Quesada, 2017). En sus publicaciones, se gesta una homología entre la

familia oligárquica, a la que pertenecían o representaban los escritores liberales, y la nación: si era la figura paterna-masculina quien ejercía todo su poder sobre sus hijos, mujer y patrimonio, había de ser la oligarquía la que ejerciera su dominio sobre el pueblo y la nación (sea, una falsa equivalencia entre las relaciones de poder político y la noción de propiedad, orden natural y familiar, entre otros). Se introdujeron en la literatura, asimismo, mecanismos subrepticios de conservación de la moral y la identidad nacional, a partir de representaciones ideológicas que vinculaban irremediablemente el honor «de la familia al control de los varones sobre la virginidad y la sexualidad de las mujeres» (Quesada, 2017).

Con este telón de fondo, Jiménez atravesó su infancia y juventud. A los 19 años, viajó a Inglaterra para formarse en una carrera que le permitiera adquirir los conocimientos técnicos necesarios para administrar los diversos negocios familiares, o bien Leyes, o bien Gestión de empresas. Sin embargo, la efervescencia europea de inicios de siglo lo transformó. En menos de dos años, hacia 1921 (y sin la venia de su padre), el costarricense decidió abandonar la carrera de negocios en Londres y dedicarse de lleno al cultivo de las artes. Ya en 1922, se instaló en París, ciudad determinante en su vida. Recibió sus primeras lecciones de escultura a cargo del hispano-estadounidense José de Creeft, el cual alimentó la motivación creadora de Jiménez⁵. Al año siguiente (1923), Jiménez ingresó a la reconocida Académie Ranson, donde entraría en contacto con el círculo de Doreen Vanston⁶ y Tamara de Lempicka.

A partir de estas primeras experiencias, se integró a la generación de latinoamericanos que viajaron a Europa a estudiar artes a inicios del siglo xx. París se convirtió también en el receptáculo espacial en que se gestaron vínculos personales que le duraron toda la vida, sustentando estética y existencialmente el desarrollo de su obra plástica y literaria, como fueron sus afectivas relaciones con intelectuales lati-

⁵ Esta puede considerarse la primera toma de consciencia de Jiménez respecto a la tradición artística española, si bien De Creeft no se instalaría nunca de forma permanente en España tras su partida hacia París en 1905 (salvo su breve estancia en Mallorca entre 1927 y 1929 –fecha definitiva de su mudanza a New York–). Está documentado en varias biografías de Jiménez (Chase, 2000; Barrionuevo y Guardia– 1999; Museo de Arte Costarricense, 1999; Echeverría, 1986; Ferrero, 1973; Montero, 2015) que este siempre solía compartir la misma anécdota, entre risas, a los conocidos de ambos. Decía que él había hecho del escultor español un maestro, no por los méritos de Jiménez, ni por los de De Creeft, sino porque, en efecto, había sido propiamente su primer estudiante individual en París. No obstante, se tienen ciertos registros de que De Creeft ya habría asumido la actividad docente con pequeños grupos de estudiantes de México y Sudamérica desde 1915.

⁶ Vanston fue una pintora irlandesa fundamental para el advenimiento del arte de vanguardia en Costa Rica. Es consabido que Vanston y Guillermo Padilla, intelectual y padre del Código penal costarricense, se conocieron en París, mientras ella estudiaba arte y él culminaba sus estudios de doctorado en Derecho en la Université de Paris, ciudad en la que se casaron en 1926. Sofia Soto-Maffioli (2018) incluso ha sugerido que fue el mismo Max Jiménez quien los presentó en 1924, antes de volver al país un año más tarde. La examinación de esta etapa formativa de Jiménez, en particular por el inmenso influjo cubista en su llegada a París en 1922 (estilo que Vanston nunca abandonó del todo), podría facilitar, en un futuro, nuevas lecturas sobre su escultura temprana y sus primeras aproximaciones al dibujo.



noamericanos entonces radicados en la capital francesa como Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Alfonso Reyes y César Vallejo, entre muchos otros. Su estadía en París se prolongó por tres años hasta verse forzado, tras enterarse su padre de que Jiménez había abandonado la carrera para la que fue enviado a Europa, a retornar a su país de origen en 1925. A partir de entonces, su vida se convierte en sinónimo de trashumancia.

Después de algunas primeras exploraciones literarias y la escritura de variados artículos de opinión a su retorno a Costa Rica, durante la década que se extendió desde la crisis del 29 a los albores de la II Guerra Mundial, Jiménez exploró sus propias contrariedades constitutivas. Como incansable viajero, en 1929 se instaló en España, insertándose en los círculos literarios próximos a Valle-Inclán, Teresa de la Parra y Concha Espina. Tras sus dos primeras publicaciones editadas en Costa Rica⁷ y el poemario *Gleba* (publicado en París), su estancia en España posibilitaría la publicación de dos poemarios, *Sonaja* (1931), editado por la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (CIAP), y *Quijongo* (1933), editado por Espasa-Calpe. Hacia finales de los años treinta, cerca del estallido de la II Guerra Mundial, Jiménez culmina su viraje hacia la pintura en una progresión que, en otra investigación, denominó *desmaterialización del arte*⁸.

En lo que respecta propiamente a su producción artística, de manera sobresimplificada, podría resumirse el curso de su desarrollo creativo a partir de la siguiente cronología: a) el estadio formativo o etapa parisina (1922-1931), en la que Jiménez hizo emerger una escultura híperestilizada, derivativa del influjo de Constantin Brâncuși, su maestro José de Creeft y del cubismo francés (fig. 2); b) el momento exploratorio de nuevos medios, a partir de 1930, en que se despierta un vigoroso interés en el grabado con el propósito primario de ilustrar su obra escrita⁹. Su apogeo se dio entre 1936 y 1937 en que publica tres obras, a saber: dos de narrativa, que son, a su vez, sus libros más conocidos, *El domador de pulgas* (1936) y *El jaul* (1937), y su último poemario *Revenar*, también de 1936¹⁰. Estas tres obras fueron ilustradas con xilografías que dan cuenta gradual de la experimentación mediante

⁷ *Ensayos* (1926) y *Unos fantoches...* (1928).

⁸ Muy a la manera del curso que sigue el Espíritu Absoluto en la *Fenomenología del Espíritu* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807), sea, del recorrido de la materialidad próxima a la forma orgánica de la arquitectura hacia el reino de la representación más perfecta –el lenguaje–, la poesía, pasando por la escultura, la pintura y la música. Véase Soto (2022).

⁹ Hacia 1934, Jiménez viajó a Estados Unidos para formarse como grabador en la Art Students League of New York. Aunque su primer maestro, José de Creeft, ya estaba establecido en la ciudad como profesor de escultura de la New School for Social Research –lo cual pudo facilitar su adaptación a la vertiginosa vida cultural de la ciudad–, no fue hasta 1944 que De Creeft se unió al cuerpo docente de la Art Students League, por lo que, al menos en ese contexto, no habrían vuelto a coincidir.

¹⁰ Si bien *Revenar* fue su último poemario, la literatura fue la única manifestación creativa que acompañó a Jiménez hasta su muerte. Su último proyecto fue la colección de aforismos *Candelillas*, escrita en 1946, aunque publicada póstumamente (1978).



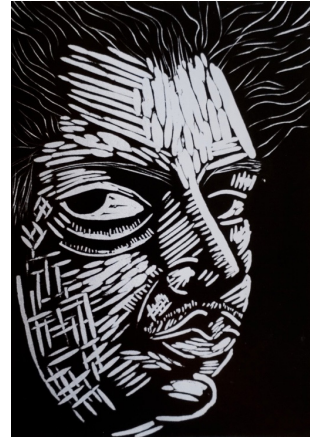
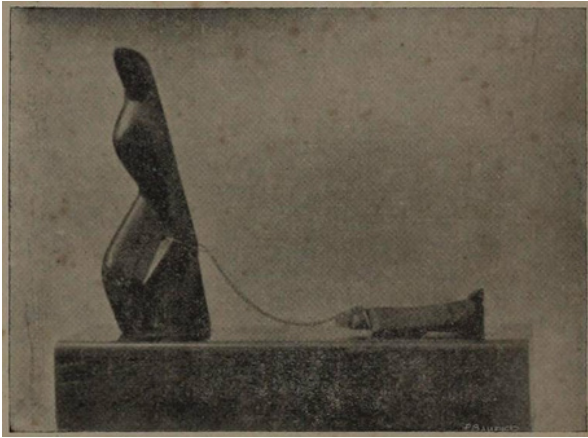


Fig. 2. (izquierda) Max Jiménez, *La mujer con el perro*, madera, ca. 1922, s.d., colección desconocida. Reproducción tomada de *Repertorio Americano* (1924).

Fig. 3. (derecha) Max Jiménez, *Autorretrato*, xilografía, s.f., 15 x 10 cm, colección desconocida. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

la que Jiménez se aproximó a la técnica¹¹ (fig. 3); c) casi en simultáneo a sus primeros trabajos como grabador, Jiménez reformuló estilísticamente su aproximación a la escultura, privilegiando volumetrías de raigambre americana con un soporte local (piedra volcánica, maderas autóctonas, etc.) y una evidente tendencia figurativa, distanciándose con radicalidad del sintetismo vanguardista y totémico de la década de los veinte (fig. 4)¹²; d) por último, hacia finales de los treinta y el primer lustro de los cuarenta, el estadio pictórico (fig. 5), que no abandonaría hasta su muerte (acompañado de una brevísima y muy preliminar aproximación a la fotografía).

Ante el recrudecimiento de la II Guerra Mundial y el ascenso vertiginoso del nazismo, Jiménez viajó frecuentemente a Estados Unidos, donde celebró con muy buen suceso cuatro exposiciones individuales entre 1940 y 1942¹³. Como la mayor parte de su vida, Jiménez franqueó sus últimos siete años en un afán irrefre-

¹¹ En relación con el protagonismo y las dimensiones de la obra —sea, del uso del grabado para satisfacer la función decorativa de una letra capitular a la ejecución de obras que, aunque ilustran ciertos contenidos literarios, presentan la suficiente complejidad compositiva como para pensarse sus cualidades autonómicas—.

¹² Es bastante sugerente que algunas de las piezas de la segunda etapa escultórica de Jiménez se realizaran contemporáneamente a la excavación e investigación de Matthew Stirling en los sitios Tres Zapotes y La Venta, en el Golfo de México, la cual arrojó, como sabemos, luz al conocimiento sobre la cultura olmeca y la significación de las cabezas colosales. No omito señalar que, cuando menos dos cabezas colosales, ya habían sido descubiertas en 1865 y 1925.

¹³ Expuso en la Galería Georgette Passedoit en febrero y marzo de 1940 y en febrero 1941. Asimismo, en la Galería Zborowski durante el mes de febrero de 1942.





Fig. 4. Max Jiménez, *Cabeza gris*¹⁵, talla directa en granito, s.f., 42 x 30 x 30 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de los registros públicos del Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI).

Fig. 5. Max Jiménez, *Anita*, óleo sobre tela, s.f. (ca. 1939), 97,5 x 61,5 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barriónuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

nable que agravaría su condición de exilio. Regresó a Cuba hacia 1943, donde reaviva su amistad con personalidades como José Gómez Sicre, Amelia Peláez y Jorge Mañach. Gracias a su amistad con Sicre expuso con buen suceso en el Instituto de Cultura Americana de La Habana catorce óleos, muy elogiados por la crítica¹⁴. A partir de este período, se precipitó a una debacle existencial que acabó carcomiéndole la voluntad y la vida. En 1946 viajó a Santiago de Chile, para finalmente trasladarse a Buenos Aires, ciudad en que pasaría sus últimos meses en un cuarto de hotel cada vez más desvinculado de sus orígenes. Así, Jiménez murió el 3 de mayo de 1947, a casi 6000 kilómetros de *casa*.

¹⁴ Véanse las críticas a esta exposición en los anexos de la compilación de 1999, *Max Jiménez: Aproximaciones críticas*, editada por Álvaro Quesada Soto y publicada por la Editorial de la Universidad de Costa Rica.

¹⁵ Entre los más tempranos investigadores(as) de la obra de Jiménez, se ha evidenciado una falta de consistencia entre los nombres que estos reportan de su obra escultórica. En lo que respecta a la reproducción aquí adjunta, tanto Ferrero (1973) como González (1999) coinciden en el nombre *Cabeza gris*, que ha parecido el más adecuado por el color del granito. No obstante, Barriónuevo y Guardia (1999) consideran que o bien se intitula genéricamente *Cabeza*, o se llama *Cabeza de negra*, lo cual puede tener una lógica fenotípica, mas no en relación con la piedra. Lo más para-

ITINERANCIA Y MESTIZAJE EN LA OBRA DE MAX JIMÉNEZ

Habida cuenta del recorrido vivencial de Jiménez, se discutirán a continuación algunos elementos panorámicos de asimilación y diálogo entre el desarrollo del arte de vanguardia en Costa Rica (y, por tanto, del estilo personal de Max Jiménez) y las tendencias y fenómenos culturales hegemónicos presentes en los círculos artísticos de tres de los países en que se radicó durante su vida.

FRANCIA

Es menester recordar que Jiménez formó parte de la constelación de artistas latinoamericanos que migraron a la París de entreguerras, entonces epicentro de la vida artística occidental (Greet, 2018). Allí Jiménez aprende los rudimentos del dibujo, ya afectado por la estilización picassiana en su etapa clasicista (o neoclasicista) de 1917-27, el trabajo de Juan Gris (con quien mantuvo correspondencia hasta su muerte en 1927) y el legado en ciernes de Modigliani. La tutela de José de Creeft, ya afianzado en la escena cultural francesa, no solo reforzó en Jiménez la importancia del dibujo, sino que lo introduce a la escultura. La producción escultórica de este período temprano es totémica, pulida, brillante, ejecutada en soportes habituales para la tradición francesa¹⁶, con formas relativamente simplificadas y una tendencia a la abstracción que luego fue despreciada en pleno por Jiménez¹⁷.

dójico es que, para estas autoras, la pieza más oscura (*Cabeza negra* o, para ellas, *Cabeza de indio*) es una talla directa en granito gris, y la más clara (*Cabeza gris* o, para ellas, *Cabeza* solamente) es una talla directa en granito negro.

¹⁶ Jiménez fue de los pocos escultores costarricenses de la primera mitad del siglo xx que tuvieron la posibilidad de experimentar con las nuevas tendencias formales vanguardistas en los materiales tradicionales de la escultura europea (el otro caso representativo fue Francisco Zúñiga, quien probablemente pudo desarrollar con mayor libertad una numerosa obra en bronce debido a su autoexilio en México). Sin embargo, no deja de resultar llamativo que, aunque Jiménez inició su carrera artística precisamente con esculturas en bronce y mármol dotadas de un potente grado de estilización (y que expuso en su primera estancia en París), más tarde, en su período escultórico durante la década de los treinta, se sumaría a la cruzada por la recuperación de la talla en materiales autóctonos —como la madera y la piedra ígnea— junto a muchos otros escultores costarricenses, ahora con una estilización más tendiente a su reconocida impronta figurativa.

¹⁷ En contraste con la tendencia formal antifigurativa descrita por Sedlmayr (1957), Jiménez afirmó explícitamente su individualidad creativa, al desmarcarse en pleno de la incesante tendencia a la abstracción propia de la pintura moderna, que, a su modo de entender, «no es otra cosa que una huida del artista ante la naturaleza» (Jiménez en Quesada, 1999). El supuesto carácter *artificial* de la abstracción devino para Max Jiménez testimonio de la centralidad de la propensión tectónica de su obra, en particular de su quehacer pictórico. De cierto modo, el no claudicar en la defensa de la figuración no es únicamente una cualidad discursiva de su pensamiento, sino una imposibilidad fáctica de sus composiciones, cuyas figuras resisten a desvincularse de un fondo, quizá trastocado, pero siempre sustentante. La multiplicidad «de sistemas de proyección (combinación de visión frontal y lateral), hasta convergencia de verticales o inclinaciones perpendiculares» (Sedlmayr, 1957) atinente a la inercia abstracta del arte moderno, resultó una tarea impenetrable para la robustez anatómica de las figuras de Jiménez, inclasificables dentro del realismo, o el cubismo, o el surrealismo, pero que, con impronta sintética personal (y, según Echeverría [1986], *tropical*), impone un carácter grávido a su arte. Este dinamismo, contiene una fuerza también ignorada hasta entonces dentro de la plástica





Fig. 6. (izda.) Max Jiménez, *Figura en cuclillas* (cc. *El pensador*), bronce, ca. 1922, 24,5 x 10 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

Fig. 7. (dcha.) Max Jiménez, *Pescadores en Cojimar*, óleo, ca. 1943, 42 x 59 cm, obra perdida (durante el Bogotazo). Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

Lo que mantuvo consistencia fue el proceso de consolidación de un estilo personal que daba preeminencia a una volumetría exacerbada, con una estilización contundente de los rasgos faciales (especialmente en su obra de madurez) y las extremidades de los motivos. La figura humana se convirtió, desde su estadio formativo en París, en fijación temática *par excellence*, cuasimonocorde, sintetizando géneros como el desnudo, el paisaje y el retrato. Asimismo, la formación parisina de Jiménez hizo de la estilización la estrategia radical de trabajo sobre la figura humana, imponiendo dos tipologías estéticas (que alcanzan su mayor sofisticación en el período cubano): la primera, en la que representa a la figura con torso y cabeza reducida pero con extremidades voluminosas (fig. 7) o, en su defecto, en que la figura presenta tanto el torso como las extremidades gigantescas pero su cabeza pequeña (fig. 8)¹⁸.

costarricense, que se consigue solo a través de la liberación de la forma, de la deformación gigantesca del dibujo (Bosch en Quesada, 1999) y la intercalación armónica de los elementos volumétricos de sus composiciones.

¹⁸ Este esquema bipartito propuesto por Barrionuevo y Guardia (1999), aunque instrumental en el análisis de la pintura de Jiménez, no toma en consideración algunas tipologías (o subtipologías) de estilización que, por su especificidad, podrían despertar interés en otras investigaciones. El más notable, quizá incluido en la primera variante, es la considerable divergencia en la estrategia de estilización (en número) al representar figuras masculinas. Si bien Jiménez fue persistente en estilizar extremidades y cuellos con cierta homogeneidad, buena parte de sus figuras masculinas no



La experiencia francesa, además, lo aproximó a algunas de las preocupaciones de las vanguardias, aun cuando estas tendiesen a prejuicios y a un reflejo de las propias angustias europeas, como bien ha señalado De Micheli (2000) respecto a la fascinación exotista por la escultura africana. Paradójicamente, en términos de viajes y tornaviajes, la consideración diligente que realizó Jiménez para con la población afrodescendiente no respondió necesariamente a las condiciones paupérrimas del Caribe costarricense durante finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX —«epicentro de experimentación de las políticas de blanqueamiento en un marco étnico, económico y político muy especial: una población afrodescendiente recién llegada con el fin de trabajar en un enclave bananero en ciernes» (Jiménez, 2015)—; pero tampoco, como aseguraron por mucho tiempo especialistas de su obra, guardaría exclusiva relación con su experiencia directa con estas poblaciones durante sus estancias en La Habana y New York. Por un lado, debido a que el tratamiento de temáticas y figuras negras data de este período formativo (1922-1925), antes de su primera visita a Estados Unidos y Cuba durante los treinta y, por otro, debido al carácter universalista de los propósitos estéticos de Jiménez, que le demandó la creación de un vocabulario visual propio y una colección de temas y problemas de neto cuño latinoamericano. Podría incluso tener mayor legitimidad histórica considerar que este interés, contrario al consenso de los investigadores, se originó, tras las visitas de Jiménez a Limón, capital de provincia y puerto principal del Caribe costarricense, para abandonar el país por vía marítima, ya que la aviación civil en Costa Rica no alzó vuelo, comercialmente, hasta 1929.

El paso de Jiménez por París, en términos expositivos, puede agruparse cronológicamente en sus dos períodos de contacto con la ciudad, a saber: a) las exposiciones colectivas durante su estadio escultórico formativo; y b) las exposiciones durante su período de madurez como pintor. La investigación de la historiadora del arte Michele Greet (2018) respecto al suceso de los artistas latinoamericanos en la París de entreguerras ha reconstruido en buena medida ambos períodos. Entre 1922 y 1925, Jiménez participó inicialmente en la *Exposition d'Art Américain-Latin* en el Musée Galliera (1924), junto a otros maestros latinoamericanos como Camilo Egas, Emilio Pettoruti, Pedro Figari y Alejandro Xul Solar. La propuesta escultórica de

cuentan con la rotundidad, el peso y la volumetría masiva de las femeninas, dando lugar, predominantemente, a una elongación de los miembros en consonancia con la extensión angosta de su torso. Los únicos dos casos en que se mantiene la estilización distintiva de Jiménez son precisamente *Pescadores en Cojimar* (1943) y el óleo de ca. 1940, *Sin título* (también conocido como *Momento místico*). En la buena mayoría de representaciones masculinas, como ocurre, por ejemplo, en los casos de *Vendedor de naranjas* (ca.1942), *Hambre bajo el sol* (ca. 1942), *San Juan Bautista* (1945-46) y *Desesperanza* (1940), los volúmenes de los torsos y brazos no adquieren nunca las proporciones colosales de las figuras femeninas de Jiménez, sino que dan primacía al alargamiento. Asimismo, también podría señalarse la relación entre la segunda de las tipologías (torso y extremidades grandes, cabeza pequeña) y los retratos, o, a la inversa, entre los paisajes (u obras de cierta cualidad paisajística) y la primera tipología.



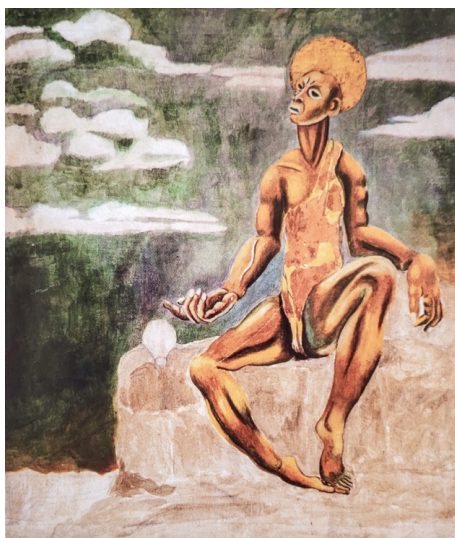


Fig. 8. Max Jiménez, *San Juan Bautista*, óleo y corteza de eucalipto (o de corcho) sobre tela, ca. 1945-46, 110 x 92 cm, Colección Jiménez-Odio. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

Jiménez fue recipiente controversial de la opinión de la crítica¹⁹, en conjunción con la atención prestada a la obra de Víctor Brecheret y Pablo Curatella (Greet 2018). En el mismo año, Jiménez presentó una muestra de doce esculturas en la Galerie Percier (1924), en materiales tan diversos como la piedra, bronce, madera, terracota y yeso, así como tres dibujos (Repertorio Americano, 1924). En su segunda etapa, plenamente invertido en la práctica pictórica, Jiménez volvió a París con una exposición, junto al pintor cubano-chileno Mario Carreño y al dominicano Jaime Colson²⁰, en la Galerie Bernheim-Jeune (1939), que ya había manifestado un interés de larga data en las últimas tendencias del arte latinoamericano²¹.

Al margen de la influencia de los estilos de vanguardia floreciendo por doquier en París durante la primera mitad del siglo xx y la experiencia expositiva recién enumerada, Max Jiménez importa a Costa Rica elementos transversales a la vida cultural parisina, como la centralidad del *café* en tanto espacio de socialización de los círculos artísticos e intelectuales, y de la galería como espacio de exhibición preponderante del arte moderno²². Se trató, en buena medida, de uno de los

¹⁹ Una de las esculturas de Jiménez, *Intersección* (1923), fue objeto de incompreensión, desconcierto y burla por su carácter transgresor, sintético y potente, de cierto modo discordante con el promedio de la exposición (Greet, 2018).

²⁰ Se trató de una misma exposición, con una muestra de 10 obras por artista, pero con un catálogo diferenciado (Greet, 2018).

²¹ Con exposiciones individuales recientes de Vicente do Rego Monteiro, José Clemente Orozco y Ángel Zárraga.

²² Por si fuera poco, Max Jiménez –junto a Arturo Echeverría Loría– fue también uno de los primeros en introducir en Costa Rica, más allá de la alusión a la vida bohemia del cafetín de van-

pocos artistas costarricenses que pudieron tomarles de primera mano el pulso a las grandes metrópolis de la época, no solo en el caso de París, sino también de Londres, Madrid y New York. Esta importación no se redujo a la inédita aparición de estas iniciativas en territorio costarricense, sino que también supuso su incorporación como componente de la imaginaria poética en la literatura de Jiménez²³.

ESPAÑA

Aunque la impronta española es menos evidente temática y estilísticamente en lo relativo al trabajo de Jiménez como artista, este halló en sus estadias en España las condiciones propicias para nutrirse de maestros de la literatura²⁴ en lengua castellana como Ramón María del Valle-Inclán, a quien frecuentó durante 1930 y quien, según aseguran sus biógrafos, habría recomendado a la editorial CIAP publicar a Jiménez, justamente en 1931, el año en que, desafortunadamente, la compañía se declaró en bancarrota. El influjo de Valle-Inclán se percibe en la apropiación que

guarda, un estímulo certero al circuito de exposiciones de arte moderno en el formato de galerías privadas, fundamental para el advenimiento de las vanguardias históricas en Europa, tardío –como de costumbre– en el país de Jiménez: «Recibimos la visita de la señora doña Graciela Morales de Echeverría, diputada de la Asamblea Legislativa, quien nos recordó que la primera Galería de Arte, fundada en Costa Rica, fue de su esposo don Arturo Echeverría Loría, conocido nombre de letras, y Max Jiménez. La Galería fue fundada en 1945, y se llamaba *L'Atelier*, lo mismo su editorial; en esa galería se presentaron numerosas exposiciones, entre ellas, la de Pablo Picasso, Max Jiménez, Luisa González de Sáenz, Francisco Amighetti y muchos otros más. La galería se abrió con la ayuda de Max Jiménez. Y fue instalada en la residencia de Arturo en donde tenía dos salas» (Espinach, 1967).

²³ Solo para dar cuenta de un ejemplo, puede aludirse a un extracto del apartado séptimo en *El domador de pulgas* (1936), intitulado *Este capítulo trata del amor de las pulgas*. Aquí Jiménez representó metafóricamente elementos sociales de la cultura bohemio-vanguardista importados a la realidad local, esto es, al mundo de las pulgas. Recuérdese que se trataba de entidades que nacían con cabeza grande y cuerpo pequeño, por lo que, según explica Jiménez, sus pulgas devinieron proclives al pensamiento y la palabra: «La palabra trajo las reuniones en los cafés, y el pensamiento, la necesidad de los estimulantes; una pulga se volvió loca porque se estimuló mucho. Y decía que el pensamiento era como una cuerda, y el estimulante es como sacar en donde no hay, para meter en donde no hay» (Jiménez, 2004a).

²⁴ Como mera referencia anecdótica, Enrique Macaya Lahmann (1948), figura cardinal de la intelectualidad y la Academia costarricense durante el siglo XX, recordaba no solo estar atado anecdóticamente a la edición y publicación de *Gleba* (1929), primer poemario de Max Jiménez, por la editorial parisina Le Livre Libre –ya que presenció la recomendación de la misma por parte de Teresa de la Parra a Jiménez (Macaya y Macaya, 1999)–, sino haber visto emerger, una y otra vez, la admiración de Jiménez por el novelista y crítico simbolista Remy de Gourmont (1858-1915) y su obra *Le problème du style* (1902). Esto resulta aquí significativo porque los dos siguientes poemarios del costarricense fueron publicados en Madrid, donde reprodujo, incluso a manera de epígrafe –específicamente, en *Sonaja* (1930)–, un pequeño extracto del *programa de estética* de Gourmont. A continuación, se reproduce el pasaje completo: «Le mot conscience est mis là pour faire le départ entre les esprits sensés et les déments; mais la frontière qui les sépare n'est pas une ligne droite. Ensuite, en art, s'il s'agit de comprendre, il s'agit surtout de sentir. L'art est ce qui donne une sensation de beau et de nouveau à la fois, de beau inédit : on peut ne pas bien comprendre et cependant être ému» (Gourmont, 1914).





hace Jiménez de su ciclo esperpéntico desde su inauguración como escritor. Con *Unos fantoches...* (1928), su primera obra de ficción, Jiménez generó una controversia en Costa Rica por su crítica a la moralidad hipócrita de la vida provinciana, mediante un escrito formalmente rupturista para la impavidez literaria nacional, donde el narrador reflexiona sobre la lógica interna del texto, su pertinencia y el proceso mismo de escritura. Familiarizado con la tendencia vanguardista a la producción de manifiestos, Jiménez combinó el género del esperpento de Valle-Inclán –en que la deformación de la realidad se impele hacia lo abyecto y absurdo– junto a un carácter beligerante funcional a la remoción del enquistamiento artístico-literario costarricense²⁵. En términos aplicados, la huella del autor gallego se torna más plausible en el diseño de los personajes de *Unos fantoches...*, imbuidos en un frenesí de grotescas máscaras animadas cuasijazz, o de *El domador de pulgas* (1936), cuyos pequeños personajes, antropomorfizados, operan como micromódulos de máscaras fabulares que ironizan y denuncian la vida en sociedad (fig. 9).

Por otro lado, durante su estancia en España le resulta particularmente enriquecedor su contacto con Carmen de Burgos Seguí (*Colombine*), a quien no solo admira por su célebre trabajo periodístico, sino por su activismo político; y a quien, huelga mencionar, dedica un poema intitulado, precisamente, *España*²⁶. Esta vinculación le implica políticamente, compromiso al que Jiménez fue siempre esquivo, permitiéndole articular una primera aproximación a la crítica sociológica desde una realidad política extranjera. Jiménez, entonces, reflexionó en su papel de periodista/mediador entre la cuestión española tras la dimisión y muerte de Miguel Primo de Rivera en 1930 y la sociedad costarricense de la época (predominantemente respecto de sus círculos intelectuales).

Por último, otro hecho sugerente del paso de Max Jiménez por España fue el perfilamiento de su talante periodístico (en especial en un rol de crítico cultural). Aun cuando buena parte de estos textos fueron publicados en medios costarricenses²⁷, su semblanza de figuras cardinales de la sociedad española de la época o el recuento de importantes acontecimientos para su vida cultural democratizaron en la medida de lo posible –esto es, para los sectores cultos en Costa Rica– el acceso oportuno al itinerario de eventos como la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* y su traslape, al que consideró calamitoso, con la *Exposición de Barcelona*²⁸; o bien la

²⁵ Se transcribe a continuación el prólogo de *Gleba* (1929): «GLEBA: remover la tierra del pasado, y dejar caer en ella la propia semilla, que, aunque humilde, abriga la esperanza de dar una cosecha en el futuro» (Jiménez, 2004a).

²⁶ Publicado en su poemario *Sonaja* (1930), por Espasa-Calpe. Se transcribe a continuación la primera estrofa (*Introducción*) del poema *España*: «El Dios de todo ritmo / al modelar la tierra, / en ti contrajo el ceño / porque vio en el futuro / tu desgraciada historia; / y quedaste rugosa, / como estuvo la frente, / la frente / del que todo lo puede» (Jiménez 2004a).

²⁷ Específicamente en el *Repertorio Americano* y el *Diario de Costa Rica*.

²⁸ Publicado el sábado 19 de julio de 1930 en el *Repertorio Americano*, con el título *Un drama en Sevilla*. Léase seguidamente un pequeño extracto del artículo: «La voz general dice, que nunca se debieron hacer dos Exposiciones a un tiempo, la de Barcelona y ésta; otros, al no éxito le dan carácter político [...]. Más bien, y este es mi humilde pensar, lo que faltó aquí fue propaganda,



Fig. 9. Max Jiménez, *Maternidad* (c.c. *La segua*), óleo sobre tela, s.f., 109 x 77 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

ponderación desgarrada del carácter sangriento y apocalíptico que insinuaba, en los albores del bienio radical-cedista, la Revolución de octubre de 1934.

CUBA

Tras el período formativo en París, su retorno a Costa Rica y su estancia en España, Max Jiménez se disgregó a sí mismo entre cortas visitas a los Estados Unidos, para formarse como grabador en la Art Students League of New York, y Santiago de Chile, con fines editoriales²⁹. No obstante, la intención universalista de la obra artística de Jiménez solo se consagra en su relación con Cuba. La isla caribeña se convirtió en un oasis de introspección. Un territorio de convergencia de sus influencias artísticas y literarias, no solo por la riqueza de su cultura o el momento

anunciar el esfuerzo: la magnificencia que en realidad existe, los millones gastados, y así, el papel sí habría sido de moscas. La Exposición, lo he dicho antes, es magnífica; en el edificio que hace medio círculo a la plaza España se gastaron siete años para verlo terminado [...]. No sé cómo se dice que el Quijote marca el fin de una época. Yo he visto al enjuto Caballero pasearse solitario por la Exposición de Sevilla; le faltaba Sancho Panza» (Jiménez, 2004b).

²⁹ En esta ciudad editó y publicó dos de sus últimos tres libros.



histórico de gran florecimiento artístico durante los treinta y cuarenta, sino también debido a su posición geográfica estratégica: de camino entre Costa Rica, Europa, Estados Unidos y América del Sur. Esta relación devino más objetiva y aséptica, desembarazándole de la cercanía emocional que tenía con su país de origen, siempre carente de estímulo para valorar su trabajo (Barrionuevo y Guardia, 1999). Más que una asunción acrítica de la identidad cubana como propia para el desarrollo de una obra que no encontraba eco en su propio país, Jiménez fue capaz de reconocer, en Cuba, incluso con más celeridad que muchos artistas vernáculos, «los vestigios de la cultura africana» como «un elemento de identidad latinoamericano que, aunque la Costa Rica de entonces lo oculta e ignora, no por eso deja de existir» (Barrionuevo y Guardia, 1999).

El nacionalismo cubano, que asimiló la inercia de profunda transformación cultural desplegada a partir de la década de los veinte en toda América Latina, consiguió dirigir sus energías al escudriñamiento estético de la cultura afrocubana. La celebración de la *Primera Exposición de Arte Nuevo* en 1927, en la que participaron Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Antonio Gattorno e, incluso, la norteamericana Alice Neel, entre muchos otros, despierta en la isla un profundo interés por el esclarecimiento de la identidad nacional y regional en conjunción con un deseo de integrarse a la modernidad del primer mundo. Si bien la relación de Jiménez con Cuba se gestó predominantemente a mediados de los años treinta, deviene fundamental destacar, en este vínculo, la potencia universal y vanguardista de la obra de Jiménez, quien diversificó un proyecto estético crítico, no solo para una nación en ciernes, sino también para Cuba, de una tradición (colonial) centenaria. La ponderación solemne, central y ubicua de la población negra (fig. 9), por mencionar quizá el componente temático más representativo en la obra visual de Jiménez, aunque con escasos antecedentes, no fue únicamente una reivindicación artística (indirecta) de la población caribeña costarricense, sino también uno de los primeros esfuerzos conscientes y beligerantes de visibilidad para estas poblaciones en Cuba. El antecedente más célebre es Víctor Patricio de Landaluce (1830-1899), un vizcaíno que migró a Cuba hacia la mitad del siglo XIX y se convirtió en el mayor representante de la pintura costumbrista del país. No obstante, como buen opositor a la independencia cubana, Landaluce dio un tratamiento idealizado, descriptivo e impersonal a las condiciones de vida de los esclavos afrodescendientes en las plantaciones de azúcar. Asimismo, hacia finales del siglo XIX, Juana Borrero (1877-1896) —importante figura del modernismo cubano— realizó un único retrato, intitolado *Pilluelos* (1896), en que se representan tres niños negros sonrientes.

En el caso de artistas contemporáneos a Jiménez, puede mencionarse la relativa implicación de Antonio Gattorno (1904-1980), Carlos Enríquez (1900-1957) y Teodoro Ramos Blanco (1902-1972), quienes desarrollaron una magnífica obra moderna figurativa con alusiones muy esporádicas a la población negra, carente de la persistencia y densidad emotiva de Jiménez. Asimismo, la obra de Víctor Manuel García (1897-1969) o Wifredo Lam (1902-1892), aunque comprometidos con ciertas luchas análogas, no apuntalan del todo a la rotundidad y solemnidad de la representación *figurativa* del afrodescendiente. Mientras que Víctor Manuel, por un lado, dio primacía a la figuración de mulatos (con tez demasiado blanquecina en el





Fig. 10. Max Jiménez, *Ni Cristo ni Changó*, óleo sobre tabla, ca. 1942, 41,5 x 31 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

mayor número de obras); Lam, por otra parte –probablemente el más célebre artista moderno cubano del período (y, debatiblemente, de la historia del arte de la isla)–, fue mucho más propenso a la reformulación conceptual de la cosmovisión negra y la santería en una original síntesis de elementos cubistas y surrealistas³⁰.

El muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, quien asistió y realizó una reseña crítica de su última exposición en La Habana, señaló que «con la temática de su obra pictórica reciente, Max Jiménez se acercaba, como nunca, al pueblo cubano. Y precisamente al sector más discriminado del pueblo cubano; es decir, se estaba acercando al pueblo negro de Cuba» (en Quesada, 1999). Jiménez consiguió adecuar una obra de suficiente sustento estético y de un marcado estilo personal tanto a la tendencia de la modernidad artística europea como a las demandas de los mundos caribeños (González, 1999), posibilitando la mostración de los vicios de ausencia del entramado identitario costarricense y regional.

³⁰ No ha de obviarse que, dada la prolífica carrera de Lam, con cierta facilidad pueden identificarse obras de cierto talante figurativo que dieron cuenta de la población afrodescendiente, inclusive de modo retroferente como en sus autorretratos [*Autorretrato I* (1937), *Autorretrato* (1938) o *Figura sentada* (1943)]. No obstante, también es innegable que sus obras más conocidas –v.g. *La Jungla* (1943)– persiguen con mayor ahínco un sumario conceptual-espiritual de la cultura cubana.

CONCLUSIONES

Finalmente, resulta pertinente, mediante la puesta en valor de estos tres momentos de la travesía transcontinental de Max Jiménez —mucho más vasta y abigarrada que la aquí descrita—, advertir el profundo carácter procesual y sintético de su propuesta de vanguardia. La itinerancia de Jiménez no solo es distinguible a partir de su recorrido biográfico, su inscripción a ciertos círculos intelectuales o la asimilación sincrética de algunas tendencias estéticas europeas o norteamericanas, sino también mediante las metáforas y motivos predilectos que comporta su poesía y producción visual. En el poema *Viajes*, publicado en *Quijongo* (1933), Jiménez se pensó a sí mismo, en tanto viajero, como «un ir entre ruedas que deja perdida la cuenta del tiempo, con alma de máquina que arrolla la cinta del largo camino». Tres años más tarde, en *Viajero sin puerto*³¹, reconoció la paradoja del puerto como falso término del viajante, es decir, como su anulación ontológica. Jiménez incorporó, además, a su obra gráfica y pictórica motivos aviformes que se acompasan ligeros sobre la base del concepto de *alas románticas*, también título de otro de sus poemas en *Revenar* (1936), donde afirmó su deseo de saberse un ave en estado de apertura, criatura siempre excéntrica, sin nido originario.

La obra de Jiménez se nutrió del sedimento acumulado tras años de autoexilio involuntario, tan mestizo como elusivo. Si bien los cielos y el mar, cuasiomnipresentes en su pintura y su poesía, se totalizan como vías de escape del viajero, la *metáfora de la barca* comprende el predicamento por excelencia de una subjetividad como la suya, reacia a permanecer en cualquier país que procurase inocularle sus modismos³². Se trata, en última instancia, de una glorificación del limbo del exilio (más que del exilio mismo). Así las cosas, y muy a propósito de la insularidad de Cuba, de Tenerife y del mismo Max Jiménez, se reproduce, a manera de epílogo, un extracto de su texto *Las lanchas*, incluido, cual premonición, en su ópera prima, *Ensayos* (1926): «*Las lanchas no pertenecen ni al mar ni a la tierra. Son un problema. Generosamente se dejan mecer por las aguas. Se levantan, se ladean, se consumen... Diríase que se pasan la vida tratando de adaptarse al mar*» (Jiménez, 2004a).

ENVIADO 28/10/2023; ACEPTADO 21/12/2023

³¹ Incluido en su poemario *Revenar* (1936).

³² Léase Candelilla 583, en Jiménez (2004b).



BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, I., RODRÍGUEZ, O. (2015). «El negro(a) en la pintura y la poesía de Max Jiménez», en *Estudios*, Núm. 30: Junio 2015-Noviembre 2015; 1-21. DOI: 10.15517/re.v0i30.19860.
- ACHA, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México D.F.: UNAM.
- ACHA, J., COLOMBRES, A., ESCOBAR, T. (2004). *Hacia una teoría del arte latinoamericana*. Buenos Aires: Del Sol.
- AMIGHETTI, F. (1966). «La pintura de Max Jiménez», en *Revista Artes y Letras*, 1 (4), 3-5.
- ANDERSON, E. (1954). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ARCE, C. (2015). «Max Jiménez Huete: obra y pensamiento de un intelectual rebelde (1900-1947)», *REPERTORIO AMERICANO. Segunda Nueva Época*, N° 25, Enero-Diciembre, 115-139. Recuperado a partir de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/repertorio/articulo/view/9272>.
- ARAUJO, P. (1999). «Max Jimenez: Retrato de un rebelde», en *Repertorio Americano*, (7), 55-63.
- BALDODANO ROMÁN, G., & RAMÍREZ VILLALOBOS, G. (2013). «Max Jiménez: un retrato del artista moderno», en *Revista Comunicación*, 15(1), 63-69. <https://doi.org/10.18845/rc.v15i1.1073>.
- BALUTET, N. (2019). «La nación costarricense y las poblaciones afrodescendientes: hacia la adopción del modelo multiculturalista», en *Naveg@mérica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, (23). <https://doi.org/10.6018/nav.397351>.
- BARAHONA, A. (2009). *La visión vanguardista en la obra literaria de Max Jiménez* [Tesis de Doctorado, University of California, Los Angeles]. <https://search.library.ucla.edu/permalink/01UCS-LAL/17p22dp/alma9963533813606533>.
- BARROSO, J. (2005). *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Gijón: Ajimez Libros.
- BARRIONUEVO CHEN-APUY, F., GUARDIA, M. E. (1999). *Max Jiménez: Catálogo razonado*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- BEORLEGUI, C. (2010). *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano: Una búsqueda incesante de la identidad*. Bilbao: Universidad de DEUSTO.
- BOCOLA, S. (1999). *El arte de la modernidad* (Trad. Rosa Sala). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- BONILLA, A. (1981). *Historia de la literatura costarricense*. San José: UACA.
- BÜRGER, P. (2000). *Teoría de la vanguardia* (Trad. Jorge García). Barcelona: Ediciones Península.
- CAMPOS, M. (2006). «La transformación de una identidad o cómo lanzar una vaca del Olimpo», en *Kánina, Rev. Artes y Letras*, Univ. Costa Rica XXX (2): 91-101, 2006 / ISSN:0378-0473.
- CAMPRA, R. (1987). *América Latina: La identidad y la máscara*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- CALVO, A. (2021). «La noción de «puerto» en la obra pictórica de Max Jiménez Huete», en *Revista Estudios*, 43, 1-19. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/issue/view/3126>.
- CHAVERRI, A. (2010). «Max Jiménez (1900-1947) y la plástica costarricense», en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 14(56).
- CHASE, A. (2000). *Max Jiménez*. San José: EUNED.
- DE MICHELI, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.



- DIARIO DE COSTA RICA (24 de julio de 1938). La exposición de Max Jiménez. *Diario de Costa Rica*. 4.
- DIARIO DE COSTA RICA (28 de marzo de 1940). Max Jiménez consagrado por la crítica norteamericana en una exposición de sus pinturas. *Diario de Costa Rica*. 9-10.
- DURÁN, J. (1987). «Max Jiménez o la metáfora irreverente», en *Letras*, 1615, 373-384.
- ECHVERRÍA, C. (1986). *Historia Crítica del Arte Costarricense*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- ESPINACH, O. (13 de febrero de 1967). «Max Jiménez, pintor», en *La Nación*.
- FERRERO, L. (1973). *La escultura en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- GALERÍA DE ARTE L'ATELIER (1945). *Max Jiménez* [lista con las obras exhibidas y una colección de reseñas anteriores sobre su obra].
- GALERÍA MAX JIMÉNEZ. (1948). *Galería Max Jiménez expone*. San José: Asociación Cultural Pro-Arte.
- GEORGE, W. (1939). *Dix Toiles de Max Jimenez*. París: Moderne Imprimerie.
- GONZÁLEZ, A. (1999). «La propuesta plástica de Max Jiménez», en Quesada, A (compilador). *Max Jiménez: Aproximaciones críticas* (pp. 53-64). San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- GONZÁLEZ Y CONTRERAS, G. (1936). Una crónica satírica: El domador de pulgas, por Max Jiménez. *Revista Cubana*. 271-273.
- GOURMONT, R. (1914). *Le problème du style*. París: Mercure de France.
- GREET, M. (2018). *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*. New Haven: Yale University Press.
- HEGEL, G.W.F. (2009). *Fenomenología del Espíritu* (Trad. Manuel Jiménez Redondo). Valencia: Pretextos.
- HERNÁNDEZ, E., ARGUEDAS, A. (2019). *Tinta y papel: El grabado en Costa Rica 1934-2000 Una aproximación histórico-estética*. Heredia: EUNA.
- HERRERA, B. (1999). «El caleidoscopio estético de Max Jiménez», en Quesada, A (compilador). *Max Jiménez: Aproximaciones críticas* (pp. 85-108). San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- HERRERA, B. (2004). «El accionar literario de Max Jiménez», en Jiménez, M., *Obra literaria I* (pp. 3-18). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- JIMÉNEZ, A. (2015). *El imposible país de los filósofos*. San José: Editorial UCR.
- JIMÉNEZ, J. (Ed.) (2011). *Teoría del arte desde América Latina*. Madrid: MEIAC/Turner.
- JIMÉNEZ, M. (1926). «Arte y proletariado», en *Repertorio Americano, Tomo XIII, N° 13*, p. 196 – sábado 2 de octubre.
- JIMÉNEZ, M. (1928a). *Unos fantoches*. San José: Ediciones del Convivio.
- JIMÉNEZ, M. (1928b). «La exposición organizada por Diario de Costa Rica», en *Diario de Costa Rica*, p. 15 - 18 de noviembre.
- JIMÉNEZ, M. (1929). *Gleba*. París: Editorial Le Livre Libre.
- JIMÉNEZ, M. (1936a). *El Domador de Pulgas*. La Habana: Editorial Hermes.
- JIMÉNEZ, M. (1936b). *Revenar*. Santiago: Editorial Nascimento.
- JIMÉNEZ, M. (1937). *El Jaúl*. Santiago: Editorial Nascimento.
- JIMÉNEZ, M. (1944). «Introducción», en VV.AA., *Max Jiménez*, (p. 1). Seoane, Fernández y Cía.



- JIMÉNEZ, M. (1982). *Obra literaria de Max Jiménez*. San José: Editorial STVDIVM.
- JIMÉNEZ, M. (2004a). *Obra literaria I* (A. Quesada Soto, Comp.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- JIMÉNEZ, M. (2004b). *Obra literaria II* (A. Quesada Soto, Comp.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- LA PRENSA LIBRE (17 de marzo de 1938). ««El Jaúl», la última gran obra de Max Jiménez», en *La Prensa Libre*. 4. La Prensa Libre, 17-03-1938, p. 4. <https://prensacr.info/data/5d830c110ddacf4070841cef>.
- LA TRIBUNA (24 de julio de 1938). «Exposición de dibujos y esculturas de Max Jiménez», en *La Tribuna*. 10. La Tribuna, 24-07-1938, p. 10. <https://prensacr.info/data/5da19fc60ddacf52425bfb7c>.
- LORÍA, A. (25 de noviembre de 1944). «Max Jiménez», en *Repertorio Americano*. 185-186.
- LÁSCARIS, C. (1959). «Max Jiménez (Prólogo a la sección *Inéditos y Documentos*)», en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, II (6), 5.
- LÁSCARIS, C. (1984). *Desarrollo de las ideas filosóficas en Costa Rica*. San José: STVDIVM.
- MACAYA LAHMANN, E. (07 de mayo de 1936). «El Domador de Pulgas», en *La Hora*. 3.
- MACAYA LAHMANN, E. (10 de agosto de 1948). «Max Jiménez como poeta», en *Repertorio Americano*. 56.
- MACAYA LAHMANN, E. (10 de marzo de 1974). «Surrealismo y romanticismo en la poesía de Max Jiménez», en *La Nación*. 3B.
- MACAYA, E., MACAYA, G. (05 de setiembre de 1999). «Tejido de recuerdos», en *La Nación* [Áncora]. 6.
- MENJÍVAR, M. (2021). «Dinámicas de construcción temprana de la ciudadanía de la población afrodescendiente en Costa Rica, 1880-1924», en *Revista Complutense De Historia De América*, 47, 209.
- MONTERO, C. (2015). *Arte costarricense 1897-1971*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- OREAMUNO, Y. (12 de diciembre de 1936). «Para «Revenar». No para Max Jiménez», en *Repertorio Americano*. 339.
- OREAMUNO, Y. (16 de agosto de 1947). «Max Jiménez y los que están», en *Repertorio Americano*. 53-55.
- ORTÍZ, O. (2007). «La obra gráfica en el domador de pulgas de Max Jiménez», en *Revista Escena*, 30 (60), 37-44.
- OVARES, F., ROJAS, M., SANTANDER, C., CARBALLO, M. E. (1993). *La Casa Paterna*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- PÉREZ BRIGNOLI, H. (1997). *Breve historia contemporánea de Costa Rica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- PERNIOLA, M. (2008). *La estética del siglo veinte*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- QUESADA, A. (1986). «Los jóvenes ácratas, los viejos liberales y el movimiento obrero en Costa Rica (1900-1914)», en *Filología y Literatura XII (1)*: 191-200.
- QUESADA, A. (compilador). (1999). *Max Jiménez: Aproximaciones críticas*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- QUESADA, A. (2002). *Uno y los otros: identidad y literatura en Costa Rica 1890-1940*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.



- QUESADA, A. (2004). «Parodia y carnaval: la obra narrativa de Max Jiménez», en Jiménez, M., *Obra literaria I* (pp. 33-44). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- QUESADA, A. (2017). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica
- QUIRÓS, S. (1991). «El Jaúl, obra naturalista», en *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XV (1-2), 25-31.
- RAABE, M. (2015). *Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947-2012)* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/2996>.
- RAABE, M. (2017). «Capítulo V: Una academia de bellas artes en Costa Rica: modernidad, nación y género (1897-1914)», en Buchard, M. (Comp.). *Imaginario: de la nación y la ciudadanía en Centroamérica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- RODRÍGUEZ, R., RUIZ, B. (1997). «Max Jiménez: sus grabados en el Jaúl», en *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XXI (2), 127-135.
- ROJAS, J. M. (2003). *Arte costarricense: Un siglo*. San José: Editorial Costa Rica.
- ROJAS, J. P., MONDOL, M. (2008). «La Venus de Milo frente a la india de Pacaca: discursividad fundante de la literatura costarricense. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 30(1), 97-109.
- ROJAS, M., OVARES, F. (2021). *100 años de literatura costarricense* [Versión electrónica con los dos tomos]. San José: Editorial Costa Rica.
- SCHWARTZ, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- SEDLMAYR, H. (1957). *La revolución del arte moderno*. Madrid: Biblioteca de Pensamiento Actual.
- SOTO-CHAVES, A. (2022). *Max Jiménez (1900-1947) como mediador entre la identidad nacional y el origen del arte moderno en Costa Rica*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/17742>.
- SOTO-MAFFIOLI, S. (27 de abril de 2018). «Doreen Vanston: Una golondrina sí puede hacer verano», en *La Nación* [Áncora]. <https://www.nacion.com/ancora/doreen-vanston-una-golondrina-si-puede-hacer/UOXXA4NOYZGRXKDCHEDDFN2SJE/story/>.
- SOTO-QUIRÓS, R. (1998). ««Desaparecidos de la Nación»: Los indígenas en la construcción de la identidad nacional costarricense 1851-1942», en *Revista de Ciencias Sociales*, 82, 31-53.
- TAYLOR, J. (1945). «Max Jiménez by Jorge Mañach, Gilberto González y Contreras», en *Books Abroad*, 19(2), 179-179. doi:10.2307/40085220.
- TRIANA, M.A. (2017). *Repertorio Americano y el grabado en madera costarricense de la primera mitad del siglo XX* (Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica). <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/6308>.
- ULLOA, A. (1959). «Panorama literario costarricense 1900-1954», en VV.AA. *Panorama das literaturas das Américas (de 1900 a actualidade). Volume Terceiro* (pp. 923-1016). Nova Lisboa: Edição do Município de Nova Lisboa.
- ULLOA, R. (1975). *Pintores de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- VV.AA. (1944). *Max Jiménez*. La Habana: Seoane, Fernández y Cía.
- VARGAS, J. Á. V. (2006). «Candelillas de Max Jiménez: una aproximación al concepto país pequeño», en *Revista Káñina*, 30(2), 175-180.



- VENEGAS, C. (2002). «Algunas consideraciones sobre la obra de Max Jiménez», en *Repertorio Americano*, (13), 109-116,405.
- ZAVALETA, E. (2004). *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.



LUJÁN PÉREZ Y UN CALVARIO ATRIBUIDO AL IMAGINERO LA VIRGEN, JESUCRISTO Y SAN JUAN, TESTIGOS DE LA ESTELA DEL AUTOR EN LA HISTORIA DEL ARTE EN CANARIAS.

Estefanía Lourdes Arencibia Cancio
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria–España
estefania.arencibia@ulpgc.es

RESUMEN

Este artículo se acerca de nuevo a la figura del imaginero Luján Pérez, analizando una de las esculturas menores atribuidas a él: un calvario hasta ahora desconocido. Se trata de un pequeño conjunto escultórico que concentra la habilidad del tallista en escasos centímetros. Con la revisión de la obra del guinense Luján, hacemos hincapié en uno de los artistas que más trascendencia han tenido en la historia del arte en Canarias y, como demostraremos aquí, un autor del que siguen apareciendo piezas más allá de las lejanas fechas en las que la gubia se unió a la madera para ejecutar un conjunto soberbio de imágenes religiosas pertenecientes para siempre al patrimonio canario.

PALABRAS CLAVE: Luján Pérez, escultura, imaginería, arte.

LUJÁN PÉREZ AND CALVARY: THE VIRGIN, JESUS CHRIST AND SAINT JOHN, WITNESSES
OF THE STELE OF THE IMAGINERY IN THE HISTORY OF ART IN THE CANARY ISLANDS

ABSTRACT

This article approaches again the figure of the imager Luján Pérez, analyzing one of his minor sculptures attributed to him: an ordeal hitherto unknown. It is a small sculptural ensemble that concentrates the skill of the carver in a few centimeters. With the revision of the work of the guinense Luján, we emphasize one of the artists who has had more transcendence in the History of Art in the Canary Island and, as we will demonstrate here, an author of which pieces continue to appear beyond the distant dates in which the gubia joined the wood to perpetuate a superb set of religious images belonging forever to the Canarian heritage.

KEYWORDS: Luján Pérez, Imagery, Sculpture, Art.



INTRODUCCIÓN

Es necesario comentar que más que un artículo sobre un conjunto escultórico, un calvario, atribuido al imaginero José Luján Pérez, es un estudio que cuestiona su autoría y reflexiona sobre la problemática de esta en las esculturas barrocas, basándonos en el citado grupo escultórico.

Nuestro objeto de estudio se conserva en una majestuosa casa solariega, donde ha permanecido durante décadas y que, según la tradición oral familiar, viene del antiguo convento de Agüimes, los dominicos, que se incendió. Los antepasados de los actuales dueños fueron sacerdotes vecinos de Agüimes y todavía se conserva alguna fotografía muy antigua de ellos ataviados con la típica sotana abotonada de la época. Ellos siempre mantuvieron que la obra era de Luján Pérez.

El calvario que nos ocupa no posee firma, como la mayoría de las obras de Luján y como casi todas las realizadas en torno a esas fechas; de ahí que debamos debatir su autoría con un análisis comparativo, además de otros métodos.

Tenemos razones para creer que la familia está en lo cierto en cuanto a la factura del famoso imaginero: algunas similitudes, la historia de la pieza y, además, las palabras de algunos expertos en Luján. Este no solo esculpió, sino que, al parecer, reformó algunas imágenes ya existentes en el panorama artístico (Alzola 1981, 21). Esto pudiera explicar el nombre, la autoría de Luján en algunas piezas que se le atribuyen, pero, sin embargo, están lejos de su estilo.

Tampoco podemos pasar por alto que Luján Pérez dedicó bastante tiempo a trabajar en Agüimes, donde, aparte de varias esculturas, algunas del convento de Santo Domingo que luego pasaron a la iglesia (*Santo Domingo de Guzmán, San Vicente Ferrer, Virgen de La Esperanza, La Dolorosa* –proveniente del convento de los dominicos al igual que el *San Juan*–) realizó también el retablo, aunque luego fue devastado por el fuego. De ahí precisamente es de donde procede nuestro calvario, siguiendo las fuentes orales.

Según el Ayuntamiento del pueblo de Agüimes, la orden religiosa de Santo Domingo se estableció en Agüimes el 27 de marzo de 1649 y permaneció en la Villa hasta el 29 de julio de 1837, fecha en que los religiosos se marcharon definitivamente, como consecuencia de la desamortización de Mendizábal. En lo que fuera el convento se instalaron diversos edificios de uso y disfrute común, como el Ayuntamiento, una escuela o el juzgado. Sin embargo, la iglesia de Santo Domingo que estuvo pegada al convento continuó ofreciendo misa hasta el devastador incendio, el 3 de julio de 1887, dando fin a los últimos vestigios de lo que fue parte del convento.

Joaquín Artiles, conocedor y estudioso de Agüimes, apunta a que casi todo el tesoro de tres iglesias hoy desaparecidas (el antiguo templo parroquial, la iglesia del convento dominico de Nuestra Señora de las Nieves y la ermita de San Antonio Abad) ha confluído en la nueva iglesia de San Sebastián de la villa de Agüimes (Artiles 1980, 205). Y la palabra «casi» cobra gran importancia aquí, ya que sabemos que no todo se conservó; a veces a causa del fuego, a veces por el deterioro y otras, tal vez con ánimo de salvaguardar obras que no tenían aún un destino seguro, acabaron en casas de personas cercanas al personal vinculado a la Iglesia.



Hay autores que debaten sobre la autoría de las obras de Luján Pérez, al carecer de firma; por ejemplo, Pedro Hernández, que niega que varias de las esculturas de la Iglesia de Santiago de los Caballeros de Gáldar (*La Virgen del Rosario*, *San Lorenzo*, *San Sebastián* y *El Señor atado a la columna*) sean del reconocido imaginero (Calero 1991, 70).

Desarrollaremos a continuación diferentes detalles que nos acercan a afirmar que el calvario podría ser del guinense, pero, a la vez, haremos resaltar caracteres que nos alejan de tal aseveración.

BREVE ACERCAMIENTO BIOGRÁFICO

Sin adentrarnos profundamente en su biografía, daremos algunos datos que nos acercan a su figura y a su trabajo.

El yerno del imaginero, don Bartolomé Martínez de Escobar y Domínguez, fue la primera persona que, junto a recuerdos de su esposa, la hija del tallista, y de otras personas, recogió algunas notas biográficas (Alzola 1981, 8-9). De todos es conocido que lo vio nacer en el pueblo de Guía, concretamente en Tres Palmas el 9 de mayo de 1756, y falleció en 1815. Hijo de un matrimonio de labradores acomodados, aunque el padre también reveló aspiraciones políticas, ya que llegó a ser diputado regidor de la villa. Desde muy pequeño se desveló como un gran dibujante e hizo pequeñas obras talladas. Siendo muy jovencito, va a vivir a Las Palmas, ciudad que ya estaba experimentando un leve despertar cultural:

En la catedral se podía oír buena música; en los templos conventuales, elocuentes sermones, y en las hornacinas de los retablos contemplábanse algunas imágenes de excelente factura; unas procedían de la Península, de los talleres de Montañés, Alonso Cano, Roldán, Calderón de la Barca; otras habían venido de más lejos, de Génova; las más eran de los imagineros insulares, como Lorenzo de Campos y Diego Martín de Campos, Antonio y Alonso de Ortega, Cristóbal Ossorio, José Rodríguez de la Oliva... (Alzola 1981, 11-12).

El dibujo en Luján, aunque ya desde muy pequeño había mostrado aptitudes, lo aprendió en el taller que el tinerfeño Cristóbal Alfonso Díaz (1742-1797) tenía en Las Palmas, su primer maestro (Alzola 1981, 12).

Su segundo maestro fue el reconocido Diego Nicolás Eduardo (1773-1798), que perfeccionó el dibujo del tallista y con el que trabajaría más adelante como arquitecto. Con toda seguridad fue el que lo introdujo en el academicismo (Alzola 1981, 15).

La primera academia de dibujo que existió en Las Palmas fue fundada en 1782 por el deán don Jerónimo de Róo y Fonte. La segunda academia o *Escuela gratuita de Dibujo de Las Palmas* la patrocinó la Real Sociedad Económica de Amigos del País y fue inaugurada el 7 de diciembre de 1787, bajo la dirección de Diego Nicolás Eduardo en unas salas cedidas por el Cabildo Catedral en el edificio del antiguo Hospital de San Martín (Alzola 1981, 15).



Aunque podamos aportar aquí los nombres de sus primeros maestros, hay un vacío en su biografía y desconocemos si pudo haber algún docente más que le enseñara lo básico de la escultura y el arte de este oficio, aunque José Miguel Alzola apuesta por José de San Guillermo, autor de los púlpitos de la catedral de Santa Ana.

Su obra escultórica, religiosa en su mayoría, acarició siempre el Barroco, si bien las delicadas facciones de las Vírgenes y el dolor contenido de las Dolorosas anuncian el Neoclasicismo, que sí llevó plenamente a sus obras arquitectónicas. Su imaginería forma parte de un bagaje cultural y religioso canario sin el que no se entenderían hoy por hoy las más bellas procesiones de las islas y, sin ellas las hornacinas de los templos y sus altares estarían incompletos.

Proyectó, como arquitecto, el antiguo cementerio de Guía, su ciudad natal, a la que estuvo eternamente agradecido, y allí, en ese camposanto, descansan sus restos mortales (González 2006, 9).

EL CALVARIO ATRIBUIDO A LUJÁN PÉREZ

Debemos comenzar indicando que la familia propietaria de la pieza guarda con celo extremo esta obra de arte y que, así como amablemente nos han permitido entrar en su hogar y observar la pieza para medirla y fotografiarla, no nos ha sido posible lograr que abran la hornacina y examinarla exhaustivamente por dentro.

El calvario objeto de este estudio está custodiado por un impecable tabernáculo de madera maciza que presenta cristal por los tres lados principales para poder admirar la obra y está cerrado por la parte posterior por una lama de madera fina. En el frente, la madera dibuja un arco lobulado que enmarca el conjunto. Termina rematado por un semicírculo donde leemos las letras «JHS» y que culmina con decoración fitomorfa. A cada lado del templete y rematándolo, se erigen dos pináculos pequeños.

El conjunto escultórico se compone de las tres figuras que tradicionalmente forman el calvario: el *Cristo en la cruz*, *La Virgen María* y *San Juan*.

Sabemos que aparte de las admiradas esculturas de tamaño natural, se encuentra en la obra de Luján Pérez lo que se denomina obra menor, pequeñas imágenes que se encuentran, muchas de ellas en manos de colecciones privadas, en ermitas o en capillas familiares. Suelen estar sobre antiguas cómodas y, como esta que mostramos, protegidas por madera y cristal a modo de pequeño templete. Muchas de ellas han sido expuestas al público en algunas exposiciones. Esta de la que hablamos siempre ha estado entre los muros de la casa familiar.

El catálogo con la obra de Luján Pérez que elaboró Santiago Tejera en 1914 arroja una cifra de unas 160 esculturas. En 1956, en el centenario del nacimiento del artista, se reunieron para exponerlas al público en la catedral de Santa Ana solo las de Gran Canaria, que eran 91.

A simple vista, la que esto escribe opina que el Cristo es bastante más antiguo que las otras dos esculturas y su factura muestra bastantes diferencias. Debemos tener en cuenta que, no solo tenemos la ausencia de firma en este tipo de piezas,





Fig. 1. Calvario. Colección privada. Fuente: autora.

Las fotografías que aparecen en este artículo son obra de la autora y fueron sacadas con permiso y bajo la supervisión de la familia propietaria.



Fig. 2. Detalle del tabernáculo. Colección privada. Fuente: autora.



sino que, además de los años, se suman los diferentes retoques de los que pudieran ser víctimas.

Parece ser que varias esculturas de la iglesia de Agüimes han sufrido numerosos retoques (Calero Ruiz 1991, 71), aminorando y escondiendo realmente la calidad de las tallas, lo que puede servirnos para explicar las diferencias de color en las carnaciones de nuestro calvario, ya que, como hemos comentado, muy probablemente proviene del desaparecido convento de Agüimes.

Sería interesante hallar la firma de uno de los artistas, bien de Luján Pérez, o bien de alguno de los que aplicaban el color o los estofados como sí se muestra en una peana de *San Joaquín y Santa Ana*, de 1798, Garachico, Tenerife. Manuel Antonio de la Cruz. La peana donde descansa San Joaquín reza así:

En la Gran Canaria la barnizó y pintó don Manuel Antonio de la Cruz y la construyó don José Pérez. Año de 1798. La peana de Santa Ana reza: «En la Gran Canaria, año de 1798, la construyó don José Pérez Luján, la barnizó Don Man. Aº de la Cruz» (Calero Ruiz 1991, 75).

Pensamos igual que Clementina Calero cuando decimos que en aquella época es muy probable, debido a la falta de estudios artísticos, que se le haya atribuido a Luján cualquier obra que tuviera calidad, sin pensar que pudiera ser de otros artistas canarios o bien de sus discípulos (entre ellos, Manuel Hernández el Morenito y Fernando Estévez, así como otros artistas que pudieron imitar su estilo).

También debemos aclarar que a veces Luján Pérez continuaba o completaba una obra más antigua. Otras veces la terminaban sus discípulos y siempre la pintaban artistas especializados en los que él depositaba su confianza. Era muy usual que el color, los estofados o los dorados los aplicara otro artista, así se ve en *San Lucas* de la catedral de Santa Ana de Las Palmas, cuyo colorido corrió a cargo del artista Cayetano González (Calero Ruiz 1991, 94).

CRUCIFICADO

A pesar de la belleza de nuestro crucificado pensamos que se trata de una talla más antigua y que no fue obra del escultor José Luján Pérez. Sobre el fondo rojo granate del tabernáculo, se muestra la figura de Cristo pálida y serena. El estudio anatómico del Cristo de nuestro calvario está menos elaborado que otros cristos atribuidos al imaginero. Una característica que repetía Luján era dotar de una suave curva a la caja torácica, al final de las últimas costillas, elemento del que este carece. El color de las carnaciones difiere también, al igual que las de la *Virgen María* y *San Juan*, ya que son más pálidos que la mayoría de sus imágenes; por ejemplo, el *Cristo* de la Sala Capitular de la catedral de Santa Ana y el *Cristo de la Vera Cruz*, aunque repetimos que los repintes eran frecuentes.

El Cristo muestra unas heridas muy violentas cuyos regueros de sangre recorren parte de las extremidades y en Luján las marcas del martirio son siempre más discretas. Un dato curioso es que una herida sangrienta representa casi exactamente



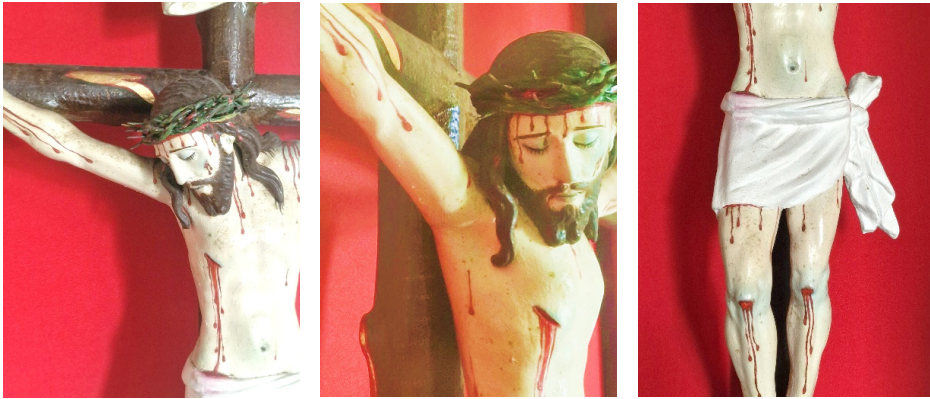


Fig. 3. Detalle del Crucificado. Colección privada. Fuente: la autora.

un símbolo musical: dos corcheas. A pesar de que se muestra sereno, no posee la belleza sin dolor a la que nos tiene Luján acostumbrados.

Los Crucificados de Luján suelen tener las piernas juntas y ligeramente ladeadas hacia la izquierda, con un juego praxiteliano; este, en cambio, las muestra de frente, padeciendo incluso rasgos góticos de hieratismo. También el paño de pureza ofrece diferencias con respecto a los crucificados más conocidos del tallista guinense. Estos se anudan suavemente hacia el lado derecho –la mayoría de las veces–, equilibrando así la inclinación de los miembros inferiores, y poseen un magnífico tratamiento.

SAN JUAN BAUTISTA

El conjunto escultórico que nos ocupa plasma una de las imágenes preferidas de Luján Pérez; san Juan Evangelista (Calero Ruiz 1991, 38).

En esta sí vemos la mano del tallista guinense, pues presenta más características y similitudes con la totalidad de su obra. La mirada desolada y la cabeza dirigida hacia arriba clamando al cielo y portando la corona de aura, como el *San Juan Evangelista* de la iglesia de San Francisco en Las Palmas de Gran Canaria y el de la basílica del Pino, en Teror, (el más antiguo, ya que es de 1794). Su mano izquierda la posa en el pecho y la otra la extiende hacia el suelo de manera implorante.

Es de las tres figuras la que más marca su entrecejo con la característica «Y» del imaginero guinense.

Sus vestimentas coinciden con las del *San Juan* de la parroquia de San Agustín, en Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria, y en general con la tradición iconográfica: ropajes rojos y capa verde. La postura de sus manos también se asemeja. La mano izquierda apoyada en el pecho y la otra más abajo con los dedos separados. La figura del calvario y el *San Juan Bautista* de Vegueta y el de Telde, ambos de Luján





Fig. 4. *San Juan*. Colección privada.
Fuente: autora.



Fig. 5. *La Virgen*. Colección privada.
Fuente: autora.

Pérez, están representados de manera muy similar y hay que destacar que los rasgos faciales son muy parecidos entre ellos, sobre todo el del calvario y el de Telde.

LA VIRGEN

La tercera figura del calvario, como no podía ser de otra manera, es la Virgen María, que llora desconsolada la muerte de su hijo. Se coloca a los pies de la cruz; sin embargo, no dirige la mirada a ella, al contrario que san Juan.

La representación de la Virgen se muestra sin contraposto, el movimiento únicamente lo vemos en sus brazos y en el pie derecho, que adelanta tímidamente y sobresale de sus ropajes. Su brazo derecho se extiende pidiendo compasión y el izquierdo se pliega para descansar en su pecho.

Porta hábito de manga larga de color burdeos rematado en oro y un amplio manto azul pureza por dentro y azul marino por fuera. Tapa su cabeza con una toca blanca que termina cruzada en su pecho.

Todos sus ropajes están decorados con un remate en oro, al igual que la vestimenta de san Juan. Luce además una corona que incluso podría ser un añadido posterior. Una cinta dorada se ciñe a su talle al igual que la de *Nuestra Señora del Rosario* de Gáldar de Gran Canaria, de la que también se discute su autoría.

La Virgen se nos desvela más pálida, sin ningún resquicio de rubor, rubor que sí vemos en otras Vírgenes; aunque hay algunas como la *Virgen del Carmen* de la iglesia de San Agustín, Las Palmas de Gran Canaria, que nos muestran también el mismo color. Pero, como ya indicamos, es usual que este tipo de esculturas hayan sido víctimas de variados repintes a lo largo de su vida, que han podido estropear su



calidad, así como dificultar la visión de su original; como no menos usual era que las obras de Luján Pérez fueran terminadas por otros maestros.

El doctor Hernández Perera considera que el artista le dio comienzo a la Virgen de *Las Mercedes* de Guía, pero que fue Manuel Hernández «el Morenito» el que la terminó debido a su fallecimiento. No será la única ocasión que dicho artista termina la obra de Luján, como la *Virgen del Carmen* de la iglesia de San Agustín de Las Palmas. Ossavarry y Manuel Antonio de la Cruz son dos de los artistas que colaboraron con Luján Pérez en los policromados y estofados (Calero 1991, 62-63). También coincide Alzola en que la tarea del policromado no la realizó nunca el tallista, sino sus colaboradores: Ossavarry, Antonio Manuel de la Cruz y otros (Alzola 1981, 35).

José Miguel Alzola cree que tanta estatuaría de menor tamaño atribuida al tallista guinense fue imposible, sobre todo por falta de tiempo, y que no debemos olvidar que dichas obras pudieron ser realizadas por sus discípulos o por santeros que imitaban su ya conocido estilo (Alzola 1981, 41). También hace hincapié en que Manuel Hernández García el Morenito, se dedicaba a terminar las obras de Luján que no pudo finalizar al final de sus días.

CONCLUSIONES

Haré ahora un breve recorrido por la vida de los antepasados de los propietarios del calvario que pudieran aportarnos algunos datos del origen de la pieza.

Don José Antonio Romero Rodríguez tuvo una larga estancia en la parroquia de Gáldar y su ingente labor fue alabada por todos. Fue sacerdote de reconocido prestigio y dejó una gran huella en Gáldar (Monzón 2006, 7). Continuó con la labor de terminar y adecentar el templo; entre otras labores, las siguientes: pavimentar el altar mayor en mármol blanco, mandar a construir la mayoría de los altares, hacer traer varias imágenes y dotar a la parroquia con un gran órgano (Monzón 2006, 21).

Nacido en Agüimes el 28 de noviembre de 1844, hijo de José Romero Rodríguez y doña Josefa Rodríguez Herrera, ambos de la citada ciudad. Sintió desde muy joven su vocación y estudió en el Seminario Diocesano, ordenándose presbítero el 22 de mayo de 1869. En agosto del mismo año fue nombrado coadjutor de Santa Brígida y más tarde mayordomo de fábrica (Monzón 2006, 7-8).

Cuando el párroco que en ese momento estaba en Gáldar solicitó destino en Ingenio, de donde era natural, vino a sustituirle José Romero Rodríguez el 27 de septiembre de 1877, como ecónomo, y ya en 1878, por oposición, tomó posesión en la parroquia, donde estuvo a su servicio más de 35 años, también con el cargo de arcipreste del Norte (Monzón 2006, 8). Falleció en 1912 a los 68, como así se recoge en el Libro de Defunciones de la parroquia.

Leyendo el artículo citado de Sebastián Monzón, hemos realizado un árbol genealógico para verificar el origen de la familia, Agüimes y su relación con la iglesia y las distintas parroquias de Gáldar y Guía, entre otras, verificando así la información ofrecida por la familia propietaria del calvario.

Tres sobrinos de José Romero Rodríguez, y por tanto antepasados de los dueños del calvario, siguieron los pasos de su tío. El primero, Domingo José Her-



nández Romero, ordenado presbítero en 1881. Fue también coadjutor en Agüimes, cura regente de Tetir, párroco castrense, ecónomo de San Mateo y de Guía y más tarde sucedió a su tío en la iglesia de Gáldar.

El otro sobrino sacerdote fue Pedro Hernández Romero, ordenado sacerdote en 1822, ejerciendo en Puerto Cabras, Gáldar, Agüimes, Pájara y San Mateo.

Y el tercero, José Antonio Hernández Romero, fue ordenado en 1895 y sucedió a su hermano Domingo en la parroquia de Santiago de Gáldar hasta 1938 (Monzón 2006, 22).

Comprobamos así que esta familia estuvo siempre ligada a la labor de difundir la palabra de Dios y cómo cuatro miembros tuvieron altos cargos en iglesias (Guía, Agüimes y Gáldar), iglesias que tuvieron bastante repercusión con respecto a la labor escultórica de Luján Pérez en vida.

Nosotros nos inclinamos, tras hacer un análisis comparativo y un estudio sobre el grupo escultórico y sus orígenes, por pensar que de las tres figuras que contemplamos en el calvario, al menos dos, *San Juan Bautista* y *La Virgen María*, fueron factura de Luján Pérez, tal vez colocadas a la vera de un Cristo más antiguo, ya existente, del que desconocemos su autor.

Habrá que esperar que el estudio de algunos expertos en Luján confirme su autoría o, por el contrario, que niegue la factura del gran imaginero.

ENVIADO 17/1/2024; ACEPTADO 15/3/2024



BIBLIOGRAFÍA

- ALZOLA, J. (1981). *El imaginero José Luján Pérez*. Colección Guagua. Director Francisco Mortales Padrón. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria y Museo Canario, pp. 8-35.
- ARTILES, J. (1980). *Inventario del Tesoro de la Iglesia de Agüimes*. Anuario de estudios Atlánticos. Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria, n.º 26, p. 0205.
- CALERO RUIZ, C. (1991). *LUJÁN. Luján Pérez*. Biblioteca de Artistas Canarios. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, pp. 38-94.
- GONZÁLEZ SOSA, P. (2006). *El imaginero José Luján Pérez. Noticias para una biografía del hombre*. Edición del Ayuntamiento de Guía y la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a, (2008). *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*. Fuentes Pérez, Gerardo y Gaviño de Franchy, tomo v. p. 47.
- MONZÓN SUÁREZ, SEBASTIÁN, (2006). *Los curas de Santiago Apóstol. Don José Romero, la iglesia y el órgano*. Infonortedigital.com., p. 7.



O PROCESSO ANTIMODERNISTA DA REVISTA *D. QUIXOTE*: PRECONCEITO PARA DEBATER ARTE (1920-1926)

Jorge Israel Ortiz Vergara

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro–Brasil

jorgevergara1977@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0699-6518>

RESUMO

Sob o controle do escritor Manuel Bastos Tigre, a revista carioca *D. Quixote* (1917-1926) publicou conteúdo preconceituoso para questionar o movimento modernista paulista entre 1920 e 1926. Em forma de humor e com recursos textuais e visuais, *D. Quixote* veiculou capacitismo, misoginia, homofobia, racismo e a estigmatização de práticas musicais e populares. Para qualificar a intensidade da expressão preconceituosa em publicações do processo, o autor definiu a categoria agressividade expressiva. Em razão da sincronia e similitude de parte do conteúdo, foram comparados elementos do processo de *D. Quixote* com elementos das campanhas antimodernistas dos jornais paulistas *A Gazeta* (1921-1922) e *Folha da Noite* (1923). A pesquisa com palavras-chave na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil permitiu encontrar o material comentado. Consideram-se os argumentos de pesquisadores do humor e da história do Brasil. Este informe registra os nomes e obras questionados na recepção do modernismo paulista no Rio de Janeiro, e aporta saber sobre a construção social do preconceito. Especialistas da área do jornalismo, escritores e humoristas produziram conteúdo preconceituoso para debater arte.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, Brasil, Humor, Jornalismo, Preconceito.

THE ANTI-MODERNIST PROCESS OF *D. QUIXOTE* MAGAZINE: PREJUDICE IN THE ART
DEBATE (1920-1926)

ABSTRACT

In Rio de Janeiro, under the control of Brazilian writer Manuel Bastos Tigre, the *D. Quixote* magazine (1917-1926) published prejudiced content aimed at critiquing the São Paulo modernist movement between 1920 and 1926. Employing humor along with textual and visual resources, *D. Quixote* conveyed ableism, misogyny, homophobia, racism, and the stigmatization of musical and popular practices. To qualify the intensity of prejudiced expression in publications of the process, the author defined the category of 'expressive aggressiveness'. Due to the synchrony and similarity of part of the content, elements of *D. Quixote's* process were compared with elements of the anti-modernist campaigns of the São Paulo newspapers *A Gazeta* (1921-1922) and *Folha da Noite* (1923). Utilizing keyword searches in the Digital Newspaper Library of the Brazilian National Library relevant publications were found. Likewise, the arguments of researchers in humor and Brazilian history were considered. This report records the names and artworks questioned at the reception of São Paulo modernism in Rio de Janeiro, shedding light about the social construction of prejudice. Notably, journalists, writers, and humorists engaged in producing prejudiced content as means to engage in debate about art.

KEYWORDS: Art, Brazil, Humor, Journalism, Prejudice.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.07.03>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 7; junio 2024, pp. 47-85; ISSN: e-2660-9142



INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

No Rio de Janeiro, a revista ilustrada *D. Quixote* (1917-1926) publicou conteúdo preconceituoso contra o movimento modernista paulista entre 1920 e 1926. O escritor e jornalista Manuel Bastos Tigre foi o proprietário, diretor e editor da revista. Não confundir com Don Quixote de Ângelo Agostini, revista que circulou na mesma cidade até 1903. Em forma de humor, *D. Quixote* publicou conteúdo antimodernista com referências a artistas desde janeiro de 1919. Entretanto, só desde agosto de 1920 *D. Quixote* questionou o grupo que organizou a Semana de Arte Moderna. Esse grupo começou a formar-se nesse momento. O número de publicações antimodernistas aumentou no ano da Semana, 1922. Da mesma forma que a prensa da época, *D. Quixote* utilizou preferencial e largamente os termos «futurismo» e «futurista» para referir-se aos modernistas. As vozes «modernismo» e «moderna» aparecem com frequência em *D. Quixote*, abundam na propaganda de produtos, mas poucas vezes foram utilizadas no processo. Ao criar conteúdo sobre o grupo modernista paulista, *D. Quixote* veiculou capacitismo, misoginia, homofobia, racismo, a estigmatização de práticas musicais vinculadas a pessoas negras e a estigmatização de práticas populares.

O autor deste informe propõe a categoria *agressividade expressiva* para qualificar as publicações pela intensidade da expressão preconceituosa. Publicações singulares foram consideradas agressivas quando foi possível atribuir-lhes pelo menos três dos seguintes seis modos: a articulação de dois ou mais preconceitos (coexistência), o teor injurioso particularmente ofensivo (especificidade), o registro de elementos físicos próprios das pessoas citadas (personalização), a maior visibilidade da publicação na estrutura da revista (projeção), a repetição de expressões preconceituosas na mesma publicação (redundância), e a quantidade de informação utilizada para compor a publicação (volume). Tanto para caricaturas, textos ou a complementação de ambos, atribuiu-se volume apenas quando a publicação abarcou a página inteira da revista. A especificidade exigiu atenção especial para ser interpretada. São os elementos originais e criativos que permitem reconhecer a especificidade, há especificidade se o criador elaborou as ideias. A análise considera o contexto do discurso, pois a existência do modo não implica a existência do preconceito. Quanto mais modos possam ser atribuídos a dado discurso preconceituoso, entende-se que o mesmo é mais agressivo.

A atribuição da agressividade expressiva permitiu selecionar algumas publicações do processo. Diversos autores investigaram as ações e efeitos da linguagem. Entre outros efeitos a considerar, o discurso de ódio e a linguagem racista geram efeitos físicos sobre as pessoas que sofrem a agressão verbal (Butler, 1997, p. 20). Neste artigo, a agressividade expressiva é categoria de análise do discurso preconceituoso, a definição não considera os efeitos e a recepção desse discurso. Ainda, capacitismo, homofobia, misoginia e racismo são definições específicas do preconceito, são categorias de análise. Na primeira metade do século vinte no Brasil, as palavras «capacitismo» e «homofobia» não existiam, e as outras três tinham sentidos algo distintos. Todas as categorias são construções historicamente situadas. O uso de aspas ajuda a distinguir os termos da época das categorias de análise.



Para investigar a revista *D. Quixote*, o autor utilizou o sistema de pesquisa da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Nesse acervo, a primeira edição de *D. Quixote* é de maio de 1917 e a última corresponde a março de 1926. Em função da acessibilidade e do modo de pesquisa, edições de *D. Quixote* em outros acervos não foram consideradas. A partir dos termos «futurismo» e «futurista», pesquisou-se nas edições de *D. Quixote*. E após a leitura inicial do material encontrado escolheram-se novamente palavras-chave. Este modo de operar repetiu-se até que não foram encontradas outras publicações. Foram pesquisados nomes de artistas, obras e termos ofensivos. É provável que algumas caricaturas não tenham sido captadas, pois o sistema não identifica a letra cursiva das caricaturas. Expressões que levantaram dúvidas quanto ao seu significado na época foram pesquisadas em *D. Quixote* e em periódicos de Rio de Janeiro e São Paulo, além da consulta da literatura. Sentidos que não constam em dicionários e temas da prensa da época foram pesquisados na Hemeroteca Digital. Para informar sobre estes últimos e evitar a redundância, citou-se apenas uma publicação a modo de referência.

Não é possível analisar todas as publicações do processo antimodernista de *D. Quixote*. O autor selecionou e analisou a maioria das publicações agressivas e referiu as constâncias da argumentação. Para notar a qualidade e a trajetória temporal do conteúdo analisado criou-se o Quadro 1, este é o índice das publicações do processo. Na coluna «Expressão preconceituosa» constam citações literais de expressões, estas usam aspas. E entre colchetes constam categorias que correspondem à síntese de representações visuais e de expressões textuais extensas. Quando determinada publicação foi considerada agressiva, registrou-se a sigla «Ag» seguida das iniciais dos modos que lhe foram atribuídos. Na coluna «Referências artísticas» foram registrados os nomes dos artistas e obras artísticas referidos pejorativamente. Pessoas e obras citadas por outros motivos não foram arroladas. As edições de *D. Quixote* não possuem número de página, assim, o número registrado corresponde àquele que oferece a Hemeroteca ao mostrar a imagem digital. As publicações em *D. Quixote* possuem mais de cem anos, por isso, os termos e expressões não podem ser considerados preconceituosos e compreensíveis sem contexto, e esse contexto é oferecido pelo presente artigo. O detalhe dos termos do discurso preconceituoso avisa sobre a especificidade histórica desse discurso.

Investigadores de Mário de Andrade e do modernismo paulista desconhecem o processo antimodernista de *D. Quixote*. Artistas de ambos os gêneros foram objeto de crítica e preconceito, mas o escritor e modernista Mário de Andrade destaca-se pelo número e agressividade das publicações preconceituosas nas quais foi referido. Existe notícia de quatro situações em que escritores e jornalistas usaram o preconceito para debater arte e atacaram Mário de Andrade: na campanha antimodernista do jornal *A Gazeta* de São Paulo entre 1921 e 1922, durante a campanha de higiene estética e moral da *Folha da Noite* em 1923, por meio das publicações da *Revista de Antropofagia* em 1929, e no processo do jornal *Dom Casmurro* em 1939 (Vergara, 2018; 2024a). A produção preconceituosa da *Revista de Antropofagia* é do âmbito modernista, ocorreu sob a chefia de Oswald de Andrade, na época amigo e aliado artístico de Mário de Andrade. Sob a direção de Jorge Amado, *Dom Casmurro* publicou artigos preconceituosos contra Mário de Andrade quando este



último morava no Rio de Janeiro e era colaborador do jornal. Pela sincronia e afinidade do conteúdo preconceituoso, foram selecionadas as campanhas antimodernistas de *A Gazeta* e da *Folha da Noite* para comparar alguns dos seus elementos com o processo antimodernista de *D. Quixote*.

Se utiliza a voz processo para distinguir a situação observada na revista *D. Quixote* daquelas em que jornalistas produziram campanhas. As campanhas foram mais estruturadas: existiu a declaração pública de motivos e ideias, os nomes criados para identificá-las, além de possuírem marcos de início ou fim. No processo não houve declaração de princípios, manifesto, ou qualquer texto que permita entender que seus autores declararam a promoção contínua de certas ideias e ações com determinados objetivos. Nos três casos comparados, a densidade temporal das publicações é fator de diferença, pois as campanhas produziram mais textos mensalmente. Diferentemente dos jornais, as revistas tinham edição semanal. Deste modo, entre março e setembro de 1923, o jornal *Folha da Noite* publicou 63 artigos na campanha antimodernista, em média nove artigos cada mês. E o jornal *A Gazeta* publicou dez vezes em junho de 1921, e 25 em fevereiro de 1922. Neste caso houve textos curtos e satíricos, e não apenas artigos. E com início em agosto de 1920, a revista *D. Quixote* divulgou 114 publicações em seis anos (Quadro 1), em média 19 por ano, uma por mês. Entretanto, as publicações do processo não tiveram essa constância, *D. Quixote* publicou mais conteúdo preconceituoso nos anos de 1922 e 1923, 30 e 36 publicações respectivamente. Após a análise aqui apresentada e a revisão da literatura, entende-se que a produção de conteúdo preconceituoso da revista *D. Quixote* adequa-se as práticas da época. Durante a primeira metade do século vinte no Brasil, especialistas da área do jornalismo, escritores e humoristas produziram conteúdo preconceituoso para debater arte e atacaram preferencialmente grupos politicamente minoritários.

CAPACITISMO

O preconceito na forma do discurso capacitista corresponde à descrição de corpos incapazes ou menos capacitados em relação a dado ideal de humanidade (Campbell, 2009, p. 5). No processo de *D. Quixote*, o capacitismo observou-se nas referências pejorativas às pessoas com corpos percebidos acima do peso, e principalmente no discurso estigmatizante contra pessoas com diagnósticos de doença mental. Outras formas de preconceito poderiam ser interpretados pelo paradigma capacitista, mas aqui são descritos pela nomenclatura corrente.

Sob o pseudônimo Mutt, Jeff & Cia, *D. Quixote* publicou a coluna «Don Paulo em São Quixote» no dia 8 de junho de 1921. A coluna possui várias seções, serão comentadas duas. Na seção «O poeta de Juquery» citam-se os nomes dos médicos, Franco da Rocha, Juliano Moreira e David Cavalheiro. Segundo o relato, David Cavalheiro informou ao diretor de Hospício sobre a piora do interno «N. 12» e lhe mostrou os versos do mesmo. Franco da Rocha diagnosticou «floreálite-tortolice-hyper-quadrupedal» e pediu «camisa de força» ao vaticinar outra crise para o paciente (Mutt, Jeff & Cia, 1921, p. 20). O diagnóstico é escárnio, essa doença não



existe. Contudo, o nome dos médicos, os recintos hospitalares e outros termos médicos são referências para entes reais. Não há alusão a futuristas ou escritores, mas o relato antecede e reforça a seção na qual se insulta Mário de Andrade.

Na seção «Um poeta futurista», Mutt, Jeff & Cia transcreveu duas estrofes do poema «Tu» de *Paulicea desvairada* de Mário de Andrade. E afirma que Franco da Rocha teria lido esses versos e teria dito que possuiria coisa melhor, os versos do «paranoico» que veio do «Recolhimento das Perdizes» (1921, p. 20). O conteúdo é redundante em frases capacitistas. No processo de *D. Quixote*, humoristas citaram o nome do psiquiatra Juliano Moreira desde junho de 1921 até dezembro 1924 para fazer chistes capacitistas (Quadro 1). David Cavalheiro não figura em outras publicações, e Franco da Rocha aparece em caricatura a ser comentada depois. Até o fim de 1922, Mário de Andrade não havia publicado nenhum livro de poesia modernista. Seus poemas eram conhecidos porque Oswald de Andrade divulgou dois poemas de *Paulicea desvairada* a partir de maio de 1921, precisamente o mês em que aumentou o número de artigos na campanha antimodernista do jornal *A Gazeta* de São Paulo (Vergara, 2024a, p. 4).

Conhecido pelo seu o pseudônimo Belmonte, o caricaturista paulista Benedito Bastos Barreto era o responsável pela coluna «*D. Quixote* em S. Paulo» (Gorberg, 2018, p. 125). A coluna supracitada tem nome vinculado pelo trocadilho, «Don Paulo em São Quixote» e leva o pseudônimo Mutt, Jeff & Cia. Em outras datas leva outros pseudônimos. Mas, o escritor Benjamin Costallat publicou Mutt, Jeff & Cia: crônicas em 1922, livro com propaganda em *D. Quixote*. Bastos Tigre (1917) deixou registro dos autores que utilizaram pseudônimos na revista. Mas, não foi possível encontrar outro pseudônimo atribuível a Costallat no processo. E não há outros dados sobre a autoria da publicação do dia 8 de junho de 1921, mas Belmonte é o responsável por várias caricaturas comentadas a seguir.

No Quadro 1 constam os nomes dos psiquiatras, instituições médicas, termos médicos e frases injuriosas contra as pessoas com diagnóstico e pessoas consideradas acima do peso. Além das referências ao Hospital Manicômio de Juquery, o capacitismo se observou em frases que implicam a falta de razão, a falta de equilíbrio mental, e a falta de sentido. Em alguns casos, essas ideias foram associadas especificamente à pintura moderna. Como exemplo disto último, na caricatura «Nós temos talento», Belmonte representou três telas modernas (Figura 3). A primeira, uma natureza morta, um jarro e uma flor. Há reticências ao lado da flor e no plano sobre o qual está o jarro. Na segunda, se observa um personagem que talvez seja atleta, pois as curvas dos braços e das pernas ressaltam sua musculatura; a figura não tem rosto definido, e, no fundo, há semicírculos e linhas em composição não figurativa. A terceira tela possui elementos cubistas e palavras que lhe dão aspecto de cartaz propagandístico. Junto as três pinturas e paralisado, a representação do pintor sugere que este é incapaz de pensar e atuar (Belmonte, 1922, p. 17). Deste modo, Belmonte representou a falta de razão do «futurista» vinculada a obras plásticas abstratas. No Quadro 1 podem ser encontradas outras publicações com referências ao “cubismo” e à arte abstrata.

A coluna «Da terra dos bandeirantes» era assinada pelo pseudônimo «Borba Rato», «Barba Rato» ou «B.R.», referência irônica aos colonizadores paulistas com



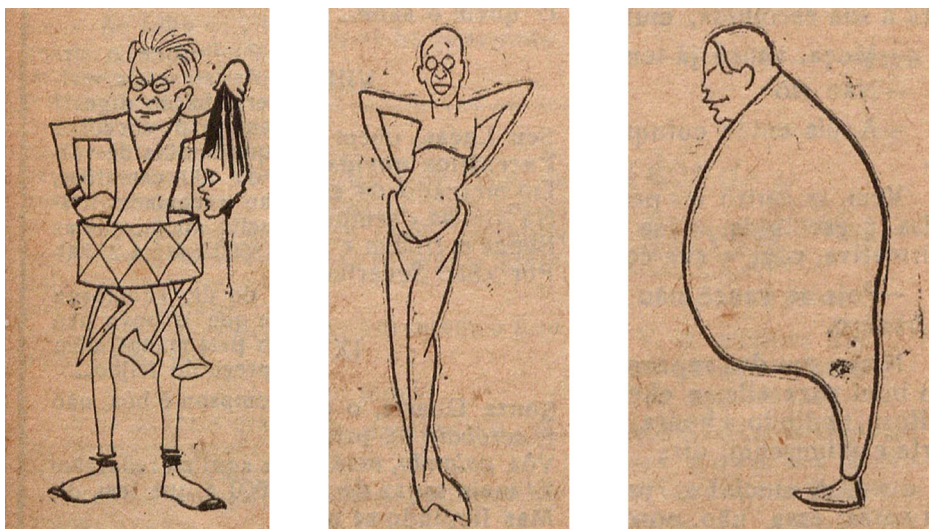


Figura 1. Belmonte. [Menotti Del Picchia, Mário de Andrade, Oswald de Andrade]. In B.R. Da terra dos bandeirantes. D. Quixote. Rio de Janeiro. 19 mar. 1924b, p. 16, recorte e montagem. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Publicado com permissão.

o sobrenome Borba Gato. No dia 19 de março de 1924, Borba Rato publicou uma crônica que inclui três caricaturas que representam Menotti del Picchia, Mário e Oswald de Andrade (Figura 1). Graças à forma característica dos rostos, as caricaturas podem ser atribuídas à Belmonte. Para verificar isto, é possível comparar as caricaturas que Belmonte publicou junto à sátira de Moacyr Chagas na mesma *D. Quixote* de agosto de 1923 (Figura 7).

Borba Rato escreve que o cordão que mais impressionou foi o cordão dos «Filhos de Juquery» dirigido por Mário de Andrade, e informa que este estaria fantasiado de «Vênus de Milo acompanhado de incrustações de madrepérola». Segundo o texto, no referido cordão também estão Menotti del Picchia, Luiz Aranha, Oswald de Andrade e Rui Ribeiro Couto, todos colaboradores da *Semana de Arte Moderna*. Depois do desfile, o grupo teria ido de volta ao «quilômetro 111» (Borba Rato, 1924b, p. 16). A frase alude ao lugar onde ficava o Hospital Manicômio de Juquery. O nome da fantasia de Mário de Andrade é referência para a estátua chamada «Vênus de Milo». Descoberta em 1820, a obra data do período helênico grego (Marconi, 2015, p. 480). A estátua original perdeu seus braços, por isso Belmonte desenhou o escritor de braços curvados para atrás. Também reproduziu a inclinação da perna esquerda e o tecido sobre as pernas. Em jornais da época, a escultura permitiu indicar certo ideal de perfeição e beleza feminina (O Imparcial, 1915, p. 4).

O carnaval acabara de acontecer no momento da publicação de Borba Rato. Médicos especialistas em homossexualidade condenaram essas práticas. Pires de Almeida assegura que o carnaval promove a promiscuidade (Almeida, 1906, p. 49),

e Estácio de Lima afirma que, sob a perspectiva da proteção da masculinidade, os varões não devem se fantasiar de mulher no carnaval (Lima, 1935, p. 212). A afeminação era um termo chave para descrever homossexualidade. Por isso, a associação entre a afeminação e doença mental implica a homossexualidade como doença mental, definição médica da época (Almeida, 1906, p. 178; Lima, 1935, p. 218; Ribeiro, 1938, p. 148). A figura do primata implicada na representação do prognatismo no rosto de Mário de Andrade será comentada depois. No caso da caricatura de Mário de Andrade em trajes de «Vênus de Milo», o capacitismo articulou-se com a homofobia, o racismo e a estigmatização de práticas culturais populares. Esta é a única publicação do processo em que *D. Quixote* implicou a definição médica da homossexualidade. Igualmente e apenas contra Mário de Andrade, José Gallo Netto implicou essa definição na campanha de higiene estética e moral da *Folha da Noite* em agosto de 1923 (Vergara, 2018, p. 35-36).

Elemento conhecido das revistas ilustradas, a inter-relação entre o texto e a caricatura estrutura a criação do humor (Saliba, 2002, p. 88; Benedicto, 2018, p. 64). Borba Rato e Belmonte apresentaram Mário de Andrade com as vestimentas da deusa da antiguidade clássica. Na caricatura, Menotti del Picchia aparece em roupas de carnaval e carregando instrumentos musicais. Borba Rato explica que Menotti está fantasiado de «jazz-band» e leva a cabeça de Salomé. Belmonte ridicularizou o corpo de Oswald de Andrade ao desenhar seu corpo em forma oval. Borba Rato assevera que este último se fantasiou do presunto Santinoni Galassi. Segundo jornais da época, a prefeitura de São Paulo processou e fechou Santinoni Galassi por vender produtos com carne em descomposição (O Combate, 1923, p. 1). Neste caso, a complementação entre texto e caricatura reforça o capacitismo.

A publicação de Borba Rato e Belmonte de 1924 possui quatro modos de agressividade expressiva. Na coexistência articulam-se capacitismo, homofobia e racismo. A especificidade encontra-se na representação de Mário de Andrade em trajes femininos evocando certa entidade feminina, e na caricatura capacitista do corpo de Oswald de Andrade, além da elaboração textual. A personalização se deduz do registro dos rostos dos três escritores supracitados. Há redundância de termos capacitistas, além da duplicação de alguns sentidos pela relação entre texto e caricatura.

Sob o pseudônimo Terra de Senna, *D. Quixote* divulga conteúdo antifuturista e capacitista. Desde antes do processo, Senna publicava duas colunas, uma de crítica literária e outra de crítica de artes plásticas, «Trepalivrographia» e «Belas artes» respectivamente. Em ambas, o conteúdo sempre excede o humor, pois Senna detalha obras, autores, exposições, publicações e atividades artísticas com regularidade. Para a pesquisadora Samanta Maia (2021), Lauro Nunes seria o autor que usou o pseudônimo Terra de Senna. Ele iniciou em *D. Quixote* como neófito e depois foi redator (p. 115). Em certo artigo e apesar do chiste contra o «futurismo», Senna reconheceu méritos da pintora Zina Aita (1920b, p. 17). *D. Quixote* também publicou críticas capacitistas contra os pintores Enrico Castelo e Vicente Rego Monteiro algumas semanas antes do início do processo (Severo, 1920, p. 18; Senna, 1920a, p. 26). Artistas plásticos, Aita, Castelo e Monteiro colaboraram com a Semana de Arte Moderna. No processo, *D. Quixote* deu maior atenção a certos escritores do que aos artistas plásticos e musicistas. Heitor Villa-Lobos, o único compositor bra-



sileiro cujas obras foram divulgadas na Semana, foi citado três vezes (Quadro 1). O governo estadual paulista apoiou a Semana de Arte Moderna, e o *Correio Paulistano*, o jornal oficial do Partido Republicano Paulista, acolheu os modernistas. Assim, houve muita propaganda (Sodré, 1999, p. 361; Saliba, 2002, p. 205). Elemento registrado pelo escritor Nuto Sant'Anna na campanha antimodernista d'A *Gazeta*, para alguns o discurso antifuturista é dirigido contra a propaganda e não contra a produção artística promovida pela propaganda (1921, p. 1). Pelo anterior, entende-se que *D. Quixote* questionou preferencialmente certos escritores, e isto segue a que parte significativa da propaganda modernista corresponde a produção jornalística de Menotti del Picchia, Mário e Oswald de Andrade.

Em textos da campanha da *Folha da Noite* e pela regularidade do capacitismo, destacam-se as expressões «estética de Juquery» e as críticas a falta de «equilíbrio mental» (Vergara, 2018, p. 25, 38). No caso da campanha d'A *Gazeta*, o escritor Plínio Salgado contribuiu com frases capacitistas que referem a falta de sentido, os nomes de doenças mentais e a referência à «Juquery das novas estéticas». Em textos de Salgado, o capacitismo também esteve associado a discursos com elementos racistas, nos quais as críticas ao modernismo implicam a defesa da «raça» (Vergara, 2024a, p. 5, 7). *D. Quixote* promoveu o capacitismo de forma recorrente e explícita para elaborar em forma de humor sobre o grupo modernista de São Paulo. Esse capacitismo é elemento em comum com as campanhas antimodernistas d'A *Gazeta* e da *Folha da Noite*.

D. Quixote publicou injúrias que associam a estigmatização das pessoas com diagnóstico ao futurismo desde 1919 (Borracho, 1919, p. 11). Considere-se que a associação entre arte e doença possui antecedentes na literatura científica do século dezenove. Cesare Lombroso interpretou o gênio artístico como manifestação da enfermidade. Para provar suas ideias, ele colecionou obras artísticas de pacientes psiquiátricos (Cabañas, 2018, p. 134). Em muitos debates o anterior esteve subentendido, pois se notava a «evidência visual» da «criatividade em comum» entre pessoas saudáveis e doentes¹. Em relação às publicações de *D. Quixote*, observou-se que a associação entre futurismo e doença mental é anterior as campanhas paulistas, e dadas as teorias científicas citadas, se deduz que as ideias circularam entre aqueles que publicavam em periódicos.

Segundo Maria Clementina Pereira Cunha, internos e internas em recintos psiquiátricos enviaram cartas aos jornais e denunciaram as más práticas das instituições. As cartas não chegaram aos jornais, e os jornalistas publicaram denúncias e investigaram apenas desde 1928 (Cunha, 1988, p. 132; 1990, p. 65, 74). No Manicômio de Juquery, grande parte da população era negra, mas os científicos não tinham interesse nesse grupo. Pelas teorias organicistas, a degeneração seria condição das pessoas negras. Ainda, as mulheres negras eram percebidas por uma dupla

¹ Tradução do autor. No original: «visual evidence», «common creativity» (Cabañas, 2018, p. 4).



inferioridade (Cunha, 1988, p. 124). Pelo anterior, entende-se que o discurso capacitista de *D. Quixote* também implicou outros grupos minoritários.

Não se conhecem críticas ao capacitismo por parte dos modernistas paulistas e de Mário de Andrade durante o processo de *D. Quixote*. Em *O alienista*, o escritor Machado de Assis criticou as práticas do alienismo do século dezenove. Eram as mesmas práticas que Franco da Rocha promoveu em Juquery (Cunha, 1990, p. 17-18). Poder-se-ia argumentar que «Minha loucura» é figura crítica ao capacitismo. Mas, o autor entende que a personagem de Andrade em *Paulicea desvairada* não invoca a realidade das pessoas com diagnósticos no Brasil. E segundo a pesquisa de Kaira Cabañas (2018), a «obra criativa dos pacientes psiquiátricos» foi interna e estrutural ao «modernismo estético²», sendo exibida em ambientes modernistas brasileiros desde 1933 (p. 5, 9).

Desto modo, sem considerar ações de diversos agentes alguns anos depois, incluídos alguns modernistas da Semana, a crítica conhecida à produção de *D. Quixote*, d'*A Gazeta* e da *Folha da Noite* ocorreu a respeito do teor do modernismo e dos autores modernistas, não em relação ao capacitismo. Ao entender que as vítimas da estigmatização do discurso capacitista tinham poucos recursos contra a produção desse conteúdo, e essas pessoas tiveram escassas condições legais para questionar as práticas abusivas do sistema psiquiátrico, judicial e policial, pode-se concluir que a produção do capacitismo aqui mencionado pode ser nomeada de difamação autoritária. Os autores que produziram a difamação autoritária estiveram em situação histórica e social de não serem questionados pela sua contínua produção preconceituosa.

HOMOFOBIA

No processo antimodernista, *D. Quixote* publicou conteúdo homofóbico em várias formas e referiu indivíduos específicos. A revista implicou a ideia da doença mental como a definição médica da homossexualidade apenas uma vez, na publicação de março de 1924 já analisada. Em outras publicações do processo, o conceito mais utilizado foi a afeminação. E em alguns casos, as ideias homofóbicas foram acompanhadas de sentidos misóginos. A representação da cintura apertada e as expressões «almofadinha», «menino bonito» e «moço bonito», em muitos casos foram referências para a afeminação e a homossexualidade. Embora em alguns textos essas expressões pareçam intercambiáveis, jornalistas no Brasil usaram a figura do «moço bonito» para referir o travestismo, a prostituição homossexual masculina, o proxenetismo, o roubo e o assédio a mulheres (Vergara, 2021).

D. Quixote iniciou o processo antimodernista com críticas homofóbicas contra o poeta Guilherme de Almeida. A crônica «Almofadismo» do dia 18 de agosto de 1920 satiriza alguns escritores que depois organizaram a Semana de Arte Moderna.

² Tradução de: «creative work of psychiatric patients», «aesthetic modernism» (Cabañas, 2018, p. 5, 9).



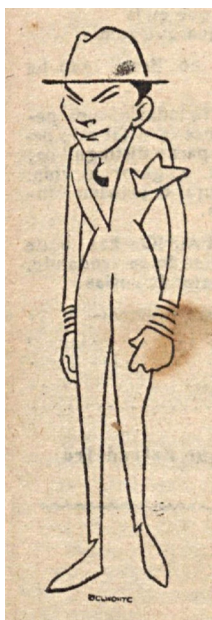


Figura 2. Belmonte. [Guilherme de Almeida]. D. Quixote. Futurismo, penumbrismo & C. Rio de Janeiro. 27 dez. 1922c, p. 15. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Publicado com permissão.



Figura 3. Belmonte. D. Quixote em S. Paulo. D. Quixote. Rio de Janeiro. 1 mar. 1922a, p. 17. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Publicado com permissão.

Constam as expressões «meninos bonitos» e «almofadinhas», e o texto registra que a polícia não conseguiu prender esses «bichos», mas sem detalhar os motivos da ação policial (*D. Quixote*, 1920, p. 28). Houve uso redundante de expressões. A revista notou que Menotti del Picchia poderia transformar-se em «almofadinha», que o escritor Agenor Barbosa adora a arte «almofádica», e que entre as pessoas que frequentam a Faculdade de Direito de São Paulo há muitos «almofadinhas». Assevera que Guilherme de Almeida teve a ideia de escrever o *Manual do perfeito almofadinha*, onde abordará o assunto por inteiro, incluindo «*de como se meneia o corpo e se usa o arminho*» (*D. Quixote*, 1920, p. 28, *italico no original*). Esse manual nunca existiu. Na última frase indica que a preocupação com as maneiras e a aparência é algo pejorativo e que Guilherme de Almeida escreve sobre roupa feminina. Já foi registrado que, no Brasil, para os especialistas em homossexualidade, a afeminação era elemento da homossexualidade. Ainda, Pires de Almeida e Leonídio Ribeiro afirmam a existência da ligação entre poesia e homossexualidade, e literatura e homossexualidade (Almeida, 1906, p. 115; Ribeiro, 1938, p. 177-178). Molesto com a associação entre poesia e afeminação por meio da voz «almofadinha», Guilherme de Almeida respondeu a esse tipo de críticas na *Folha da Noite* (1921, p. 1).

Agenor Barbosa, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia eram escritores que atuaram em jornais da época e depois colaboraram com a Semana de Arte Moderna. Porém, não se pode afirmar que na publicação de 18 de agosto de 1920 *D. Quixote* estivesse atacando-os por serem «futuristas», pois o termo não foi registrado. Entende-se que é o primeiro artigo do processo porque os nomes dos que participaram na divulgação da Semana de Arte Moderna começaram a ser citados juntos e



sua produção artística foi questionada com preconceito. Pelos modos coexistência, especificidade e redundância, a publicação foi considerada agressiva. Belmonte fez caricaturas de Guilherme de Almeida com temas homofóbicos desde 1920 (p. 14). E na publicação do dia 8 de dezembro, apareceu pela primeira vez a voz «futurista» no processo (Quadro 1). O termo «impressionista» também ocorreu nesse caso, pois o outro ainda estava instalando-se (Nemo & Cia, 1920b, p. 27).

Belmonte desenhou o poeta Guilherme de Almeida em trajes com a cintura apertada na coluna «*Futurismo, penumbrismo & C.*» do dia 27 de dezembro de 1922 (Figura 2). A publicação foi considerada agressiva (coexistência, especificidade, personalização, redundância). No texto explica-se que a escola do «almofadismo» trouxe a São Paulo as cadeiras apertadas, os óculos largos e a poesia de Guilherme de Almeida. Segundo a entrevista apócrifa, Almeida teria escrito femininos para o *Jornal das Moças*, e teria dito que ao futurismo falta a elegância, ou seja, a «cintura apertada». De novo, implica-se que as práticas femininas seriam algo secundário. Este texto oferece explicação para o conjunto de caricaturas com varões em roupas apertadas, pois não sempre há elementos para deduzir a figura do «moço bonito» ou do «almofadinha». E, diferentemente do caso de Mário de Andrade, não foi encontrado argumento na literatura que justifique supor que Guilherme de Almeida tivesse práticas homoeróticas, ou que tivesse sido percebido como afeminado ou homossexual.

A representação da cintura apertada em «futuristas» é recorrente em caricaturas de Belmonte. No caso da campanha da *Folha da Noite*, Belmonte desenhou certo «futurista» com roupa elegante e a cintura ajustada (1923a, p. 1) para o primeiro artigo de Cassiano Ricardo, artigo com temas homofóbicos (1923, p. 1). No mês seguinte, Belmonte publicou na revista *A Cigarra* de São Paulo certo «futurista» com essa forma (1923d, p. 22). E desenhou Cândido Motta Filho com a cintura apertada para ilustrar a sátira de Moacyr Chagas em *D. Quixote* (Figura 7).

No processo antimodernista de *D. Quixote*, Mário de Andrade recebeu a maior quantidade de referências, e seu livro *Paulicea desvairada* e a revista *Klaxon* foram os textos mais citados (Quadro 1). O autor também recebeu as críticas e injúrias mais agressivas. No caso da homofobia, é o que se observa em «*D. Quixote* em S. Paulo», caricatura que Belmonte publicou duas semanas depois da Semana de Arte Moderna. Na segunda parte da charge consta a representação de três pinturas modernas já comentada. Agora interessa a parte superior da caricatura, a primeira parte: artistas da Semana de 1922 tocam instrumentos musicais junto a cartazes com ofensas a autores consagrados. Com isto, Belmonte denuncia o relato paulista contra os autores chamados passadistas, a propaganda modernista e a autopromoção dos modernistas paulistas.

Na parte superior da caricatura de Belmonte não há textos e legendas. Há seis personagens, e segundo Marissa Gorberg, a pintora Anita Malfatti é a mulher do grupo e Heitor Villa-Lobos corresponde ao indivíduo que toca flautim (2018, p. 129). José Graça Aranha sustém um instrumento de percussão (sino, maraca?); Malfatti leva uma tocha; Menotti del Picchia toca o tambor, semelhante ao instrumento Belmonte representou para o mesmo na publicação de 1924 já comentada (Figura 1); e Oswald de Andrade toca certo instrumento desconhecido que possui buzinas, o envase de algum produto, um prato de comer, e um triângulo. A repre-



sentação da percussão é sátira, os modernistas produziram ruído e não música. E Mário de Andrade toca o que parece ser um clarinete (Figura 3). Ainda, Belmonte representou prognatismo no rosto de Andrade para implicar a figura do primata, questão comentada depois.

Belmonte permitiu-se certa liberdade, pois nenhum aerófono conhecido oferece a combinação de elementos na parte do instrumento que sai da moldura, na campana: o aumento do diâmetro do tubo e a pequena curva antes da abertura final. O aerófono poderia ser o clarinete, oboé ou saxofone, e Belmonte desenhou a posição usual das mãos, à esquerda na parte superior. Notar o detalhe é necessário, pois Belmonte consultava fontes bibliográficas em busca de rigor e contexto (Gorberg, 2018, p. 137).

Se o aerófono correspondesse ao saxofone soprano ou sopranino, deveria haver ter outro tipo de chaves e embocadura; os outros saxofones são distintos. Oboés possuem embocaduras mais finas que o tubo, e oboés, clarinetes e saxofones ostentam chaves além da parte superior do instrumento. Diferentes do desenho de Belmonte, os oboe d'amour e clarinet d'amour possuem campanas em forma de bulbo. Se fosse clarinete baixo, teria embocadura diferente; se fosse algum dos outros modelos do clarinete, não teriam a curva antes da campana. Ao ignorar a curva, o clarinete é instrumento mais parecido com o desenho. Mário de Andrade formou-se em canto (1915) e depois em piano (1917) no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e foi professor de Dição, História do Teatro e Estética no mesmo desde 1922 (Toni & Fresca, 2022, p. 146, 152). Andrade não tocava aerófonos. A representação do clarinete significa que Belmonte satirizou Andrade como «clarinetista», eufemismo da época para as pessoas que praticam sexo oral. Assim, Belmonte implicou a homossexualidade.³

A referência ao supracitado sentido de «clarinetista» foi encontrada em duas publicações em *D. Quixote*, na de Belmonte e em outra (*D. Quixote*, 1919, p. 16) que não é parte do processo antimodernista e não refere Andrade. Dicionários em português não registram a ligação da prática do sexo oral às palavras clarinetista, clarinete e clarineta, mas há notícia da figura fora do português⁴. A ligação existe em edições das revistas cariocas *O Rio Nú e Fon-Fon!* Por exemplo, *O Rio Nú* cita as expressões «clarinetistas professoras», «dar lições de clarinete» e «moderníssima clarinetista» e «solos de clarineta», todas de sentidos semelhantes. Há descrições misóginas das trabalhadoras sexuais, abundam nomes pejorativos e inventados, e acusações de desonestidade e falta de higiene. Na mesma crônica figuram as expressões «pegar no *trombone*⁵», «menino» e «menino bonito» (1911, p. 7, itálico no original). As duas últimas indicam proxenetas e homossexuais.

³ Na seção sobre o clarinete, o autor elaborou o argumento publicado em ensaio (Ver-gara, 2024b).

⁴ O caricaturista Adrien Barrère atacou o escritor Maurice Rostand com a figura do «chan-teclarinet» em 1922 e 1933 (Tin, 2012, p. 105).

⁵ Em *D. Quixote*, Renatus Severo (1920) usou a expressão «tocador de trombone» com referências capacitistas contra o pintor Enrico Castello antes do processo (p. 18).

A figura foi recuperada na prensa carioca tempo depois. No jornal *Dom Casmurro* e redundantemente, Oswald de Andrade publicou que Mário de Andrade é o «inefável clarinetista Moleque Girassol» e escreveu que este obteve diploma de «Humanidades e Clarineta» no Conservatório de São Paulo (1939, p. 6). O contexto é a alegação de que o pintor Cândido Portinari teve atitudes autoritárias ao recorrer a críticos que usam má argumentação, e isto último caberia a Mário de Andrade. Líder e colega modernista, Oswald autorizara a publicação de conteúdo homofóbico, misógino e racista contra Mário durante o processo da *Revista de Antropofagia* em 1929. E sob a direção do escritor Jorge Amado, *Dom Casmurro* publicou conteúdo homofóbico e racista contra Mário de Andrade entre agosto e setembro de 1939 (Vergara, 2018, p. 49, 63).

Sobre o uso da figura do clarinete em jornais, considere-se que o historiador Elias Saliba argumenta que no espaço do obsceno, o humor «ressentido» é dirigido contra algo ou alguém. Sendo a sociedade da época hierarquizada, esse humor seria uma «retaliação moral». Geralmente manifestava-se sob a forma de preconceitos raciais, polêmicas e ataques pessoais (2002, p. 113). Por isso, entende-se que certas formas de discurso preconceituoso em *D. Quixote* seriam reações a obra e ao reconhecimento obtido pelos autores e autoras objeto das injúrias.

Além de Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Motta Filho, *D. Quixote* criticou outros artistas com conteúdo homofóbico. O escritor mineiro Moacyr Chagas publicou a sátira com imagens racistas contra Mário de Andrade, e frases homofóbicas e capacitistas contra Oswald de Andrade. No caso da homofobia contra Oswald, Chagas reutilizou a figura da deusa Vênus (1923a, p. 13). Conclui-se que em forma de textos e caricaturas e principalmente com referências à afeminação, *D. Quixote* divulgou publicações humorísticas em que ridicularizou modernistas paulistas e reproduziu preconceitos. A homofobia articulou-se com o capacitismo, a misoginia e o racismo. Como na campanha d'*A Gazeta* e da *Folha da Noite*, *D. Quixote* publicou a injúria mais intensa contra Mário de Andrade.

MISOGINIA E RACISMO

Há várias formas de discurso racista no processo antimodernista da revista *D. Quixote*. Reconheceu-se na descrição das pessoas negras pela inferioridade e pelo ridículo, por referências pejorativas a África, pela figura do primata, e pela estigmatização de formas culturais e musicais associadas as pessoas negras e ao popular. Este último aspecto será analisado por separado. No processo, a misoginia foi observada em associação com a afeminação, e em publicações capacitistas, homofóbicas e racistas. Apenas em função da legibilidade, a misoginia foi analisada junto ao racismo.

No hemisfério norte, há notícia de debate sobre o lugar da mulher na sociedade pelo menos desde o século dezessete (Hunt, 2009, p. 172). E nas primeiras décadas do século vinte no Brasil, as mulheres não tinham direitos civis e necessitaram da autorização de parentes para circular sozinhas, estudar e trabalhar (Priore, [2005] 2006, p. 246). Ainda, as mulheres questionaram estereótipos e demandaram direitos em publicações desde o século dezenove. Entre outras, elas defenderam a





Figura 4. Acquarone. 13 de maio futurista. *D. Quixote*. Rio de Janeiro. 16 mai. 1923, p. 1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Publicado com permissão.

ideia de que as mulheres são intelectualmente semelhantes aos varões e promoveram o voto feminino (Teles, [1993] 1999, p. 43-44). No caso das publicações capacitistas e homofóbicas em *D. Quixote*, a misoginia foi observada em ideias que estigmatizam a mulher. Exemplo disso são as publicações homofóbicas contra Guilherme de Almeida em que referências ao mundo feminino e a atividades femininas foram ridicularizadas. O conteúdo misógino integrou publicações consideradas agressivas. No processo há poucos nomes femininos, na produção de conteúdo e entre os artistas citados. Maria das Dores é a única autora com publicações no processo, e Anita Malfatti e Zina Aita foram as únicas artistas mulheres questionadas.

O caricaturista Acquarone (Francisco Acquarone) publicou em *D. Quixote* a charge «13 de maio futurista» no dia 16 de maio de 1923. A charge representa uma jovem mulher negra vestida com roupas e adereços elegantes enquanto man-

tém diálogo com sua empregada. Acquarone enquadró a empregada em contraste com a jovem negra: o corpo da empregada não tem contornos, é mais baixa, leva uniforme de trabalho, sua face é branca, e seu rosto expressa inquietude ou surpresa frente à atitude confiante da patroa. O rosto da mulher negra possui a representação racista da *blackface*, forma de estigmatização reconhecida em vários países (Gorberg, 2022, p. 69): a cor da pele contrasta do entorno, e seus lábios ressaltam pelo grossor e a pintura vermelha.

Para enfatizar a incapacidade das ações da jovem e fabricar o chiste, Acquarone registrou a variação linguística da patroa. A jovem diz que vai à Câmara Municipal a pedir voto de pesar pela morte da Princesa Isabel. Sabe-se que na ausência do imperador, a Princesa proclamou o fim da escravatura no Brasil no dia 13 de maio de 1888. A Princesa Isabel morreu em 1921, por tanto, Acquarone satiriza a jovem negra que buscaria dar sinal de pesar pela morte da Princesa com pronúncia inadequada e dois anos de adiamento. O termo «futurista» no título da charge reforça o caráter absurdo das ações da jovem. Com a caricatura na capa da revista (projecção), Acquarone representou a patroa negra como incapaz e ridícula. Neste caso, a agressividade expressiva deriva dos modos coexistência, especificidade, projecção e volume.

A publicação de Acquarone não vai especialmente dirigida contra os modernistas paulistas, mas a expressão «futurista» foi central no processo de *D. Quixote* (Quadro 1). A historiadora Lília Schwarcz afirma que o grupo modernista na revista *Klaxon* era principalmente composto de varões brancos da classe acomodada, indivíduos que trataram a questão racial como algo secundário (2021, p. 301, 312-313). Já que os «futuristas» que *D. Quixote* questionou são varões brancos em sua maioria, também há misoginia e racismo na escolha de uma mulher negra para representar a ação masculina.

Com o pseudônimo Nemo & Cia, *D. Quixote* publicou a coluna «Don Paulo em São Quixote» no dia 8 de dezembro de 1920. Na seção intitulada «Mais tinta», Nemo & Cia critica a pintura de Anita Malfatti. Pela data, deduz-se referência à exposição de Malfatti de novembro a dezembro de 1920 no Clube Comercial da rua São Bento, em São Paulo (Sá, 2020, p. 33). Malfatti teria pintado um quadro chamado «Barrabás» que representaria certo «mulatão do Piques». E assevera-se que Oswald de Andrade teria a intenção de comprar as obras de Malfatti na exposição (Nemo & Cia, 1920b, p. 27). Não há registro de obra de Malfatti com o nome «Barrabás».

O relato é racista porque ridiculariza Malfatti por pintar certo homem negro proveniente do bairro de pessoas pobres e negras, lugar conhecido porque no passado ali se realizaram leilões de escravos (Saliba, 2002, p. 187). Elias Saliba afirma que o abolicionista e jornalista José do Patrocínio foi referência para os humoristas da geração seguinte, entre eles, Bastos Tigre (Saliba, 2002, p. 76). Por isso, a luta contra a escravidão era conhecida entre os jornalistas da época, mas isso não levou ao reconhecimento do racismo como estrutura social maligna. No texto de *D. Quixote*, além de referir pejorativamente a representação do corpo negro, registra a ofensa capacitista ao corpo de Malfatti pela comparação do «pé de anjo» do varão com o «braço direito» de Malfatti. A pintora nasceu com sua mão e braço direitos com atrofia (Sá, 2020, p. 28).





Também com o pseudônimo Nemo & Cia, *D. Quixote* publicou sátira contra José Freitas Valle para ridicularizar seus livros luxuosos e poesia em francês. Para referir África, Nemo & Cia registra os termos “Uganda” e “soba”, além do chiste racista sobre a carbonização de crianças negras para fabricar tinta (1920a, p. 13). Neste caso, o pseudônimo Nemo & Cia assina “*D. Quixote* em S. Paulo”, coluna de Belmonte (Gorberg, 2018, p. 125).

Borba Rato publicou a coluna «Da terra dos bandeirantes» no dia 23 de janeiro de 1924. Ele critica a opinião de Paulo Prado sobre a arte do escultor Victor Brecheret, o primeiro patrocinador e o segundo artista na Semana de Arte Moderna. Para afirmar que Prado atuou de forma ridícula ao defender a arte de Brecheret, Borba Rato usou a expressão «praticar essa África», essa «rapaziada». Ele explica o anterior pelo «ridículo» das ações de Prado (1924a, p. 24). O chiste seria que Paulo Prado e outros «futuristas» não seriam jovens o suficiente para praticar essa tolice, o elogio de Brecheret e da Semana. Ao investigar as publicações de *D. Quixote* e interpretar o contexto da própria publicação, entende-se que o sentido de citar África é referir pessoas negras de modo a ridicularizar.

Na campanha da *Folha da Noite*, o racismo esteve vinculado as injúrias ao corpo de Mário de Andrade e a menções pejorativas das práticas musicais populares e vinculadas a pessoas negras (Vergara, 2018, p. 15). No registro digital da *Folha da Noite* há publicações com seções ilegíveis, mas não foram encontradas referências à África. Na campanha d’*A Gazeta* usaram termos da música popular e vinculadas a negritude pejorativamente, e atacaram a Malfatti com frases racistas referentes ao continente africano. A expressão «iniciação abexim» permitiu ridicularizar a formação e a obra de Malfatti (Vergara, 2024a, p. 11).

Em cinco publicações do processo, humoristas de *D. Quixote* utilizaram a figura do primata exclusivamente contra Mário de Andrade⁶. Na coluna «Da terra dos bandeirantes» do dia 16 de maio de 1923, Borba Rato dirige-se a Mário de Andrade para criticar o artigo que o modernista escreveu para responder às críticas da campanha da *Folha da Noite*. Rejeitando o termo «modernistas» para referir-se a eles, Borba Rato usa a linguagem capacitista contra os «futuristas» e ironiza a erudição de Andrade ao citar autores orientais reais e outros inventados (1923a, p. 23). Borba Rato argumenta que Andrade não entende o «futurismo» e não deveria ser reformador. Escreve que Andrade tem «careca de burguês», «braços de gorila», e «perfil de “avó” de Darwin», e, por isso, não poderia representar a «insolência galante» de Wilde (1923, p. 23, aspas no original). A última referência dialoga com o artigo da campanha da *Folha da Noite*: Francisco Pati publicou artigo em abril de 1923, e escreve sobre o «crime de Oscar Wilde» para questionar e ridicularizar os modernistas e Mário de Andrade com conteúdo homofóbico (Vergara, 2018, p. 28-29).

⁶ A pesquisa incluiu os termos «símio», «chimpanzé», «macaco», «macaca», «gorilla», «primata», «orangotango», «bonobo», «mono», «avó de Darwin»; e os sobrenomes «Piques», «Haeckel» e «Darwin». Pesquisou-se *D. Quixote* nas décadas de 1910 e 1920. Acesso à Hemeroteca Digital no dia 30 de julho de 2023.

No texto de Borba Rato, a expressão «braços de gorila» permitiu ridicularizar Andrade, mas, a possível referência a Erasmus Darwin merece comentário. Da mesma forma que seu neto, Erasmus Darwin era naturalista e escreveu sobre a evolução (Rice, 2007, p. 113). Entretanto, não foram encontrados elementos que sugiram que Borba Rato referisse Erasmus. O nome «Erasmus Darwin» e a expressão «avó de Darwin» não foram encontrados em outras publicações de *D. Quixote*. A segunda só foi usada uma vez entre 1910 e 1929 em jornais disponíveis na Hemeroteca Digital. A teoria da evolução propõe que o ser humano seja o resultado do processo natural, processo iniciado por formas primeiras e elementares, e a espécie humana surge em certo ramal evolutivo. Mas, a ideia de que o homem provém do macaco foi associada à evolução, pois os primatas seriam os antecedentes imediatos da espécie humana. Em *D. Quixote* e sem integrar o processo, esta última ideia consta na publicação em que Belmonte (1921) ridiculariza a teoria da evolução, a investigação de fósseis e reproduz ideias racistas, com texto e caricatura do próprio (p. 27). Pelo anterior, entende-se que no caso do texto de Borba Rato, as aspas no original implicam que a expressão «“avó” de Darwin» refere o primata como o antepassado do naturalista Charles Darwin. Sob esta interpretação, Borba Rato registrou a figura do primata redundantemente.

No primeiro poema satírico do conjunto intitulado «Perfis futuristas» do dia 15 de agosto de 1923, o escritor Moacyr Chagas usou a figura do primata contra Mário de Andrade. Chagas inicia com a frase «feroz orangotango de palheta», destaca a altura de Andrade pelo registro das «pernas bambas», e recupera o mote capacitista segundo o qual Andrade seria o líder do grupo de «malucos» com pretensões de «revolução» artística (1923a, p. 13). Belmonte fez caricatura para o texto de Chagas, e nela, Mário de Andrade aparece carregando o cesto com *Paulicea desvairada*. Neste caso, Belmonte não desenhou referências à figura do primata (a segunda imagem da Figura 5).

Foi registrado que Belmonte desenhou o rosto de Mário de Andrade com prognatismo em duas caricaturas. Foram selecionadas outras duas charges para comparar a representação do rosto. Recortes de quatro caricaturas de Belmonte compõem a Figura 5. Na primeira imagem à esquerda, Belmonte desenhou o rosto do escritor com a boca aberta. Apenas surge uma linha ascendente do lado esquerdo da boca e duas linhas caem do lugar onde o nariz encontra os olhos. Na segunda, as linhas em forma de parêntesis ao redor do nariz e da boca correspondem às bochechas em torno da boca. Na primeira e na segunda imagem nada sugere a projeção da parte dianteira do rosto. Essas formas são semelhantes a outras em que Belmonte representou o rosto humano.

Belmonte desenhou o prognatismo na terceira e na quarta imagem da Figura 5, e estas últimas só foram encontradas em desenhos do rosto de Mário de Andrade. A boca da terceira imagem pode ser interpretada de três formas: aberta, fechada, ou ao abrir e fechar sucessivamente. Ao interpretar a terceira imagem com a boca fechada, entende-se melhor o sentido da projeção. As linhas juntam-se perto do nariz na parte de cima e fecham debaixo, estas não indicam as bochechas. Neste aspecto, a terceira imagem é semelhante àquela que Belmonte publicou em artigo de Manuel do Carmo no início da campanha antimodernista da *Folha da Noite* (Bel-





Figura 5. Recorte e montagem, da esquerda para a direita: 1. Belmonte. Futurismo, penumbismo & C. D. Quixote. 13 dec. 1922, p. 15. 2. Belmonte. Perfis futuristas. D. Quixote. Rio de Janeiro. 15 ago. 1923e, p. 13. 3. Belmonte. Da terra dos bandeirantes. D. Quixote. Rio de Janeiro. 19 mar. 1924, p. 16. 4. Belmonte. D. Quixote em S. Paulo. D. Quixote. Rio de Janeiro. 1 mar. 1922a, p. 17. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Publicado com permissão.

monte, 1923b, p. 1). Na quarta imagem da Figura 5, a distância entre as linhas curvas indica o maior tamanho dessa projeção. As linhas curvas da terceira e quarta imagem representam a base da projeção. Na Figura 3 observou-se que outro personagem toca o flautim, e nesse caso, Belmonte não desenhou o prognatismo. Descarta-se que Belmonte não pudesse desenhar bocas ao tocar aerófonos sem implicar a projeção. Com exceção da primeira, as imagens constam em publicações agressivas aqui comentadas. A pesquisa do racismo científico permite entender que o prognatismo implica a figura do primata.

Criador da craniometria, Paul Broca afirmava que o prognatismo corresponde a projeção para adiante do rosto, associando-o a pessoas negras. Rostos ortognatos, retos, estariam vinculados a pessoas brancas. No interesse de inventar categorias para verificar seu paradigma, Broca também fez medições do *foramen magnum*, a cavidade na base do crânio, mas os resultados não lhe serviram. Então, modificou os critérios para poder sustentar suas ideias. Medições cranianas também serviram para verificar a suposta inferioridade mental feminina (Gould, 2017, s.p.). Para Broca, o prognatismo indicaria a inferioridade das pessoas negras, pois negros estariam próximos de animais e primatas.

Para interpretar a figura do primata em *D. Quixote* nota-se que, justificacões fundamentadas na «natureza» legitimaram hierarquias sociais, incluída a escravidão e a colonização. Desde o século dezenove, diversos autores promoveram ideias racistas no meio científico. Além de Broca e a craniometria, no determinismo biológico, as posições inferiores na hierarquia são intercambiáveis: crianças, mulheres, negros. Para Cesare Lombroso, as medições dos indesejáveis destacavam o que seria seu caráter de símio (Gould, 2017, s.p.).

Hierarquias implícitas existiram em situações discursivas completamente distintas. A Declaração de Independência de Estados Unidos (1776) e a Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão durante a Revolução Francesa (1789) indicam que aqueles que pensaram na igualdade de direitos tinham hierarquias tácitas. Não

teriam tais direitos menores de idade, loucos, presos, estrangeiros, pessoas sem propriedade, escravos, negros livres, minorias religiosas e em alguns casos, mulheres (Hunt, 2009, p. 15-16). Autores que promoveram direitos universais excluíram grupos, pois pensavam que estes não tinham autonomia moral, por exemplo, escravos, mulheres e menores (Hunt, 2009, p. 27). A construção segundo a qual as minorias merecem respeito e direitos é fruto de longo processo histórico e social.

No Brasil, a ideia de que o homem provém do primata foi divulgada já no século dezenove por João Joaquim Pizarro, diretor da seção de zoologia do Museu Nacional. E no Rio de Janeiro, a *Revista Brasileira* publicou debates sobre a ascendência do macaco ao homem desde a década de 1890 (Domingues & Sá, 2003, p. 114, 118). No caso da figura do primata, Moacyr Chagas usou a voz «orangotango» para satirizar Andrade. Historicamente, as palavras para o orangotango indicaram indistintamente os diferentes grandes símios, os da África e os da Ásia. Apesar disso, orangotangos são originários apenas das ilhas de Bornéu e Sumatra, na Ásia (Wyhe & Kjaergaard, 2015, p. 54-55). No seu livro *Descent of man*, Charles Darwin detalha as semelhanças entre humanos e primatas, sendo o orangotango referência central (Glick, 2003, p. 186). Usado por Borba Rato, o termo «gorila» refere certo grupo de grandes primatas. Junto aos chimpanzés e bonobos, os gorilas consideram-se os grupos vivos mais cercanos aos orangotangos (Wyhe & Kjaergaard, 2015, p. 54). Borba Rato e Moacyr Chagas escolheram termos óbvios para criar seus chistes com a figura do primata evocando construções científicas da época. Considere-se que Belmonte estudou medicina e não terminou o curso. A maioria dos humoristas do Rio de Janeiro tiveram sua formação superior incompleta pela atuação precoce no jornalismo (Saliba, 2002, p. 76). No Segundo Reinado e na República (1889-1930), apenas pessoas de famílias com recursos econômicos tiveram acesso à educação secundária (Needell, 1993, p. 74). Por isso, interessa destacar o discurso científico como recurso na composição de chistes que promovem e questionam teorias em voga, e o humor preconceituoso que recorre à linguagem científica.

O prognatismo na caricatura possui registro teórico no Brasil. Colaborador de *D. Quixote*, o caricaturista Raul Pederneiras publicou *A máscara do riso* em 1917 para elaborar sobre o assunto e utilizou categorias da anatomia fisiológica. Segundo Pederneiras, graças ao «prognatismo» existem variedades de rostos a considerar. Afirma que a maior «saliência da face» teria correlação com o menor «volume craniano». Pederneiras também cita a teoria do ângulo facial de Petrus Camper. Os «melhores exemplares» do «crânio humano» associariam beleza e intelecto (Pederneiras, 1917, p. 8, 23). Contudo, Pederneiras não publicou com essas referências no processo antimodernista de *D. Quixote*. Segundo Mônica Velloso, nos estudos da expressão em caricatura, desde o século dezenove diversos autores buscaram referentes em distintos ramos da ciência, incluídas a fisiologia, frenologia e antropologia criminal de Lombroso. Buscou-se controlar a sociedade no momento da emergência das massas (2015, p. 148).

Investigadores e investigadoras conhecem o uso racista da figura do primata na prensa da época. No Rio de Janeiro, J. Carlos publicou em 1903 na revista *Tagarela* a charge que representa um marinheiro negro com traços de «macaco». Ele registrou a percepção de possíveis rebeliões entre marinheiros antes da Revolta da Chibata



(Almeida & Silva, 2013, p. 334-335). Em 1916, a revista ilustrada *O Malho* publicou caricatura com legenda que cita o termo «macaco» para referir pessoas negras, na capa (Benedicto, 2018, p. 162-3). E em 1912, na cidade de São Paulo, a revista *O Pirralho* publicou a charge em que Voltolino representou o escritor Leopoldo de Freitas com elementos da figura: rosto «simiesco», com «largas narinas» e «protuberância maxilar» (Almeida, 2020, p. 652).

A pesquisadora Maria Benedicto afirma que o racismo nas charges de *D. Quixote* se assentava no consenso dos humoristas segundo o qual era necessário inferiorizar negros para gerar o riso. A principal tática era a humilhação (2018, p. 220). O proprietário de *D. Quixote* e outros lutaram para impedir que a Companhia Negra de Revistas fizesse turnê pela Europa, pois eles entendiam que artistas negros não deveriam representar Brasil no exterior (Benedicto, 2018, p. 238, 241). Pelo anterior, conclui-se que a figura do primata serviu para ridicularizar e insultar, a figura implicava o consenso racista sobre as pessoas negras no Brasil, e o conhecimento do discurso científico da época. Este último era acessível aos jornalistas e ao público letrado que consumia revistas ilustradas.

A respeito da ligação entre a misoginia e o racismo, foi registrado que Acquarone representou uma jovem mulher para implicar a negritude como algo ridículo, e insultaram o corpo e a obra de Malfatti com discurso capacitista e racista. Existe certa publicação que é particularmente agressiva, implica a figura do primata contra a poesia de Mário de Andrade e articula capacitismo, misoginia e racismo. Em março de 1922, Belmonte publicou a caricatura de certa mulher negra vestida em roupas de banho, em posição incômoda (Figura 6). O uso das roupas de banho no qual o corpo feminino não está coberto não era comum nem aceitável na época. Belmonte satirizou essas práticas em outras caricaturas (Gorberg, 2018, p. 345-347).

Na representação da mulher negra, só uma perna calça meia, leva bracelete no pé esquerdo, o seio esquerdo aparenta estar à altura do ombro, e as pernas se juntam em direção aos joelhos e se separam nos pés. Com isto último, Belmonte representou a falta de maneiras. Para representar a fealdade e a penúria, Belmonte desenhou sua dentadura incompleta. Também enfatizou o absurdo e o ridículo, ao desenhar a mulher com o cartaz onde se lê «Eu sou linda: vocês não têm estesia, olé». Os aviões representam a tecnologia e o aviador paulista Edu Chaves, registrado nas folhas que a mulher escreve. Nessas folhas o capacitismo é redundante, pois se cita o diretor de Juquery (Franco da Rocha), o endereço do manicômio («quilômetro 111») e o mote «estética Juquery». Segundo a legenda, a mulher negra seria a «literatura futurista». A mulher tem cabelos em todo o corpo, incluído o rosto, e isto se distingue ao ampliar a imagem. Nas pernas, há cabelo hirsuto, sugerindo sua masculinização. No rosto, a linha em forma de parêntesis poderia implicar a bochecha. Mas, essa linha junta-se ao nariz e Belmonte desenhou o queixo em ângulo agudo, sugerindo o prognatismo. O prognatismo e o cabelo no corpo implicam a figura do primata. Para atribuir a agressividade expressiva, entende-se que há coexistência, especificidade e redundância.

É necessário enfatizar que a categoria agressividade não considera a recepção das publicações analisadas. No espaço público brasileiro e desde o século dezanove, era prática social tratar pessoas da elite e da classe média como se fossem





Figura 6. Belmonte. *D. Quixote* em S. Paulo. *D. Quixote*. Rio de Janeiro. 8 mar. 1922b, p. 21. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Publicado com permissão.

brancos. Referências à cor da pele eram consideradas insultos (Needell, 2020, p. 16). Nesse contexto, evitar dizer a cor da pele não era uma forma de debelar o preconceito, era a maneira de reproduzir e ocultar as ideias racistas. Fruto dessas práticas, com data de 1927, a carteira de identidade de Mário de Andrade registra que o escritor é «branco» (Monteiro & Kaz, 1998, p. 90). Em razão disso, que *D. Quixote*, Belmonte e Chagas tivessem publicado o conteúdo racista citado contra Mário de Andrade implica certa intensidade na injúria, intensidade que é difícil de deduzir da análise de textos e caricaturas. Ainda, a injúria racial implicava toda a população negra, inclusive Belmonte. Mesmo se não é possível medir a intensidade e os efeitos do preconceito adequadamente, essa intensidade e esses efeitos devem ser pensados dadas as práticas da sociedade da época.

No caso da caricatura de março de 1922, Belmonte reuniu ideias capacitistas, misóginas e racistas para ridicularizar a poesia de Mário de Andrade. E entre as 114 publicações referidas no Quadro 1, onze foram consideradas agressivas (9,6%). A agressividade provavelmente respondeu à estratégia do humorista para criar conteúdo de modo a chamar a atenção do leitor. Considere-se que o humor não se define pela sua capacidade crítica ou sua habilidade de transmitir sentidos, mas pela sua forma e técnica humorística (Maia, 2021, p. 234). Entretanto, o humor aqui considerado não existiu fora de conteúdos discursivamente inteligíveis. Por isso, se o objeto da sátira foi determinada obra ou autor, e se o humor pode sobrepujar o sen-



tido, o anterior não implica que o discurso preconceituoso pudesse ser ignorado pelo leitor. As ideias preconceituosas eram inteligíveis e em razão disso foram usadas como recurso humorístico.

ESTIGMATIZAÇÃO DE PRÁTICAS E MÚSICAS VINCULADAS À NEGRITUDE E AO POPULAR

No processo antimodernista de *D. Quixote*, houve uso pejorativo de termos referentes a práticas e músicas vinculadas a pessoas negras e ao popular. Na publicação do dia 19 março de 1924, já comentada, Borba Rato registrou formas específicas do carnaval brasileiro e suas práticas musicais: detalha as «fantasias», a reunião de pessoas no «cordão», inventa letras para referir as marchinhas do carnaval, e refere duas figuras do carnaval, Colombina e Pierrot. Borba Rato escreveu que Menotti estaria «fantasiado de jazz-band» e «cantando aos pinotes». Não oferece outros detalhes sobre o «jazz-band» (1924b, p. 16). Para acompanhar o texto de Borba Rato, Belmonte caricaturou Menotti del Picchia carregando instrumentos de percussão: tambor, triângulo, trompete ou buzina, e algo semelhante a um martelo. Além dos instrumentos citados, na caricatura Menotti aparece rodeado pelo tambor, como se o «futurista» o tivesse destruído para estar no seu interior (Figura 1). A referência à percussão corresponde a noção de que o ritmo é elemento central nessas práticas musicais, e que em razão disso, implica-se o menor valor dessa música.

Ainda, Borba Rato registrou que o grupo finalizou com um «Zé Pereira canalha», e nele o modernista Ribeiro Couto estaria «zabumbando». Os Zé Pereira eram liderados pela figura do português Zé Nogueira, o qual passou a ser chamando Zé Pereira. Grupos de pessoas saíam pelas ruas tocando instrumentos de percussão, os zabumbas e tambores. É figura própria do carnaval, recuperada por clubes, blocos e cordões (Diniz, 2010, p. 114-115). No processo de *D. Quixote* e na campanha da *Folha da Noite* os jornalistas registraram a expressão «Zé Pereira canalha» para acusar os modernistas. Isso é resposta ao discurso de Menotti del Picchia na conferência do segundo dia na Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo. Menotti afirmou que, diferentemente da história bíblica, Salomé protegeria aqueles que propõem mudanças. Ele utilizou muitos termos que depois seus críticos usaram contra ele: «jazz-band», «Zé Pereira canalha», «Salomé» e «morra a Hélade». No mesmo discurso, Menotti referiu o «jazz-band» várias vezes para referir as transformações culturais e tecnológicas em São Paulo (Picchia, 1922, s.p.). Ele enfatizou a sátira ao parnasianismo e ao apego as formas do passado. Mas, no interesse de apresentar discurso disruptivo, Menotti referiu a ópera e o Zé Pereira pejorativamente.

Na sociedade brasileira, as bandas de jazz-band se tornaram populares precisamente ao início dos anos 1920. É prática musical oriunda de grupos de pessoas negras em Estados Unidos (Giller, 2018, p. 34, 38). O grupo modernista paulista não realizou concertos e não promoveu o jazz-band durante a Semana de Arte Moderna. O modernista português Antônio Ferro realizou conferências sobre o jazz-band no Brasil na época (Petrescu, 2022, p. 139), contudo, não se conhecem livros ou conferências entre os modernistas paulistas sobre o assunto. A conferência que Menotti



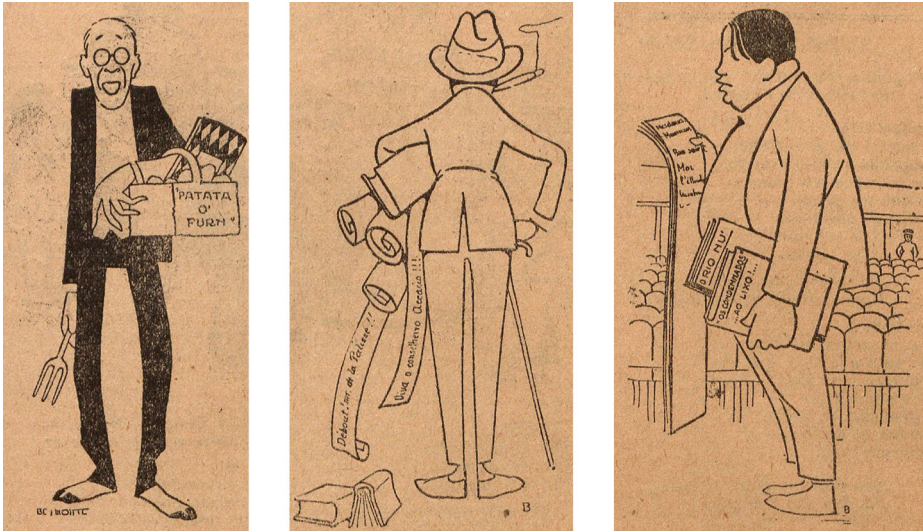


Figura 7. Belmonte. [Mário de Andrade, Motta Filho, Oswald de Andrade]. In Moacyr Chagas. *Perfis futuristas. D. Quixote*. Rio de Janeiro. 15 ago. 1923a, p. 13, recorte e montagem. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Publicado com permissão.

durante a Semana é exceção. No processo de *D. Quixote*, autores que criticam Ferro não citam o jazz-band, mas em um caso escrevem para denunciar o «escurismo» e o «negrismo» (*D. Quixote*, 1922, p. 14).

Antes da publicação de *Paulicea desvairada*, os únicos poemas modernistas de Mário de Andrade divulgados em jornais foram «Nocturno», «Tu» e «Paisagem N. 3». Já assinalado, na campanha da *Folha da Noite* e no processo de *D. Quixote* registraram críticas ao poema «Nocturno». Sobre este, destaca-se que Andrade registrou as letras de duas músicas: certo mulato canta o fragmento da letra de certa modinha, o verso «quando eu morrer», e refere-se o pregão do vendedor ambulante, «batar'assar'ô furnn!» (Andrade, 1922, p. 92-95). No segundo caso, o poeta registrou a variação linguística. A valorização das formas populares da música tinha como fontes a etnografia e a busca da identidade nacional. Além de Andrade, Elias Saliba destaca a produção do escritor e humorista Juó Bananére, quem consistentemente usou mesclas de distintas formas de falar o português em São Paulo (Saliba, 2002, p. 170).

Belmonte satirizou o pregão na caricatura que acompanha o poema em que Chagas usou a figura do primata contra Mário de Andrade. Na caricatura, Andrade carrega o cesto com batatas e *Paulicea desvairada*, na sua mão direita leva certo garfo grande e sua boca está aberta. O cesto tem a inscrição «patata ó furnn», referência ao verso (Figura 7). Na publicação de Belmonte e Chagas, a sátira ao pregão deu-se em contexto do discurso capacitista, homofóbico e racista. As referências da *Folha da Noite* e de *D. Quixote* contra o pregão implicam duas ideias: a



poesia de Mário de Andrade não teria qualidade, e as práticas populares não mereciam elaboração artística.

Entre os modernistas há publicações com referentes racistas. As pesquisadoras Flávia Toni e Camila Fresca (2022) investigaram o discurso sobre «música brasileira» de Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade antes da Semana de Arte Moderna. Ambos usaram o termo «raça» e ambos compartilharam a ideia de há elementos a ser valorizados nas práticas musicais do «povo» e dos «indígenas». Entretanto, apenas o «compositor» conseguiria criar as obras significativas da «música brasileira» (Toni; Fresca, 2022, p. 148, 152). Para Andrade e Villa-Lobos, o «compositor» corresponde àquele que produz sob as formas da tradição europeia da música de concerto. Foi notado que hierarquias implícitas levaram a discriminar grupos sociais. Por isso, entende-se que os discursos sobre a criação de obras-primas em mãos de especialistas implicam ideias autoritárias.

D. Quixote registrou conteúdo preconceituoso com referências específicas a certas práticas da cultura e da música popular e da música vinculada às pessoas negras. Os termos musicais e os outros aqui citados não são expressões preconceituosas por si mesmas, é o sentido pejorativo e estigmatizante dado pelo uso que criaram a expressão preconceituosa. Termos musicais e práticas artísticas populares apareceram poucas vezes e constam em publicações agressivas. Há termos citados apenas uma vez: «carnaval», «cordão», «sambas carnavalescos», «zabumbando» e «Zé Pereira canalha». «Jazz-band» foi citado duas vezes (Quadro 1). Em publicações preconceituosas, Belmonte representou instrumentos musicais de percussão, o clarinete e o flautim (Figura 1, Figura 3). Os últimos também integram as formas da música de concerto.

Na campanha de *A Gazeta* houve estigmatização de formas da música popular. Ao mesmo tempo, Plínio Salgado valorizou práticas artísticas populares. Isso lhe permitiu apontar a desvalorização dessa arte no programa modernista. Autores na campanha de *A Gazeta* notaram pejorativamente os termos «batusques», «carnavalesco», «congadas», «folião da cor», «jazz-band», «pagodeira» e «zabumba». Essas publicações veicularam capacitismo e racismo (Vergara, 2024a, p. 11, 14). No caso da campanha da *Folha da Noite*, os jornalistas registraram pejorativamente menções ao «carnaval», «zabumba», «Zé Pereira» e ao pregão do vendedor de batatas de «Nocturno». O contexto das referências foi a crítica capacitista, homofóbica e racista (Vergara, 2018, p. 24-26, 43). Referências estigmatizantes ao carnaval foram encontradas no processo de *D. Quixote* e nas duas campanhas consideradas, e referências ao pregão do poema «Nocturno» foram observadas no processo de *D. Quixote* e na campanha da *Folha da Noite*. Nas campanhas e no processo de *D. Quixote*, jornalistas e humoristas utilizaram termos artísticos para criar conteúdo preconceituoso.



A colaboração entre os criadores do processo de *D. Quixote* e os agentes da campanha da *Folha da Noite* observa-se na atuação de Belmonte e Moacyr Chagas. Chagas publicou dois conjuntos de poemas satíricos (poema piada⁷) contra os escritores modernistas no processo. Em cada conjunto há três poemas e três caricaturas dedicados a três escritores distintos, e Belmonte fez quatro dos seis desenhos. Foram comentadas partes do primeiro conjunto, «Perfis futuristas» do dia 18 de agosto de 1923.

Belmonte trabalhou para a *Folha da Noite* durante a década de 1920. Para a campanha da *Folha da Noite*, Belmonte criou a charge em que certa mão sustenta o «futurismo», um jovem com características do «moço bonito». A caricatura reforça o sentido homofóbico do primeiro artigo de Cassiano Ricardo (Belmonte, 1923a, p. 1). E com duas semanas de diferença com a publicação da *Folha da Noite*, Belmonte representou os futuristas com elementos dos «moços bonitos» na charge «*D. Quixote em S. Paulo*» do dia 4 de abril de 1923, em *D. Quixote*. Nesta última, certo «futurista» foge do grupo liderado pelo policial ou guarda civil. O jovem carrega uma revista chamada Futurismo, e na fuga deixa cair Klaxon e *Paulicea desvairada*. O chapéu do policial leva a palavra «Folha», sugerindo que a *Folha da Noite* lidera o antimodernismo (Belmonte, 1923c, p. 17). Neste caso, entende-se que *D. Quixote* adotou a perspectiva da *Folha da Noite* ao representar os «futuristas» pela figura do «moço bonito».

Seria exaustivo detalhar aqui, mas *D. Quixote* informou e adotou o ponto de vista da campanha da *Folha da Noite* em várias publicações. E, depois do fim da campanha em setembro de 1923, a revista continuou a publicar conteúdo antimodernista. Colaboraram em *D. Quixote* os caricaturistas mais importantes da época, J. Carlos, K. Lixto e Raul Pederneiras. Mas, foi Belmonte quem criou a maior quantidade de charges do processo, e foi responsável de seis publicações consideradas agressivas (Quadro 1). A existência de publicações antimodernistas de Belmonte e Chagas, e a afinidade entre conteúdos permite postular a colaboração entre *D. Quixote* e a campanha antimodernista da *Folha da Noite* durante 1923. Apesar da semelhança de argumentos, não foram encontrados elementos que sugeriram a colaboração entre o processo de *D. Quixote* e a campanha antimodernista da *Gazeta*.

Para Elias Saliba, desde o fim do século dezenove, os intelectuais e humoristas brasileiros estiveram empenhados em descobrir a identidade do Brasil (2002, p. 32, 35). Os humoristas entendiam e participavam dos paradigmas da época, mas o humor foi refratário aos circuitos de cultura culta e impressa. Eles tiveram dificuldades para publicar livros de humor (2002, p. 36). Manuel Bastos Tigre fundou uma empresa de publicidade que atendeu a importantes marcas da época, e utilizou o humor na produção de reclames. Como outros humoristas, ele também foi

⁷ Segundo Elias Saliba, os humoristas da época sentiam-se presos as formas cultas e usaram as paródias dessas formas, o poema piada foi a forma preferida (2002, p. 97, 102).



autor de obras do teatro de revista (Saliba, 2002, p. 81, 89; Velloso, 2015, p. 123). E segundo Samanta Maia (2021), Bastos Tigre defendeu o reconhecimento artístico e social da poesia humorística e do humor, e concordava com a definição de arte dos parnasianos. As cinco candidaturas a Academia Brasileira de Letras e a publicação de dezesseis livros de poesia apontam à luta de Bastos Tigre por reconhecimento artístico (Maia, 2021, p. 25, 39). Ele conseguiu certo reconhecimento social, pois a revista *D. Quixote* gozou de ampla aceitação, era extraordinariamente popular (Velloso, 2015, p. 185).

A pesquisadora Mônica Velloso afirma que líderes do grupo modernista verde-amarelo publicaram no *Correio Paulistano* desde fins da década de 1910. Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado teriam desqualificado a capital Rio de Janeiro na sua capacidade de liderar, e exprimem a ideia da falta de seriedade do povo carioca. Considere-se que Menotti levou Salgado ao modernismo em 1922, e Ricardo fundou a revista modernista *Novíssima* em dezembro de 1923, após colaborar na campanha antimodernista da *Folha da Noite*. E em *Novíssima* colaboraram os três autores citados, mas o grupo modernista verde-amarelo só começou a ser gestado em torno ao discurso de Salgado em 1926. Eles publicaram o manifesto verde-amarelo em 1929 (Pacheco & Gonçalves, 2022, p. 65). A respeito da suposta falta de seriedade dos cariocas, *D. Quixote* fez contraponto criticando a falta de humor dos paulistas (Velloso, 2015, p. 24-25). E Bastos Tigre preservou a memória e promoveu o humor, assim, em 1924 publicou um compêndio a respeito de humoristas vivos e mortos e tinha uma seção para incentivar humoristas iniciantes, ambos em *D. Quixote* (Maia, 2021, p. 118, 127). Entre as críticas dos modernistas ao parnasianismo, destaca-se que Mário de Andrade publicou a série «Mestres do passado» no *Jornal do Comércio*, e ali escreveu sobre enterrar o passado parnasiano. Há referências negativas a série no processo de *D. Quixote* e nas campanhas antimodernistas de *A Gazeta* e da *Folha da Noite* (Vergara, 2018, p. 17; 2024a, p. 9). Reconhecimento artístico, a defesa do humor e do parnasianismo: os argumentos de Velloso e Maia indicam alguns dos motivos da oposição de Bastos Tigre ao relato e ação do grupo modernista paulista.

A respeito das práticas jornalísticas, o historiador Nelson Sodré (1999) afirma que a «imprensa política» era «violentíssima» na década de 1910. Isto se deu no contexto de censura e repressão ao jornalismo por parte do governo. Segundo Sodré, os jornalistas exprimiram sua orientação «pequeno burguesa», ou seja, eles acreditavam que o regime de governo era adequado ao país, e que apenas os indivíduos no poder eram «maus». Eles acreditaram que era suficiente criticar pessoas específicas para conseguir objetivos «moralizantes» (Sodré, 1999, p. 331). Sodré não oferece detalhes sobre o caráter violento das publicações, assim, não é possível comparar conceitos e expressões.

Os nomes dos mecenas da Semana eram conhecidos, e a atuação de Menotti del Picchia no *Correio Paulistano* implicava o conhecimento público de seu vínculo com o Partido Republicano Paulista. A respeito de críticas com referência a política partidária, considere-se que Nemo & Cia criticou José Freitas Valle com frases racistas (1920a, p. 13). Ligado ao Partido Republicano Paulista e deputado do mesmo, Freitas Valle criou o pensionato artístico que sustentou os estudos dos modernistas



Brecheret e Malfatti na Europa (Sá, 2020, p. 35). *D. Quixote* publicou que Rodolfo Miranda divulgou manifesto político com versos de Menotti (1922, p. 12). Miranda foi deputado e ministro, ele chegou a ser proprietário do *Correio Paulistano*. E em 1923, *D. Quixote* registrou que Menotti recebeu o apoio de Washington Luís e Carlos de Campos para fazer seus plágios (Borba Rato, 1923b, p. 18). Estes dois últimos, ambos foram políticos brasileiros e foram presidentes do Estado de São Paulo. Terra de Senna publicou a expressão «sovietismo literatura» em 1926. A exceção refere a revolução russa em 1917. Nestes casos não se observou maior informação. Com exceção do conteúdo supracitado, é significativo que não tenham sido encontradas críticas a agentes e à ação político partidária em publicações do processo antimodernista de *D. Quixote*.

Pode-se pensar que a crítica aos modernistas implica a denúncia da inépcia da elite brasileira. No processo de *D. Quixote*, isso pode ser deduzido da figura do «almofadinha». Neste caso, entende-se que a figura denunciou varões incapazes de entender a realidade do brasileiro comum. Os «almofadinhas» pertenciam à classe acomodada e preocuparam-se principalmente com a aparência. Jeffrey Needell assevera que a elite brasileira tinha vergonha do carnaval e da «cultura afro-brasileira», e seus filhos foram educados de modo a desprezar o «próprio meio cultural» e incorporar modelos europeus (1993, p. 71, 84). Neste informe verificou-se que *D. Quixote* reproduziu conteúdo racista e que estigmatizou formas musicais populares e associadas ao povo negro. Pela perspectiva da continuidade da linguagem racista entre *D. Quixote* e as práticas da elite, a crítica da mesma pelos humoristas é contraditória. Com exceção das publicações que implicam nomes da política partidária, as publicações que referem o «almofadinha» e a charge patroa negra em roupas elegantes, nota-se que a denúncia de oligarcas, partidos políticos, operadores políticos e práticas da elite não foi encontrada em publicações do processo antimodernista de *D. Quixote*. Conclui-se que as publicações do processo antimodernista de *D. Quixote* veicularam conteúdo humorístico, e projetaram ideias preconceituosas para debater arte.

Foi observado que Manuel Bastos Tigre promoveu e defendeu o humor ao longo de sua trajetória de editor jornalístico, escritor erudito e publicista. Bastos Tigre incorporou o humor em todas suas atividades profissionais, e a revista *D. Quixote* ganhou ampla aceitação. O resultado da pesquisa – detalhado nas expressões, conceitos e publicações listadas no Quadro 1 – indica que Bastos Tigre e os humoristas em *D. Quixote* tinham um conjunto de perspectivas reconhecíveis para produzir conteúdo. Essas perspectivas incorporaram discursos interpretados como preconceituosos porque estigmatizaram e ridicularizaram grupos sociais de forma acrítica. O sistema de pesquisa da Hemeroteca Digital permite recuperar as publicações citadas e verificar as ausências.

D. Quixote criticou duas mulheres no processo, a ampla maioria dos artistas criticados eram varões, mas aqui registrou-se que certos preconceitos foram estruturantes nas sátiras e críticas: não foi encontrado material que satirizasse a “heterossexualidade”, o “machismo”, a “virilidade” ou algum conceito semelhante. A sátira aos varões da elite por meio da figura do almofadinha indica que se estigmatizou a afeminação mais do que o abuso: esses varões não foram ridicularizados enfatizando



que varões da elite tomaram decisões inadequadas para o país, foram ridicularizados pelo uso inadequado da roupa, implicando a afeminação e a homossexualidade. Apesar de que os intelectuais brasileiros da época se identificavam com o “submundo” e as “camadas populares” (Velloso, 2015, p. 45), e apesar de existirem discursos provenientes de grupos estigmatizados, não houve questionamento sistemático de grupos privilegiados, por exemplo, a elite do país. Essa elite era composta majoritariamente de varões brancos da classe acomodada e com acesso ao letramento cuidadoso. Entende-se que a revista *D. Quixote* não satirizou todos os grupos da mesma forma: no processo antimodernista e com o recurso do preconceito, *D. Quixote* ridicularizou preferencialmente grupos politicamente minoritários.

CONCLUSÕES

No Quadro 1 registraram-se termos e expressões próprias do preconceito publicado no processo antimodernista de *D. Quixote*. O registro informa o detalhe de discursos historicamente situados e os nomes de obras e artistas questionados. Se as formas transformam-se ao longo do tempo, o estudo do preconceito informa sobre a especificidade histórica da construção do preconceito.

A revista ilustrada de Manuel Bastos Tigre publicou conteúdo preconceituoso para questionar o relato e a ação do movimento modernista paulista. A partir de agosto de 1920, *D. Quixote* iniciou o processo com publicações críticas a artistas do campo das artes plásticas e ao poeta Guilherme de Almeida. Com o passar do tempo, a revista focou nos escritores modernistas Guilherme de Almeida, Graça Aranha, Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. *Paulicea desvairada* e Klaxon foram as obras mais citadas. Houve a colaboração de vários caricaturistas no processo, mas pelo número e agressividade destaca-se a produção do paulista Belmonte. As únicas mulheres mencionadas foram as pintoras Anita Malfatti e Zina Aita. Houve registro pejorativo de termos da música popular, práticas populares, e práticas musicais vinculadas a pessoas negras. Entre os escritores, Mário de Andrade foi o mais citado e o que recebeu a injúria mais agressiva. A categoria agressividade expressiva permitiu selecionar algumas publicações para a análise, e permitiu qualificar a intensidade da expressão do discurso preconceituoso. Durante seis anos, *D. Quixote* veiculou capacitismo, misoginia, homofobia, racismo, a estigmatização de práticas musicais vinculadas a pessoas negras e a estigmatização de práticas musicais populares. É possível destacar que os humoristas em *D. Quixote* satirizaram preferencialmente grupos minoritários. A produção de conteúdo de *D. Quixote* é consistente com as práticas dos jornalistas e escritores da época. Especialistas em letras, humor e jornalismo produziram conteúdo preconceituoso e difamatório para debater arte.

ENVIADO 18/1/2024; ACEPTADO 15/3/2024



QUADRO 1. ÍNDICE DE PUBLICAÇÕES DO PROCESSO ANTIMODERNISTA DA REVISTA D. QUIXOTE (1920-1926). ELABORAÇÃO PRÓPRIA.			
TÍTULO, AUTOR	DATA, PÁGINA	EXPRESSIONE PRECONCEITUOSA	REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS
1. D. Quixote em S. Paulo: almofadismo	18 8 1920: 28	«Almofadinha», «almofadismo», «meminhos bonitos», «bichos», [Ag: Co, Es, Re]	M. Picchia, A. Barbosa, G. Almeida, Nós
2. Guilherme de Almeida. Belmonte	8 9 1920: 14	[Afirmiação], [cintura apertada]	G. Almeida
3. D. Quixote em São Paulo. Nemo & Cia	10 11 1920: 13	«Nova esthetica», «soba chimico», «negrinho de quatro annos», «Uganda»	J. Freitas Valle, Les tragpoemes
4. Bellas artes. Terra de Senna	24 11 1920: 17	«Futurista»	Z. Aita, E. Cavalcanti, E. Castello
5. Don Paulo em São Quixote. Nemo & Cia	8 12 1920: 27	«Retrato futurista», «retrato impressionista», «mutação do Piques»	A. Malfatti, O. Andrade
6. Após o futurismo	13 4 1921: 10	«Futurismo», «cubismo», «dadaismo», «maximalucas», [falta de sentido]	
7. Don Paulo em São Quixote. Mutt, Jeff & Cia	8 6 1921: 20	«Franco da Rocha», «luquery», «Juliano Moreira», «David Cavalheiro», «psiquiatra», «camisa de força», «poeta futurista», «Recolhimento das Perdizes», [Ag: Co, Es, Re]	O. Andrade, M. Andrade, Paulicea desvairada
8. D. Paulo em S. Quixote: a reação anti-futurista. Belmonte	15 6 1921: 23	«Futurismo»	
9. Deus!!! João Futurista	14 12 1921: 19	«Futurista», «esphero ventre»	M. Andrade, O. Andrade, M. Picchia, G. Almeida
10. Joaquim Gil Pinheiro. Belmonte	22 2 1922: 14	«Futurismo»	J. Queiroz, J.G. Pinheiro, Primicias
11. Bellas Artes. Terra de Senna	1 3 1922: 3	«Futurista»	R. Carvalho, G. Aranha, Di Cavalcanti, A. Malfatti, Z. Aita
12. D. Quixote em S. Paulo. Belmonte; Balada da flor de breu	1 3 1922: 17	«Futurista», [falta de sentido], [arte abstrata], [clarinetista], [instrumentos musicais], [música popular], [misoginia], [primata], [Ag: Co, Es, Pe, Vo]	A. Malfatti, H. Villa-Lobos, M. Andrade, M. Picchia, G. Aranha, O. Andrade
13. Eles, os futuristas. Santiago	8 3 1922: 19	«Futurista», [arte abstrata], [falta de sentido]	
14. D. Quixote em S. Paulo. Belmonte	8 3 1922: 21	«Estética luquery», «Francodaroamente», «kilometro 111», «Literatura futurista», [misoginia], [racismo], [Ag: Co, Es, Re]	Paulicea desvairada
15. Num atelier cubista. K. Lixto	15 3 1922: 12	«Cubista», [arte abstrata], [falta de sentido]	
16. Bellas Artes. Terra de Senna	15 3 1922: 22	«Futurismo»	A. Malfatti, Di Cavalcanti





TÍTULO, AUTOR	DATA, PÁGINA	EXPRESSÃO PRECONCEITUOSA	REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS
17. Futurizações em terra roxa. Jefferson	22 3 1922: 19	«Futurizações», [falta de sentido]	
18. Penumbriismo	12 4 1922: 2	«Futurista»	G. Aranha, Di Cavalcanti, R. Carvalho
19. Elegancias	7 6 1922: 20	«Caricaturas apanhadas na Praia Vermelha», [Juliano Moreira]	Di Cavalcanti
20. O nosso futuro através do cubismo. Storni	14 6 1922: 20	«Cubismo», [arte abstrata], [falta de sentido]	
21. Futurismo, penumbriismo & C. Belisário	11 10 1922: 14	«Futurismo», «escurismo», «negrismo», «Juliano Moreira», [racismo], {Ag: Co, Es, Pe}	R. Carvalho, G. Aranha, A. Ferro, M. Andrade, A. Magalhães, M. Picchia, O. Orico, O. Andrade, O. Barbosa, Theo Filho, B. Costalat, Di Cavalcanti, V. Maurício, D'Annunzio, Epigramas irônicos e sentimentais
22. De S.Paulo. Angelo Tenuto	18 10 1922: 15	«Futurismo», «bolchevismo literario»	L. Vieira, L. Freitas, M. Picchia, A. Amaral, M. Lobato, P. Geraldino, P. Fort, O. Mariano, A. Ferro, R. Carvalho, Badalo inocente
23. Futurismo, penumbriismo & C	18 10 1922: 17	«Futurismo», «cousa de maluco», [imaturidade]	J. Barreto Filho, G. Aranha, R. Carvalho, R. Couto, O. Orico
24. E viva o futurismo! Belmonte	25 10 1922: 13	«Futurismo», [arte moderna], [cintura apertada], [sem sentido]	M. Andrade, G. D'Annunzio, Paulicea desvairada
25. Futurismo, penumbriismo & C. Belisário	25 10 1922: 15	«Futurismo», «escriptor fino de raça»	M. Araújo, A. Magalhães, Carrilhões, A cidade de ouro
26. Bellas artes. Terra de Senna	1 11 1922: 18	«Futurista»	M. Araújo, C. Frederico, J. Lima, Semana de arte futurista (RJ)
27. Futurismo, penumbriismo & C	1 11 1922: 19	«Futurismo», «mundo da lua»	
28. Futurismo, penumbriismo & C	8 11 1922: 12	«Futurismo», «cabotinismo»	
29. Futurismo, penumbriismo & C. Belisário	15 11 1922: 12	«Futurismo», «escola bestialógica»	
30. Futurismo, penumbriismo & C. Belisário	22 11 1922: 12	«Futurismo», «modernista», «selvagens»	M. Andrade, O. Barbosa, Paulicea desvairada
31. Os epigramas de Mr. Ronald. Terra de Senna	22 11 1922: 20	«Futurismo», «bestialógico»	P. Fort
32. Aranhol	22 11 1922: 23	«Futurista»	R. Carvalho, M. Andrade, Epigramas irônicos e sentimentais, Paulicea desvairada, Pequena História de Literatura Brasileira
33. Futurismos	22 11 1922: 23	«Futuristas», [falta de sentido]	G. Aranha
34. Futurismo, penumbriismo & C. Belmonte	29 11 1922: 12	«Futurismo», «abatada»	R. Couto, Poemetos de ternura e melancolia M. Picchia, G. Aranha, M. Andrade, S. Hollanda, Rodolpho Miranda, A mulher que pecou, Lais, Klaxon, Paulicea desvairada

TÍTULO, AUTOR	DATA, PÁGINA	EXPRESSION PRECONCEITUOSA	REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS
35. Trepalivrographia. Terra de Senna	29 11 1922: 21	«Futurista», «bestialógica», «bas-fond», «baixo calão»	O. Andrade, M. Andrade, A trilogia do exílio, Os condenados, Paulicea desvairada, Klaxon
36. Futurismo, penumbriismo & C. Belisário	6 12 1922: 14	«Futurismo», [misoginia]	M. Andrade, G. Almeida, S. Hollanda, L. Aranha, O. Orico, R. Carvalho, Onestaldo Pennafort, Paulicea desvairada, Klaxon
37. Futurismo, penumbriismo & C. Belmonte	13 12 1922: 15	«Futurismo»	H. Villa-Lobos
38. Do programa do concerto Villa-Lobos	20 12 1922: 14	«Futurista», «propaganda guerreira por muzica», [misoginia]	G. Almeida
39. Futurismo, penumbriismo & C. Belmonte	27 12 1922: 15	«Futurismo», «almofadismo», «cadeiras apertadas», «postais femininos», {Ag: Co, Es, Pe, Re}	G. Almeida, Paulicea desvairada
40. Chove	4 4 1923: 16	«Futurismo», «asneira»	Klaxon, Paulicea desvairada
41. D. Quixote em S. Paulo. Belmonte	4 4 1923: 17	«Futurismo», [afeminização]	M. Andrade, W. Zadig
42. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	4 4 1923: 22	«Futurismo»	A. Ferro
43. D. Quixote em S. Paulo. Belmonte	11 4 1923: 16	«Futurismo», «ideias malucas»	R. Thiollier, M. Andrade, Senhor Dom Torres, Paulicea desvairada
44. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	11 4 1923: 22	«Futurismo», «mania», «juquirismo»	R. Thiollier, G. Almeida, M. Picchia, C. Motta Junior, M. Meira, L. Freitas, G. Pinheiro, Klaxon, Primícias
45. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	18 4 1923: 18	«Futurismo»	M. Andrade, G. Almeida, M. Picchia, A. Malfatti, Z. Aita, V. Brecheret, W. Zadig, Senhor Dom Torres, Canções Gregas
46. Os futuristas	18 4 1923: 19	«Futurismo», «equilíbrio mental»	O. Orico, R. Carvalho
47. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	25 4 1923: 21	«Futurismo», «desvairo»	
48. Uma nova escola literária	25 4 1923: 23	«Futurismo»	
49. D. Quixote em S. Paulo. Belmonte	25 4 1923: 24	«Futurismo», «escola futurista», [cortesã que seduz jovens]	
50. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	2 5 1923: 22	«Futurismo», «desvairismo», «versos sem nexos», «calão de peixeiro», «estilo do preto Leôncio», [racismo]	O. Andrade, G. Almeida, R. Thiollier, M. Picchia, V. Brecheret, M. Andrade, Marinetti, Paulicea desvairada
51. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	9 5 1923: 20	«Futuristas», «paciente grave», «orgias literárias», «bebedeiras artisticas», «desvairistas», «paranoicas»	M. Andrade, G. Aranha, A. Malfatti, V. Brecheret, Guaz, Di Cavalcanti, T. Amaral, Marinetti, Klaxon





TÍTULO, AUTOR	DATA, PÁGINA	EXPRESSÃO PRECONCEITUOSA	REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS
52. Bellas artes. Terra de Senna	9 5 1923: 21	«Escola futurista», «retrato preto», «tinta preta»	A. Malfatti, Z. Aita
53. 13 de maio futurista. Acuarone	16 5 1923: 1	«Futurista», [aporofobia], [misoginia], [racismo], [Ag: Co, Es, Pr, Vo]	
54. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	16 5 1923: 23	«Psiquiatria», «futurismo», «degenerescência nervosa», «endemia», «patológicos», «teratogênicos», «privação dos sentidos», «desvairado», «raciocínio de normalista», «braços de gorilla», «avô de Darwin», «Tu-Tzang do Abaixo Piques», [Ag: Co, Es, Re]	M. Andrade, O. Andrade, Marinetti, Papini, M. Picchia, G. Aranha, Juca Mulato, Klaxon, Paulicea Desvairada
55. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	23 5 1923: 14	«Futurismo», «desvairado», «daltonismo», «juquiristas»	M. Andrade, Klaxon
56. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	6 6 1923: 18	«Cabotino», «futurismo», «quilometro 111», «Juquiry», «fugiu do hospício», «cretino»	M. Picchia, G. Almeida, J. Dantas, Mick Carnicelli, Primícias
57. D. Quixote em S. Paulo. Belmonte	13 6 1923: 15	[Futurismo]	M. Picchia, As mascaras, A angustia de D. João
58. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	13 6 1923: 15	[Futurismo]	M. Picchia, As mascaras
59. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	27 6 1923: 21	«Futurismo», «desvairismo»	R. Couto, M. Picchia, M. Andrade
60. Bellas artes. Terra de Senna	4 7 1923: 20	«Futurista», «moderna»	M. Andrade, DiCavalcanti, Z. Aita, P. Geraldino, L. Aranha, M. Picchia, Marinetti, Klaxon
61. Não vás atrás de cartilhas, Jéca!	18 7 1923: 1	«Futurismo»	
62. Não se sofre em vão. Borba Rato	25 7 1923: 12	«Futurista»	
63. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	25 7 1923: 20	«Futurismo», «perigo para o bom senso»	Klaxon
64. Trepalivrographia. Terra de Senna	25 7 1923: 21	«Futuristas»	L. Aranha
65. Bellas Artes. Terra de Senna	1 8 1923: 22	«Futurismo»	Z. Aita
66. Trepalivrographia. Terra de Senna	8 8 1923: 20	«Futurismo»	G. Aranha, L. Aranha, M. Andrade, O. Andrade, O. Orico, O. Pennafort, J. Andrea, Chanaan, Klaxon, A ronda dos vícios
67. Perfis futuristas. Moacyr Chagas, Belmonte	15 8 1923: 13	«Futurista», «orango-tango de palheta», «malucos», «techonchudos», «banha», «Venus macho fallido», [aporofobia], [afeminação], [cintura apertada], [música popular], [Ag: Co, Es, Pe]	M. Andrade, C. Motta Filho, O. Andrade, Paulicea Desvairada, Os condenados

TÍTULO, AUTOR	DATA, PÁGINA	EXPRESSION PRECONCEITUOSA	REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS
68. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	22 8 1923: 24	«Almofadinha», «futurista», «endemia desvai-rada»	J. Cesar, M. Andrade, Marinetti
69. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato; Belmonte	29 8 1923: 16	«Futurismo», «zé-pereira canalha»	Eppandro Andrade, M. Andrade, M. Picchia, G. Almeida, C. Motta Filho, R. Couto, E. Andrade, R. Thiollier, O. Andrade
70. Perfs futuristas. Moacyr Chagas; Belmonte; Romano	5 9 1923: 12	«Futuristas», «cabotino», «asneira», [almofadinha]	M. Picchia, L. Vieira, O. Duque-Estrada
71. Da terra dos bandeirantes. Barba Rato	5 9 1923: 16	«Futurista»	M. Picchia, M. Andrade, R. Couto, O. Andrade
72. Entre eles	12 9 1923: 20	«Futurista», [sem sentido]	
73. A lei de imprensa. Belmonte	4 11 1923: 40	«Poesia futurista», [cintura apertada], [almofadinha]	
74. Trepalivrographia. Terra de Senna	28 11 1923: 23	«Futurista»	L. Aranha
75. Da terra dos bandeirantes. B.R.	12 12 1923: 17	«Futurismo paulista», «jazz-band», «fox-trott»	M. Picchia, E. Andrade, R. Thiollier, A. Ferro, G. Pinheiro
76. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	30 1 1924: 20	«Futurista», «moderno»	P. Prado, M. Picchia, M. Andrade, R. Carvalho
77. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	23 1 1924: 24	«Futurista», «moderna», «essa África», «paranoias revolucionárias», «bochchado», «pó de arroz», [mocidade], [capacitismo],[misoginia], [Ag: Co, Es, Re]	P. Prado, V. Brecheret, M. Andrade, O. Andrade, M. Picchia, G. Almeida, R. Thiollier, C. Motta
78. Da terra dos bandeirantes. Borba Rato	6 2 1924: 22	«Futurismo»	P. Prado, R. Carvalho
79. Carnaval e eleições. Job Venal	13 2 1924: 12	«Futurismo», «futurista», «cubismo», «cubista», «sambas carnavalescos»	
80. Trepalivrographia. Terra de Senna	12 3 1924: 17	«Futurista», «jazz-band»	M. Picchia, O. Andrade, R. Polillo, R. Carvalho, Os condenados, Dança do fogo, Juca Mulato, A mulher que pecou
81. Da terra dos bandeirantes. B.R.; Belmonte	19 3 1924: 16	«Carnaval», «cordão», «fantasias», «Filhos do Juquiry», «Vênus de Milo», «jazz-band», «zé-pereira canalha», «zabumbado», «travesti de midinette do Bó Ritiro», «quilometro 111», [afeminacão], [aporofobia], [instrumentos musicais], {Ag: Co, Es, Pe, Re}	M. Picchia, M. Andrade, O. Andrade, L. Aranha, R. Couto, G. Almeida, A. Malfatti, E. Andrade
82. Trepalivrographia. Terra de Senna	9 4 1924: 18	«Futurista»	M. Picchia, J. Dantas, Klaxon, Juca Mulato, As máscaras





TÍTULO, AUTOR	DATA, PÁGINA	EXPRESSION PRECONCEITUOSA	REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS
83. Correspondência	4 6 1924: 24	«Soneto futurista», «poesia futurista», «livro desvairado»	
84. Morra a academia!	25 6 1924: 18	«Poema futurista», «cabotimismo», «desvario literario», «opera buffa»	G. Aranha, Chanaan
85. Trepalivrographia. Terra de Senna	22 10 1924: 14	«Poeta futurista»	R. Couto, R. Carvalho, G. Aranha, Cidade do vicio e da graça, Jardins das confidencias, Estudos brasileiros
86. Chronica do sitio. Maria das Dores	29 10 1924: 11	«Futurismo paulista», «modernismo»	G. Aranha, M. Andrade
87. O 30 de fevereiro	19 11 1924: 29	«Futurista»	G. Aranha
88. Trepalivrographia. Terra de Senna	3 12 1924: 17	«Futurista», «anarquia mental», «associação terrorista»	M. Picchia, D'Annunzio, O crime daquela noite, As mascaras, A mulher que pecou, O homem e a morte, Klaxon
89. Bellas artes. Terra de Senna	3 12 1924: 15	«Semana de arte futurista»	G. Aranha, Di Cavalcanti
90. Paulo Silveira. J.S.	17 12 1924: 16	«Poeta futurista», «Juliano Moreira»	
91. Correspondência. Maria das Dores	14 1 1925: 14	«Futurismo», «Klaxolandia»	G. Aranha, Marinetti, Klaxon
92. Futurismo e «cassange»	25 2 1925: 13	«Futurismo», «poeta maluco»	M. Andrade, G. Aranha
93. Correspondência: Cintho	4 3 1925: 22	«Futuristico»	M. Andrade
94. Radio injeção. Maria das Dores	1 4 1925: 16	«Santa Casa», «Praia Vermelha»	G. Aranha, H. Villa-Lobos, O espirito moderno
95. Trepalivrographia. Terra de Senna	22 4 1925: 20	«Futurismo», «movimento futurista»	G. Aranha
96. Trepalivrographia. Terra de Senna	6 5 1925: 8	«Versos futuristas», «hospício», «Praia Vermelha», «loucos»	O. Barbosa
97. Cartas de Marte	6 5 1925: 21	«Futurista», «anormal», [absurdo], [inversão das jerarquias]	
98. Bella artes. Terra de Senna	10 6 1925: 17	«Futurismo», «maluquice», «cubismo»	Marinetti
99. Coisas da paulicéa. Belmonte	15 7 1925: 20	[Futuristas], [afeminação], [Oscar Wilde]	M. Picchia, C. Ricardo, F. Pati, G. Almeida, Paulicea desvairada («Nocturno»)
100. Viva o Modernismo! Telles de Meirelles	22 7 1925: 22	«Futurismo», «modernismo»	G. Aranha
101. Coisas da paulicea. Belmonte	12 8 1925: 20	«Futurista», «futurisações encephalicas»	M. Andrade, G. Almeida
102. A futura geração. S[torini]	19 8 1925: 11	«Futurista», [falta de caráter]	
103. Trepalivrographia. Terra de Senna	9 9 1925: 30	«Amalucado»	M. Andrade, M. Fontes, Verão, Paulicea desvairada

TÍTULO, AUTOR	DATA, PÁGINA	EXPRESSION PRECONCEITUOSA	REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS
104. Pierre Dorat	16 9 1925: 14	«Futurismo»	
105. A arte de Villa Lobos. Terra de Senna	30 9 1925: 15	«Futurista»	M. Andrade, M. Picchia, Paulicea desvairada
106. Futurismo e passadismo. Yps Lone	20 1 1926: 9	«Futurismo», «modernistas», «príncipe Obá II de África»	G. Almeida, O. Andrade
107. Carta aberta ao Sr. Mario de Andrade. Terra de Senna	20 1 1926: 12	«Futurismo paulista», «sovietismo litteratura», «contra o bom senso»	M. Andrade, G. Aranha, O. Andrade, S. Hollanda, G. Almeida, Semana de arte moderna
108. Caricatura futurista. Bobosky	20 1 1926: 12	«Futurista», [racismo]	
109. Arte moderna. Raul Pedermeiras	27 1 1926: 12	«Arte moderna», [antifeminismo], [misoginia]	
110. Grandeza, decadência e suicídio de Nero	27 1 1926: 22	«Futurista», [sem sentido]	G. Aranha
111. Marinetti vem ahi	3 3 1926: 9	«Futurismo», «maluqueira»	Marinetti
112. Coisas da paulicéa. Belmonte	24 3 1926: 7	[Picchia futurista]	M. Picchia, C. Ricardo
113. Velhice e mocidade	31 3 1926: 4	«Futuristas»	O. Andrade, M. Andrade, R. Carvalho, Toda América
114. Trepalivrographia. Terra de Senna, Belisário	31 3 1926: 12	[Sem razão]	R. Carvalho, M. Andrade, Toda América, Epigramas irônicos e sentimentais



REFERÊNCIAS

- ACQUARONE (1923, 16 de maio). 13 de maio futurista. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 1.
- ALMEIDA, G. de (1921, 23 de fevereiro). Poesia «almofadinha». *Folha da Noite*. São Paulo, p. 1.
- ALMEIDA, J.R.P. de (1906). *Homossexualismo: a libertinagem no Rio de Janeiro*. Laemmert.
- ALMEIDA, S.C. & SILVA, R. S. (2013). Do (in)visível ao risível: o negro e a «raça nacional» na criação caricatural da Primeira República. In *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 26, n. 52, p. 316-345, julho-dezembro. <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/9342/15717>.
- ALMEIDA, V.F. de (2020). Leopoldo de Freitas e as representações do negro na revista *O Pirralho*. *Revista da ABPN*, v. 12, n. ed. especial – caderno temático: «Africanos, escravizados, libertos, biografias, imagens e experiências atlânticas», agosto, p. 637-665. <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/935>.
- ANDRADE, O. de (1939, 2 de dezembro). As pinturas do coronel. *black*. Rio de Janeiro, p. 6.
- BELMONTE (1920, 8 de setembro). Guilherme de Almeida. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 14.
- _____ (1921, 20 de abril). A origem do homem. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 27.
- _____ (1922a, 1 de março). D. Quixote em S. Paulo, *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 17.
- _____ (1922b, 8 de março). D. Quixote em S. Paulo, *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 21.
- _____ (1922c, 27 de dezembro). [Guilherme de Almeida]. *D. Quixote*. Futurismo, penumbrismo & C. Rio de Janeiro, p. 15.
- _____ (1923a, 22 de março). [Futurismo]. In Ricardo, Cassiano. São Paulo e seus homens de letras. *Folha da Noite*. São Paulo, p. 1.
- _____ (1923b, 27 de março). [Mário de Andrade]. In Carmo, Manuel do. O futurismo: São Paulo e seus homens de letras. *Folha da Noite*. São Paulo, p. 1.
- _____ (1923c, 4 de abril). D. Quixote em S. Paulo, *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 17.
- _____ (1923d, 15 de abril). IV – Poeta futurista. *A Cigarra*. São Paulo, p. 22.
- _____ (1923e, 15 de agosto). [Mário de Andrade]. In Chagas, Moacyr. Perfis futuristas: I. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 13.
- _____ (1924, 19 de março). [Mário de Andrade]. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 16.
- BENEDICTO, M.M.S. (2018). *Quaquaraquá quem riu? Os negros que não foram... A representação humorística sobre os negros e a questão do branqueamento da belle époque aos anos 1920 no Rio de Janeiro*. Tese de doutorado, São Paulo: Universidade de São Paulo, <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-30072019-150411>.
- BORBA RATO (1923a, 16 de maio). Da terra dos bandeirantes. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 23.
- _____ (1923b, 6 de junho). Da terra dos bandeirantes. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 18.
- _____ (1924a, 23 de janeiro). Da terra dos bandeirantes. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 24.
- _____ (1924b, 19 de março). Da terra dos bandeirantes. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 16.
- BORRACHO, J. (1919, 22 de janeiro). Soneto futurista. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 11.
- BUTLER, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad* (Trad. Javier Sáez, Beatriz Preciado). Madrid: Síntesis.
- CABAÑAS, K.M. (2018). *Learning from madness: Brazilian modernism and global contemporary art*. Chicago: The University of Chicago Press.



- CAMPBELL, F.K. (2009). *Contours of ableism: the production of disability and abledness*. Macmillan.
- CHAGAS, M. (1923a, 15 de agosto). Perfis futuristas. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 13.
- _____ (1923b, 5 de setembro). Perfis futuristas. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 12.
- CUNHA, M.C.P. (1988). *O espelho do mundo: Juquery, a história de um asilo* (2^{ed}). Paz e Terra. (Trabalho original publicado em 1986).
- _____ (1990). *Cidadelas da ordem: a doença mental na república*. Brasiliense.
- DINIZ, A. (2010). *Almanaque do samba* (4^{ed}). Zahar.
- D. QUIXOTE (1919, 23 de julho). O poste de parada. Rio de Janeiro, p. 16.
- _____ (1920, 18 de agosto). Almofadismo. Rio de Janeiro, p. 28.
- _____ (1922a, 11 de outubro). Futurismo, penumbrismo & C, p. 14.
- _____ (1922b, 29 de novembro). Futurismo, penumbrismo & C, p. 12.
- DOMINGUES, H.M.B., & SÁ, M.R. (2003). Controvérsias evolucionistas no Brasil do século XIX. In Domingues, H.M.B., & Sá, M.R., & GLICK, T. *A recepção do darwinismo no Brasil* (p. 97-123). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.
- <https://static.scielo.org/scielobooks/txc6/pdf/domingues-9788575414965.pdf>.
- GILLER, M. (2018). Breve panorama histórico del jazz en Brasil. *Revista Musical Chilena*. Año LXXII, N. 229, enero-junio, p. 33-56. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/50764>.
- GLICK, T. (2003). O positivismo brasileiro na sombra do darwinismo: o grupo Ideia Nova em Deserto. In Domingues, H. M. B., & Sá, M. R., & Glick, T. *A recepção do darwinismo no Brasil* (p. 181-189). Editora Fiocruz. <https://static.scielo.org/scielobooks/txc6/pdf/domingues-9788575414965.pdf>.
- GORBER, M. (2018). *Um olhar sobre as caricaturas de Belmonte* (1923-1927). Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. <http://hdl.handle.net/10438/20717>.
- _____ (2022). Entre a negrofilia e a negrofobia: caricaturas dos anos 1920 em perspectiva transnacional. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, VOL 42, Nº. 89: 61-92. <https://www.scielo.br/j/rbh/a/3q4kJSFj9bhb3j6Nh4LSBD/abstract/?lang=pt>.
- GOULD, S.J. (2017). *La falsa medida del hombre* (Trad. Ricardo Pochtar, Antonio Desmonts). Barcelona: Planeta. (Trabalho original publicado em 1986).
- HUNT, L. (2009). *La invención de los derechos humanos* (Trad. Jordi Beltrán Ferrer). Tusquets.
- LIMA, E. de (1935). *A inversão dos sexos*. Guanabara.
- MAIA, S.R. (2021). *Bastos Tigre e o humorismo parnasiano*. Tese de doutorado, Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/229188>
- MARCONI, C. (2015). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- MONTEIRO, S., & Kaz, L. (1998). *A Imagem de Mário: Fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento/Livroarte Editora.
- MUTT, JEFF & CIA (1921, 8 de junho). Don Paulo em São Quixote. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 20.
- NEDELL, J.D. (1993). *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século* (Trad. Celso Nogueira). São Paulo: Companhia das Letras.



- _____ (2020). *The sacred cause: the abolitionist movement, afro-brazilian mobilization, and imperial politics in Rio de Janeiro*. Stanford: Stanford University Press.
- NEMO & CIA (1920a, 10 de novembro). D. Quixote em São Paulo. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 13.
- _____ (1920b, 8 de dezembro). Don Paulo em São Quixote. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 27.
- O COMBATE (1923, 17 de março). Os envenenadores deixaram cair a mascara de uma vez. São Paulo, p. 1.
- O IMPARCIAL (1915, 5 de junho). Homenagem à beleza feminina. Rio de Janeiro, p. 4.
- O RIO NÚ (1911, 25 de março). Nas zonas. Rio de Janeiro, p. 7.
- PACHECO, G.S., & GONÇALVES, L.P. (2022). Fascismo e modernismo: a atuação de Plínio Salgado na década de 1920. *Cadernos de Pesquisa do CHIS*. N.º 35(1). 57-81. <https://doi.org/10.14393/cdhis.v35n1.2022.65633>.
- PEDERNEIRAS, R. (1917). A mascara do riso: ensaio de anatomo-physiologia artística (2^{ed}). Jornal do Brasil.
- PETRESCU, C. (2022). Jazz e modernismo na obra de Antônio Ferro. *Cadernos de Literatura Comparada*. N.º 46, 06/2022: 139-154. <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp46a7>.
- PICCHIA, M. del (1922, 16 de fevereiro). Semana de arte moderna. *Jornal do Comércio*. São Paulo, s.n.p. São Paulo: Instituto Hercule Florence.
- PRIORE, M. del (2006). *História do amor no Brasil*. Contexto. (Trabalho original publicado em 2005)
- RIBEIRO, L. (1938). *Homossexualismo e endocrinologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- RICARDO, C. (1923, 22 de março). São Paulo e seus homens de letras. *Folha da Noite*. São Paulo, p. 1.
- RICE, S. (2007). *Encyclopedia of evolution*. Facts on file.
- SÁ, R.M. (2020). Anita Malfatti: as cores e formas do modernismo brasileiro. *Ícone: Revista Brasileira de História da Arte*. VOL. 5, N.º 6, p. 24-41. <https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/101110>.
- SALIBA, E.T. (2002). *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio*. Companhia das Letras.
- SANT'ANNA, N. (1921, 30 de abril). O formidável Brecheret. *A Gazeta*, p. 1.
- SCHWARCZ, L.M. (2021). O negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência. In Andrade, Gênese, *Modernismos 1922-2022* (pp. 292-317). São Paulo: Companhia das Letras.
- SENNA, T. de (1920a, 21 de julho). Bellas-artes. *D. Quixote*. p. 26.
- _____ (1920b, 24 de novembro). Bellas-artes. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 17.
- SEVERO, R. (1920, 2 de junho). O sr. Enrico Castello. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, p. 18.
- SODRÉ, N.W. (1999). *História da imprensa no Brasil* (4^{ed}). Rio de Janeiro: Mauad.
- TELES, M.A. (1999). *Breve história do feminismo no Brasil*. Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1993).
- TIGRE, M.B. (1917). *Pseudônimos D. Quixote*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- TIN, L-G. (2012). *Diccionario Akal de la homofobia*. Adicionar local: Akal.



- Toni, F.C., & Fresca, C. (2022). Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. *Estudos Avançados* 36(104), p. 143-184. <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.008>.
- VELLOSO, M.P. (2015). *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: KBR.
- VERGARA, J. (2018). *Toda canção de liberdade vem do cárcere: homofobia, misoginia e racismo na recepção da obra de Mário de Andrade*. 2018. Tese de doutorado, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, <http://bit.ly/2WwHbIh>.
- _____ (2021). Los «mozos bonitos»: La expresión que fue referencia para las prácticas de género en Brasil. *Con X: Revista Científica sobre Estudios de Género*. N. 7, e040. La Plata, Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. ISSNe 2469-0333. <https://doi.org/10.24215/24690333e040>.
- _____ (2024a). Prejuicio en la campaña antimodernista del periódico *A Gazeta* de São Paulo (1921-1922). *Revista Humanidades*, 14(1), e54657. <https://doi.org/10.15517/h.v14i1.54657>.
- _____ (2024b). Os mesmos insultos extraliterários se repetem incansavelmente. In Barros, Regina Teixeira de (org.), *Mário de Andrade: duas vidas / Mário de Andrade: Two Lives* (pp. 94-119). MASP.
- WYHE, J. van, & KJAERGAARD, P.C. (2015). Going the whole orang: Darwin, Wallace and the natural history of orangutans. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, N.º 51, p. 53-63.



MADRES EXTRAORDINARIAS EN LOS CINES CLÁSICOS DE ARGENTINA Y ESPAÑA

María Gabriela Aimaretti
Universidad de Buenos Aires - Argentina
m.aimaretti@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5586-5269>

RESUMEN

Este artículo se inscribe en una línea de trabajo de largo aliento que traza una genealogía del imaginario maternal en el cine argentino desde 1933 al presente, cartografiando sus figuras más representativas y evolución en el tiempo. Centrados en el período clásico industrial y estableciendo una mirada comparada con el cine español, problematizaremos algunos aspectos del vínculo materno-filial en films donde, si bien el protagonismo les corresponde a las hijas, aparece una figura de madre absolutamente central en la cultura occidental. *Milagro de amor* (Francisco Mugica, 1946, Argentina) y *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951, España) ponen en escena la potencia (imposible) de una maternidad modélica y trascendente, espiritual, omnipresente y perfecta: aquella que encarna la Virgen María. Tras la caracterización de ambos productos, avanzaremos en el análisis de la construcción de los relatos y la puesta en escena, para detectar los modelos y contramodelos sexogenéricos implícitos en cada película, advirtiendo tanto las pautas moral-ideológicas que allí se afirman como las –tal vez menos evidentes– paradojas, fugas y ambigüedades semántico-políticas que constituyen la convención del «deber ser» maternal para las mujeres de mitad del siglo xx. PALABRAS CLAVE: cine argentino, cine español, historia, maternidades, mujeres, religión.

EXTRAORDINARY MOTHERS IN CLASSIC CINEMA FROM ARGENTINA AND SPAIN

ABSTRACT

This article is part of a long-term line of work that traces a genealogy of the maternal imaginary in Argentine cinema from 1933 to the present, mapping its most representative figures and evolution over time. Focusing on the classic industrial period and establishing a comparative perspective with Spanish cinema, we will problematize some aspects of the mother-child bond in films where, although the protagonism corresponds to the daughters, a mother figure appears that is absolutely central in Western culture. *Milagro de amor* (Francisco Mugica, 1946, Argentina) and *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951, Spain), stage the (impossible) power of a model and transcendent, spiritual, omnipresent and perfect motherhood: that which embodies the Virgin Mary. After the characterization of both products, we will advance in the analysis of the construction of the stories and the staging, to detect the sex-gender models and counter-models implicit in each film, noting both the moral-ideological guidelines that are stated there, as well as the –perhaps less obvious– paradoxes, leaks and semantic-political ambiguities that constitute the convention of the maternal “duty” to women in the mid-twentieth century.

KEYWORDS: Argentine cinema, Spanish cinema, history, maternities, women, religion.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.07.04>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 7; junio 2024, pp. 87-112; ISSN: e-2660-9142



INTRODUCCIÓN

En el marco de tradiciones católicas, ¿cómo han representado los cines populares de Argentina y España a la madre perfecta, ideal –esto es, a la Virgen María–? ¿Qué sentidos sociales, políticos y genéricos carga esta figuración de una maternidad trascendente, inigualable, completamente inalcanzable? Frente a una imagen maternal poderosa pero inaccesible, dulce pero misteriosa: ¿hay alivio o sobrecarga de expectativas a partir de su ejemplo?

Con estas preguntas como motor reflexivo, el presente texto abona a una línea de trabajo de largo aliento que traza una cartografía del imaginario maternal en el cine argentino desde inicios del sonoro (sin discos) en 1933 al presente, analizando sus figuras más representativas y evolución en el tiempo. Acotando la atención al período clásico –es decir, al momento de institucionalización del modelo de representación, estandarización de matrices genéricas y formatos preconcebidos artística y comercialmente–, proponemos un enfoque de análisis comparado como vía metodológica para comprender particularidades y coincidencias entre las cinematografías argentina y española. Dos industrias iberoamericanas que, contemporáneas y competitivas entre sí, no han sido tan frecuentemente estudiadas de modo contrastivo –como sí lo han sido las duplas Argentina-México y España-México¹. Y dos tradiciones en las que el tema de las representaciones de la maternidad no ha tenido fortuna crítica en las historiografías del período, pese a que su análisis puede ofrecer interesantes pistas sobre los modos en que ambas sociedades procesaron expectativas, ansiedades y modelos de género para las mujeres en los imaginarios compartidos. Así, inscritos en la historia cultural y del cine, y con un enfoque vinculado a la crítica cultural y los estudios de género, reflexionaremos sobre el lugar y la relevancia de lo sobrenatural, lo místico, lo religioso en ambos audiovisuales, indagando en las atmósferas dramáticas y afectivas que propicia la figura de la Virgen, a fin de pensar cuáles son los sentidos normativos en materia sexogenérica que despliega su aparición.

Para ello vamos a realizar dos estudios de caso. *Milagro de amor* (Francisco Mugica, 1946, Argentina) –cinta que no ha recibido atención historiográfica anteriormente– y *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951, España) –con cierto recorrido crítico, aunque no abordada desde la perspectiva que proponemos– ponen en escena la potencia (imposible) de una *maternidad extraordinaria* encarnada en la

¹ Con el sonido como factor convocante para los públicos, y capitales locales que apostaron al negocio del cine, recordemos que tanto Argentina como España supieron levantar maquinarias industriales rentables asociadas a otros sistemas de producción seriada previos (como la prensa gráfica, la radio, el disco, los espectáculos deportivos y el teatro popular) que ya formaban parte de un mercado interno activo en cada país, el mercado del ocio, al que nutrieron y reimpulsaron. El modelo de representación clásico y el sistema de producción industrial se prolongó desde la década de los treinta hasta mediados y fines de la década de los cincuenta, momento de agotamiento de fórmulas narrativas y de organización del negocio. Es entonces cuando cierran importantes estudios y surgen nuevas formas expresivas.



Virgen María: es decir, una maternidad modélica y trascendente, espiritual y omnipresente. Articulando bibliografía especializada e investigación hemerográfica, la primera sección ubica ambas cintas en sus respectivas sincronías histórico-culturales y ofrece una caracterización en tanto que productos industriales. Luego, a partir del análisis de la construcción de los relatos, el sistema de personajes, la puesta en escena y la dimensión iconográfica de gestos y rostros femeninos, en la siguiente sección detectaremos los modelos y contramodelos sexogenéricos implícitos en cada película. Queremos advertir tanto las pautas moral-ideológicas que allí se afirman como las –tal vez menos evidentes– paradojas, fugas y ambigüedades semántico-políticas que configuran la convención del «deber ser» maternal para las mujeres de mitad del siglo xx. Finalmente, en el último apartado, sistematizamos una serie de observaciones comparativas entre ambas producciones.

ENTRE ESTRELLAS, INDUSTRIAS, POLÍTICA Y CATOLICISMO: HISTORIA DE DOS PRODUCCIONES MASIVAS

UNA INGENUA ANACRÓNICA

Ubicada la anécdota en la España decimonónica, y recuperando una leyenda local devenida en poema dramático por José Zorrilla, con libro de Alejandro Casona, dirección artística del valenciano Gori Muñoz y fotografía de Bob Roberts –cuadro técnico asiduo en el estudio de Miguel Machirandiarena–, *Milagro de amor* fue producida por Estudios San Miguel, un sello que venía acogiendo artistas e intelectuales españoles exiliados, sin por ello expresar públicamente una oposición crítica al régimen franquista. Figura de la casa, con quien mantenía un contrato de exclusividad, tras la realización de *Las tres ratas* (Carlos Schlieper, 1945) compartiendo cartel con Mecha Ortiz y Amelia Bence, María Duval fue la actriz escogida para protagonizar la cinta dirigida por Francisco Mugica en lo que, *a posteriori*, sería el único trabajo del que este fuera responsable para la empresa de Machirandiarena. Según Héctor Kohen, el contexto de rodaje de 1946 resultó el más destacado y productivo en la historia del estudio, tanto por la ampliación de sus galerías y el reconocimiento público a algunas cintas –como por ejemplo a *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945)– como por la diversificación del negocio hacia la distribución (2000, p. 371)².

² Efectivamente, tal como comprobamos en nuestra pesquisa hemerográfica, en el número de cierre y balance del año 1946, y en el primero de 1947, la *Revista Set* detalla la pujanza de la empresa (S/D, 1946b, pp. 3-4; S/D, 1947, pp. 28-29, 37). Asimismo, apenas unos días antes del estreno de la cinta que nos ocupa, varios diarios nacionales como *La Nación* (S/D, 1946d, p. 10), *La Prensa* (S/D, 1946e, p. 22), *Clarín* (S/D, 1946g) y *La Razón* (1946j) publicitaron en detalle el ambicioso plan de producción de la compañía para el año 1947.



Aunque Mugica hubiera preferido como galán a Alberto Closas en vez de al español Andrés Mejuto, y quedó disconforme con el diseño de vestuario por su elementalidad, manifestó especial apego por la cinta, valorando su aprendizaje en materia fotográfica de la mano de Roberts (Mugica en Calistro *et. al.*, 1978, p. 308) y el trabajo realizado con Casona:

[Le] Tengo gran cariño [...] [y] creo que fue uno de mis mejores trabajos [...] Me gustaron mucho la anécdota y el autor. Nos reunimos, hicimos el pre-libro entre los dos. Nació una comunión espiritual muy grande entre Alejandro Casona y yo. Casona no era un arquitecto de argumentos. Era fundamentalmente un poeta, un excelente dialoguista, pero que necesitaba una estructura. Entonces, entre los dos, en casa, hicimos el esqueleto de la película. Después él la abordó. La hice con mucho cariño porque el factor humano era fundamental en la película (Mugica en Russo & Insaurralde, 2013, p. 227).

En efecto, ese «factor humano», entendido como el núcleo de potencial identificación para los públicos, estaba concentrado en la protagonista femenina: la juvenil María Duval. Vinculada centralmente al subgénero de las ingenuas –tanto en un registro cómico-sentimental como dramático–, con expresión de asombro frente al mundo, aunque firme en sus convicciones morales, a partir de *Canción de cuna* (Gregorio Martínez Sierra, 1941) Duval había forjado un texto estrella de enorme eficacia emotiva y económica como joven pura e inocente, de intenciones nobles, generosa y desinteresada. Desde aquel film «[...] se destaca en su composición de la huérfana recogida en un convento de monjas y [...] moldea la imagen de la ingenua soñadora, dulce en el trato y comprensiva a la hora de justificar o aceptar los errores ajenos» (Valdez, 2000, p. 356). No obstante, tras la reiteración del rol, cabe señalar que desde hacía por lo menos dos años Duval quería avanzar en su carrera como intérprete variando su repertorio. Así se lo decía al periodista del diario *Los principios* de Córdoba en octubre de 1944:

Usted ha escrito ayer en *Los Principios* que bulle en mí la inquietud por separarse [sic] de este «tipo» de personajes en el que me encasillaron «libretistas» y productores... y eso es una verdad. El cine me ha proporcionado las más grandes satisfacciones de mi vida... pero, ahora, debe darme la oportunidad de animar un rol que diferenciándose en absoluto de todos aquellos por mí animados hasta la fecha resulten un tanto más complejos, más sólidos y trascendentes (Duval en S/D, 1944, s/d).

Sin embargo, la actriz todavía tendrá que aguardar un poco más para un vuelco rotundo en sus personajes. En la película de Mugica –la decimosexta en poco más de un lustro– Duval no solo encara la que sería la última de las realizaciones en que personifica a una ingenua, sino que lleva al paroxismo su propia narrativa estelar al interpretar un «doble» rol, de monja joven y de la propia Virgen³.

³ Una hoja de la Oficina de Prensa de los Estudios San Miguel conservada en el Museo del Cine de la ciudad de Buenos Aires (Argentina) ofrece una semblanza de la actriz en estos términos:

Milagro de amor se estrenó en Buenos Aires el 12 de diciembre de 1946, en una fecha especialmente sensible para los creyentes marianos por su proximidad con la fiesta de la Inmaculada Concepción durante el tiempo litúrgico del Adviento y en un clima de preparación para la Navidad. San Miguel apostó al imponente Cine Ópera de la calle Corrientes para su debut. Anunciada en sus distintos afiches de promoción como «El romance inmortal que ha recorrido todas las literaturas del mundo!», «Una famosa leyenda de amor», «La leyenda del romance y la aventura», «El poder de la fe y la redención en la más hermosa realización del año» o «[...] una nueva versión de la leyenda inmortal! La prodigiosa sencillez de un milagro con la emoción de una historia verdadera!», la cinta no obtuvo el favor del público esperado, ni tampoco fortuna crítica –ni historiográfica–⁴. Si fue *La Nación* el único medio laudatorio, el resto de los diarios y las revistas afirmaron el carácter digno pero frío, pulcro pero sin humanidad del film –por ejemplo, los diarios *La Prensa* (S/D, 1946f) y *El Mundo* (S/D, 1946i)–. Al caracterizarla, *Clarín* afirmó lapidariamente que se trataba de una producción «poemática, sin poesía», es decir grandilocuente y teatral a nivel textual, pero pesada (S/D, 1946h, p. 14). Tanto la revista de los exhibidores *El Herald del cinematografista* (S/D, 1946, p. 225) como las revistas *Antena* (S/D, 1946c) y *Radiolandia* (S/D, 1946l) señalaron la «lentitud» del relato, aunque ponderaron, al igual que los diarios nacionales, la escenografía de Muñoz y la fotografía de Roberts.

Con un guion que combina el culto mariano con la intriga melodramática –maridaje que ya está inscripto en el propio título–, los créditos iniciales hacen explícito su entronque tanto con la literatura culta como popular a fin de proveerse de cierto respaldo o prestigio y justificar, de algún modo, el anacronismo de su temática⁵. Sin embargo, lejos de un atractivo comercial esto constituyó un demérito para

«La dulzura y la simpatía de María Duval, emergen de ella con tanta sencillez, con tanta autenticidad, que la estrellita, deja en el ánimo de la gente una impresión inolvidable [...] Simpatía, belleza, dulzura y humildad, por ello la joven estrella no es discutida. Por lo mismo su carrera sigue ascendente y triunfal, con el aplauso y el beneplácito, no solamente de nuestro público, sino de otros muchos públicos más allá de la patris (sic), ganados en virtud de su talento a su constancia, y a la eterna sonrisa de su rostro que nació en ella cuando aún el triunfo era una bella utopía. **Estudios San Miguel, brinda a la dúctil estrella, la oportuna (sic) de renovarse en su condición de intérprete, ofreciéndole ahora, dos producciones de distinta índole como, “LAS TRES RATAS” y “MILAGRO DE AMOR”, en donde pondrá a prueba, una vez más la rica gama de recursos que posee**». Mayúsculas y negrita del original.

⁴ Los carteles de promoción y afiches aludidos aparecieron entre el domingo 8 y el domingo 15 de diciembre de 1946 en los diarios de gran tirada nacional: *La Nación*, *La Prensa*, *El Mundo*, *Clarín* y *La Razón*. El afiche original puede consultarse en el Museo del Cine de la ciudad de Buenos Aires (Argentina).

⁵ Se lee en la placa de inicio: «[...] la leyenda de Margarita la tornera ha recorrido todas las literaturas del mundo. Lope de Vega, Zorrilla, Maeterlinck la llevaron a la poesía épica y al teatro. Y el pueblo campesino que no sabe de libros, la cuenta junto al fuego con la emoción de una historia verdadera. Estudios San Miguel se honra ofreciendo a la pantalla una nueva versión de la leyenda inmortal intentando traducir fielmente su esencia tradicional, su ternura humilde y la prodigiosa sencillez de su milagro».



el producto. Entre los comentarios a la película hay uno que vale la pena reproducir, pues detecta con justeza el desacierto principal del proyecto. Se publicó en el *Diario La Razón* y advierte:

Ya antaño el tema había sido tratado por [otros autores que] [...] se sintieron atraídos por esa figura de mujer envuelta en el halo deslumbrante de la leyenda. *Pero los milagros no son de esta época*. Y por eso, la fábula del film que conocimos ayer, carece de la fuerza de atracción necesaria para concitar la atención de los espectadores, *cuya sensibilidad requiere problemas y motivos más en consonancia con la realidad de la hora en que vivimos* (S/D, 1946k, p. 14)⁶.

En efecto, en continuidad con la tradición idealizante de la poesía amorosa y la estricta moral victoriana del siglo XIX –donde la mujer es etérea, frágil, dependiente, pura y linda con la aparición fantástica, mientras queda desmaterializado cualquier contacto entre ella y el varón/el mundo–, la película resultó ser una anomalía, primero, para su contexto sociopolítico y económico circundante. Un contexto de enormes transformaciones modernizadoras, democratizantes y de expansión de derechos bajo la primera presidencia de Juan Domingo Perón, cuando las mujeres estaban dejando atrás un imaginario de subordinación respecto del hombre, creciendo en protagonismo, autonomía económica y aparición masiva en el mundo público (del trabajo y de la política), y pocos años después conquistarían la ciudadanía plena (Franco y Pulido, 1997; Bianchi, 2000; Gené, 2001; Barrancos, 2010). Pero además, en segundo lugar, la cinta también resultó una rareza en el marco de una cinematografía nacional más bien laica y poco afecta al género religioso o a las referencias divinas demasiado evidentes. Asimismo, exacerbó ciertos rasgos de un modelo genérico agotado, por lo que terminó constituyéndose en un producto dos veces anacrónico: por su tema y matriz narrativa. Más aún, consideramos que este film –hecho a la medida de la intérprete– es una evolución orgánica y la *culminación conservadora* tanto del cine de ingenuas –que el propio Mugica había ayudado a forjar desde *Los martes orquídeas* (1941)– como del perfil estelar de María Duval, quien entonces se hallaba en un muy buen momento de su trayectoria pero, como dijimos, percibiendo cierta saturación de su propio texto estrella⁷.

Alejandro Kelly ha explicado que «la ingenua» era un personaje que ya circulaba en diferentes series de producción cultural hacia el comienzo de los años cuarenta, simbolizando un tipo de adolescencia femenina modélica, aún sin contacto

⁶ El destacado es nuestro.

⁷ Al igual que el director, Duval también guardó un especial recuerdo de la película: «Tengo entendido que se le había propuesto a otras actrices, que por distintos compromisos no lo pudieron hacer. Tal vez no se pensó en mí de entrada porque yo no profeso la religión católica. Supusieron que la Curia podría objetar mi inclusión. Pero me constabancé tanto con el personaje, que inclusive fui a un convento a ver tomar los hábitos a las novicias. De modo que todo lo que después hacía en la película: arrodillarme, persignarme, todo lo que concernía al aspecto religioso, lo tenía bien aprendido. Nada era nuevo para mí durante la filmación. Entonces si alguien había estado en contra –yo nunca pude saber quién era– se llevó un chasco y no pudo decir nada» (Duval en Russo & Insaurralde, 2013b, p. 391).

con la esfera pública ni con los peligros de la sociedad. En escenarios idílicos y cargados de fantasía, donde la familia se celebra como universo seguro y autocontenido, la amenaza que desestabiliza, momentáneamente, la diégesis se plantea como vinculada a la experiencia de la modernidad, pero es el entorno familiar burgués el filtro o la mediación privilegiada por la que esa modernidad se termina aceptando/adaptando. Kelly insiste en que el rasgo sobresaliente de este cine hay que detectarlo en la sexualidad de las protagonistas, pues «[...] implicó el borramiento de la mujer moderna en pos de la ingenua, reemplazándose el deseo pasional por el ideal del amor romántico» (2019, p. 51). De hecho, advierte que tras el agotamiento del modelo a causa de su repetición se establecieron dos alternativas: una, vinculada al melodrama, en la que la sexualidad y el erotismo son motor dramático; y otra, cercana a la comedia, que mostraba el devenir de las adolescentes en muchachas modernas. En ambas modalidades se incorporaba más francamente la modernidad en las costumbres y valores.

Por su parte, la cinta que nos ocupa va en dirección inversa a ambas variantes: justamente, puede pensarse como la exaltación de los rasgos más conservadores del modelo, un impulso de reacción contrario a la modernización en favor de la tradición, que insiste en el reaseguro de un molde de género y maternal ya conocido. Esto es: división taxativa y sexogenérica entre el mundo público-masculino y privado-femenino, reclusión de las mujeres en el universo doméstico, predominio de los derechos sexuales y eróticos del varón a los que se debe obediencia y comprensión sin condiciones; abnegación, dependencia afectiva y económica, sacrificio y descorporización de la protagonista. Justamente, fue el talante antitético con sus contextos histórico y productivo el que hizo que esta variante fracasara y tuviera una única manifestación, puesto que ni su historia ni su propuesta visual lograron interpelar a su público contemporáneo, al que, como señaló el crítico de *La Razón*, no le interesaban demasiado los milagros ni, agregamos nosotros, volver a la moral del pasado.

Para cerrar esta caracterización, vale la pena recordar que, en paralelo al estreno *Milagro...* y con una respuesta de público opuesta, Olga Zubarry cosechaba su tercera semana de éxito protagonizando *El ángel desnudo*, de Carlos Hugo Christensen, que es, justamente, la película emblema de la primera variante (melodramática) del cine de ingenuas que señalaba Kelly. Asimismo, destaquemos que tras este fracaso comercial y cierto hastío interpretativo en el rol de ingenua, Duval encarnará un protagónico –también en San Miguel– que decididamente la colocará en las antípodas de sus heroínas angelicales: nos referimos a *La serpiente de cascabel* (1948) de la mano de Carlos Schlieper, en la que entrará de lleno en la variante cómica y moderna del modelo de ingenuas. Poco después Duval renunciará (para siempre) al mundo artístico para casarse y convertirse en esposa y madre.

UN ESTANDARTE AUDIOVISUAL PARA LA FE

La Señora de Fátima se produce en un momento de transformación del modelo industrial español. Pese a medidas proteccionistas estatales y el auspicioso crecimiento cuantitativo de films, un volumen importante de la producción de la





década de los cincuenta buscará, en vez de la reinversión estructural y la búsqueda temática y formal, el rédito económico inmediato, cuestión que resentirá la calidad de los materiales y la infraestructura del negocio cinematográfico. José Enrique Monterde señala que a comienzos de la década el modelo industrial se caracteriza por contar con mayores ayudas estatales a la producción, «[...] cuotas de distribución y pantalla, el desabastecimiento de cine norteamericano como consecuencia del boicot de la M.P.E.A., el aumento muy considerable de las coproducciones, [y] el mayor nivel económico de la población con su consecuente aumento en la frecuentación [...]», entre otros rasgos (1995, p. 255)⁸. En este marco, si la empresa que había sido líder, CIFESA, comienza su declive, y Suevia Films ocupa un lugar cada vez más importante, en paralelo aparecen productoras más pequeñas que, a lo largo de la década y con mayor o menor fortuna comercial, buscan hacerse un sitio —un nicho— en el mercado interno. Es allí donde Monterde ubica una serie de intentos por instalar y promover un cine vinculado estrechamente con intereses católicos, con sellos como Ariel, Pecsá, Procusa y, la más significativa, Aspa Films, que, justamente, produjo *La Señora...*

Para Vicente Benet el corpus de cine religioso implica la continuación, por otras vías, del melodrama pero quitando la sentimentalidad a los relatos para priorizar los sentidos de trascendencia y de conservación del orden social basado en la fe cristiana. Benet explica que en el segundo lustro de la década de los cuarenta el control de la educación por parte de los sectores nacionalcatólicos organizados en las estructuras del Opus Dei y la Acción Católica fue creciendo considerablemente: «Estos grupos actuarían cada vez más como *lobbies* políticos, culturales y económicos situados en el corazón de la administración franquista [...] La utilización del cine como vía de adoctrinamiento por parte de la Iglesia, impulsada también desde el Vaticano, cuajó en diversos ámbitos [...]», entre los que el historiador destaca Aspa Films (2012, pp. 255-256).

Sin vinculación orgánica con ningún organismo eclesiástico, pero con el beneplácito de la curia española y el saludo de la Secretaría de Estado Vaticana, Aspa Films fue creada por el guionista y productor Vicente Escrivá, tuvo como director clave a Rafael Gil y, a diferencia de las otras productoras, durante el primer quinquenio de los cincuenta fue bastante consistente con el propósito de lograr un cine religioso, lanzando una cinta por año y obteniendo, en todos los casos, la calificación de interés nacional (Monterde, 1995, pp. 258-259).

Ahora bien, además de estos factores materiales vinculados a la industria del cine, habría que sumar ciertos condicionamientos contextuales y otros estructurales de orden endógeno que fueron favorables para la consecución de la película. Por una parte, cabe tener presente que a fines de los cuarenta y comienzos de la década

⁸ La sigla M.P.E.A. corresponde a la Motion Pictures Export Association. Tras la II Guerra Mundial, en el marco de la legislación del comercio exterior norteamericano y con la protección del Departamento de Estado, esta asociación reunió a las empresas productoras hollywoodenses más importantes y ejerció presiones comerciales para la distribución en el exterior de sus películas, reduciendo riesgos de inversión, debilitando a la competencia y reforzando su poder en el mercado global.

siguiente España vivió un proceso de masificación del culto a Fátima a través de diversos fenómenos, desde la construcción de parroquias con su nombre hasta la multiplicación de materiales devocionales –libros, medallas, estampas–. Juan Ignacio Valenzuela Moreno ha explicado que la producción de *La Señora...* está en sintonía con una coyuntura europea de especial insistencia en la figura de la Virgen dada por:

[...] la Coronación de Nuestra Señora de Fátima el 13 de mayo de 1946 y el Congreso Mariano Diocesano de Madrid entre el 22 de mayo y el 2 de junio de 1948, a donde fue llevada la imagen de la Virgen de Fátima y despedida el último día del Congreso por el General Franco. Más tarde, entre el 9 de junio y el 13 de agosto de 1951, la imagen realiza una visita a todas las parroquias de la Diócesis de Leiria-Fátima [...] Coincidió, al mismo tiempo, que la clausura del Año Santo iba a realizarse por el Papa Pío XII el 13 de octubre de 1951 en el Santuario de Fátima [...] (2017, pp. 215-216).

Esa sincronía de fervor materno-espiritual atravesaba horizontes políticos y, de hecho, en Portugal, al mismo tiempo que en España, también se estaba preparando un film sobre Fátima. Valenzuela Moreno ha rastreado documentación oficial que da cuenta de una serie de intercambios y negociaciones suscitados entre marzo y mayo de 1951 a fin de que no se rodaran dos films con el mismo tema en países vecinos. Finalmente, aunque no quedan del todo despejados los motivos, a fines de mayo el secretario nacional de Información de Portugal mandó a suspender el rodaje en su país, y en junio envió una delegación especial para examinar el trabajo en curso en España.

Por otra parte, resulta clave considerar que desde el ascenso del franquismo la injerencia de la Iglesia católica creció considerablemente y su visión de la cultura penetró con fuerza en la industria del cine: tanto por el control ejercido sobre los contenidos de las películas y el ejercicio de la censura moral en las juntas calificadoras, como por la promoción o contención de directores, artistas y películas a través de la prensa y la hoja parroquial, entre otras formas (López & Aramis, 2006)⁹. A su vez, la transversalidad de planteamientos religiosos católicos en el cine sonoro español era indudable: ya sea a nivel temático o iconográfico, a partir de la moral que –implícita o explícitamente– modelaba los comportamientos de los persona-

⁹ Tal como ha señalado Jordi Roca I. Girona, la mutua instrumentalización de la Iglesia y el Estado español implicó «[...] la adopción de una ideología religiosa de pueblo escogido, la dotación al régimen, por parte de la Iglesia, de la unidad cultural e ideológica y del apoyo moral y la legitimación que necesitaba, la incorporación de institucional del clero, o al menos de su jerarquía a funciones del poder político, el acomodamiento de la legislación civil al dogma católico, un fuerte poder económico a manos de la Iglesia [...] y el sometimiento institucional del clero a los poderes políticos» (1996, p. 22). Por su parte, Teresa Rodríguez de Lecea (2006) ha explicado cómo la Iglesia fue el soporte ideológico conservador del «Estado Nuevo»: fusionando patria y religión, el nacional-catolicismo impulsó un imaginario y una sociabilidad moral rígida en la cual a las mujeres solo les cabía la maternidad en el marco del matrimonio religioso.



jes, la presencia visual de la institución Iglesia y/o sus miembros, como también la representación de prácticas litúrgicas o de culto popular cristiano¹⁰.

En el contexto sociohistórico que acabamos de reseñar, el caso que nos ocupa debería ser ubicado en una zona específica dentro del campo del cine religioso durante el franquismo: aquella que priorizando el tratamiento de núcleos claves del culto mariano, toma forma a través de un retrato de vida ejemplar, o lo que Fernando Sanz Ferruela (2013, p. 472) señala como proyecto hagiográfico, cuyo temprano eslabón sería *Forja de almas* de Eusebio Fernández Ardavín (1943), sigue con *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), *El capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1948), y continuará con *Fray escoba* de Ramón Torrado (1961), *Rosa de Lima* de José María Elorrieta (1962) o *Teresa de Jesús* de Juan de Orduña (1962), por señalar algunos ejemplos.

Entre los argumentos privilegiados del cine religioso ibérico, Ricardo Colmenero Martínez (2021) destaca especialmente los temas marianos, teniendo un sitio sobresaliente la aparición de la Virgen en Fátima –evento de interés no solo para la cinematografía ibérica y portuguesa, sino norteamericana–, que permitía extender, amén del discurso creyente, uno político a propósito de la lucha contra el comunismo y los posicionamientos ateístas. Asimismo, el autor subraya dos constantes de esta temática: por un lado, la coincidencia de modelos narrativo-espectaculares para tratar las apariciones marianas y, por otro, la velada crítica a una Iglesia a veces demasiado celosa o apegada a los datos y las pruebas para «certificar» milagros, en oposición a la piedad popular más pura y auténtica.

Como dijimos, *La Señora...* es, sin duda, un film mariano, pero su estructura –de alta eficacia didáctico-moral– se ligaría a aquellos relatos que narran ciertos hechos de una vida y carácter ejemplares a fin de ponderar sus virtudes: esto es, proyectos hagiográficos que promueven el programa ideológico nacionalcatolista. Hueso Montón (2011) señala que toda biografía implica la representación de una personalidad fuerte, en cierto modo excepcional, cuya articulación con el contexto resulta clave para la definición del relato. Actante central, el/la protagonista sostiene no solo una relación de incardinación respecto de su tiempo y de su espacio, sino, en buena medida, como completa Javier Moral (2011), de tensión, contraste o disrupción: esto es, hay una dinámica agónica entre lo social y lo individual que modela la identidad del héroe/heroína. Podemos pensar, entonces, que la hagiografía acentúa esa distancia entre protagonista y entorno sociocultural y la dota de una dimensión profética, martirológica: la incompreensión de unos es proporcional al amor salvífico-sacrificial del uno/una –a la manera de Cristo, a la manera de María–, algo que veremos claramente en el caso que nos ocupa. Asimismo, si la estructura que orga-

¹⁰ Asimismo, el fenómeno del cine confesional –*La Señora de Fátima* (1951), *El beso de Judas* (1953), de Rafael Gil, entre otras– «[...] hunde sus raíces en el tránsito operado desde la fuerte hegemonía castrense desde los años cuarenta hasta el predominio del nacionalcatolicismo durante estos años [cincuenta] [...] Películas mediatizadas por la adhesión a las recetas del ideario integrista y preconciliar, constituyen [...] un ejemplo de la religiosidad formalista sobre las pautas del catecismo más conservador» (Herederó, 1998, p. 134).



niza los contenidos factuales de una biografía fílmica se caracteriza por el engarce, por lo general cronológico, de momentos pregnantes, de alta condensación y saturación de sentido vital de la identidad retratada, es posible detectar que, en las hagiografías, esos momentos se vinculan a la relación que la divinidad entabla con su elegido/a y cómo desde allí se traza una curva de conversión de sí y del entorno. A su vez, en la hagiografía la ejemplaridad adquiere un claro carácter apologético, una carga pedagógico-modélica especialmente intensa: de hecho, si las biografías pueden ofrecer cierto distanciamiento del personaje central, a fin de sopesar sus virtudes y defectos, no sucede lo mismo en la hagiografía, que, priorizando las virtudes llega al paroxismo –por lo general con la muerte del /la protagonista–, para sostener e incrementar la empatía con el público. Por lo dicho, entonces, en nuestro caso podríamos hablar de una *hagiografía de hija mariana*.

La Señora... fue un éxito de público: estrenada en Lisboa el 6 de octubre de 1951 en sesión de gala con motivo del Congreso de Mensaje de Fátima, y el 22 del mismo mes en Madrid en el Cine Avenida, estuvo 56 semanas en cartel, siendo de las películas más vistas entre 1951 y 1961, al ocupar el duodécimo lugar –el primero le correspondió a *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) con 325 semanas de exhibición (Monterde, 1995, p. 262)¹¹–. Además de una excelente taquilla, obtuvo el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, el Premio Especial del Círculo de Escritores Cinematográficos 1951 a José Nieto, el premio al Mejor Actor Español a Nieto en el certamen de la revista *Triunfo* 1952; y la venia papal cuando su estreno en Roma¹².

A través de la distribuidora Interamericana, la película dirigida por Gil tuvo estreno comercial en Argentina: debutó en Buenos Aires el 19 de noviembre de 1952 en los cines Premiere e Ideal. Tras dos semanas en esa última sala pasó al cine Gran Victoria donde estuvo en cartel desde el 5 al 23 de diciembre¹³. *El Heraldo del Cinematografista* (S/D, 1952, p. 160), la revista de los exhibidores, la calificó como película familiar y le otorgó 4 puntos en su valoración artística y en argumento, y 3 ½ en su valor comercial, y la crítica de conjunto en la prensa masiva fue muy buena.

La peculiaridad del largometraje radica en que orbita alrededor de la relación entre María y una niña pastora –tres veces subalternizada: por ser menor de edad, por mujer y por pobre–. La pequeña encarna la obediencia y el servicio a la Madre

¹¹ Como en el caso argentino, no parece casual la fecha elegida para el debut de la película: recordemos que octubre es, junto con mayo, uno de los meses importantes en la historia de este culto, pues si en mayo fue la primera aparición, un 13 de octubre de 1917 fue el día del conocido «milagro del sol».

¹² Según Joseba Louzao Villar (2015), la película tuvo una buena difusión en el exterior, recibió una cálida recepción entre la crítica e incluso puede considerársela la primera producción española en provocar su remake en Hollywood con *Miracle of our Lady of Fatima* (1952) de John Bram.

¹³ Llama la atención la estrategia de prensa de la película, pues el afiche publicitario lanzado en los diarios de gran tirada encabeza con una frase que poco tiene que ver con la trama. Se lee: «Sola, frente a la horda enloquecida de terror y odio...». La imagen que acompaña es un montaje entre un plano medio de la protagonista en posición orante y el dibujo de un grupo de campesinos armados con palos y herramientas.



quien, a su vez, personifica a la institución católica, en una verdadera cruzada testimonial y profética contra el paradigma comunista. Justamente, aunque la acción se desarrolla en Portugal hacia 1917, en la historia de Lucía reverbera el relato de persecución y la amenaza de disolución moral del orden establecido esgrimido por el bando sublevado como justificativo ideológico de la Guerra Civil vista, entonces, como guerra religiosa. A su vez, luego del conflicto:

[...] La religiosidad promovida por el franquismo pretendía situarse en una restauración social católica con un carácter de redención y purificación [...]. El régimen se presentaba como una «nueva España» católica y nacional que aún debía protegerse y defenderse de la España liberal, republicana y laicista, que era definida antipatriota. No podemos olvidar tampoco dentro de ese programa de restauración, entre el triunfalismo y el paternalismo, la pastoral misionera popular, tanto en las ciudades como en el campo, ya que se consideraba un instrumento de primer orden para crear (o mantener) un clima de unanimidad política, social y religiosa (Louzao Villar, 2021, p. 133)¹⁴.

El reparto del film incluyó, como figura principal, a la italiana Inés Orsini, secundada por el mexicano Tito Junco y el español Fernando Rey. Si la opción por Orsini obedeció a su buena *performance* como niña-santa en el film *Cielo sobre el pantano* (*Cielo sulla palude*, Augusto Genina), estrenada en 1949, la elección de Junco podría deberse, no solo al atractivo –comercial y afectivo– como figura transnacional de visita en España, sino al aprovechamiento de su texto estrella. Recordemos que el actor encarnó con especial solvencia a villanos cínicos y manipuladores, y en la cinta que nos ocupa personifica al cruel Oliveira, referente político comunista y autoridad en la localidad donde tuvo lugar la aparición mariana. Justamente, fue responsabilidad de un actor extranjero interpretar el papel que concentraba la violencia y el ateísmo, tensándolo con el que encarnó su par español, Fernando Rey (el abogado Duarte), galán distinguido y delicado, sobre quien opera un proceso de conversión. Por tanto, aquí podríamos intuir un uso estratégico (y político) del reparto, dejando en la esfera española al hombre que, equivocado pero con buen corazón (y la Ley en la mano), retorna al camino del Bien, en oposición a la alteridad malvada, aquella que aspira, mediante el poder, a corromper el orden y la identidad sociales: esto es, arrancar del corazón del pueblo a Dios para, en su lugar, colocar el ideario comunista.

¹⁴ Dolores Juliano ha señalado que la fundamentación religiosa a la hora de justificar el cuartelazo respondió a un intento de construcción de legitimidad en las zonas más atrasadas del país: «El régimen buscó y obtuvo esta legitimación proclamándose defensor de la fe, pregonando su campaña militar como “nueva cruzada” [...]» (2012, pp. 259-260).

TODOPODEROSAS Y PERFECTAS: IMAGINACIONES MARIANAS EN ARGENTINA Y ESPAÑA

UNA MADRE GUARDIANA

La secuencia inicial de *Milagro de amor* sintetiza su conflicto dramático y subraya el rol clave de una *maternidad extraordinaria* para su resolución como garantía moral y política del ordenamiento normativo. De camino al convento, un carro de peregrinos cantores llega a un pequeño pueblo con su pregón, recogiendo ofrendas para la Virgen de Agosto (que corresponde en el santoral católico a la celebración de la ascensión de María al cielo junto a su hijo): como veremos, frente a esa María «madre de Dios soberana», que cuida los campos, guarda el rebaño y mira las ovejas, solo caben sacrificios y donaciones. Sin embargo, los peregrinos no tardan en sumarse a la fiesta popular en la plaza, donde corre la bebida, la risa, el canto, el encuentro y la danza entre hombres y mujeres, tal como se advierte en los planos de conjunto en plena sevillana. La canción central, cuya interlocutora es –en clave de confidencia– una campanillera, versa sobre un amor indebido por interclasista: un amor entre dos jóvenes a espaldas de los padres de la muchacha (hija del amo), quien, sin embargo, espera en la ventana «como una flor escondida» a su amor galante.

Así, en este juego entre el pregón y la sevillana, tanto en su forma como en los temas enunciados, se adelantan algunos de los caracteres del personaje principal –literalmente entre dos mundos–, de la acción dramática privilegiada –la donación, la entrega y la expiación, pero también el encuentro amoroso– y el vector de resolución de la trama –María que todo lo ve y lo cuida–. Notemos que si se delinea la dualidad trágica que atravesará a la protagonista, la joven novicia Margarita, que se debatirá entre el amor a Dios y a los pobres (vida consagrada), y el amor a un hombre (vida laica); también aparece la salvación inmaculada y sobrenatural que viene de la Madre María, quien, frente a la huida de la novicia con el capitán, tomará su lugar en las labores del convento y el cuidado de niños y ancianos en la aldea.

Recordemos que la duplicidad iconográfica ya había sido probada para Duval en un film –de ingenuas– anterior, también guionizado por Alejandro Casona: *Cuando florezca el naranjo* (Alberto de Zavalía, 1943). Allí, un grupo de pupilas visitan un museo con su profesor de historia: en el salón dedicado a España ven el retrato ecuestre del virrey del Pino, quien «pasó a la historia por defender el amor de una niña» –en alusión a Mariquita Sánchez de Thompson–. Al llegar a la sala dedicada a esta heroína patria ven una figura en tamaño natural que es idéntica a la protagonista (María): el parecido fisionómico va en paralelo a la semejanza vital y moral, pues ambas se hallan en situación de reclusión y secretamente aman a un varón imposible, aunque siempre manteniendo incólume su honor. El profesor, interpretado por Ángel Magaña, asiente asombrado y arrobado: «Se parecen como dos hermanas», exclama. Asimismo, el motivo del doble y la sustitución de identidades entre hermanas gemelas –que en la comedia permite hacer a una lo que le está vedado usando la «máscara» de la otra– no era desconocido para los públicos y con-



taba con antecedentes exitosos en el cine de ingenuas en films como *Soñar no cuesta nada* (Luis César Amadori, 1941). En este caso, la habilidad de Casona y Mugica es potenciar el desplazamiento identitario en clave sagrada que ya está planteado en la leyenda, para dotar a la peripecia narrativa de un hálito espectacular, incluso apelando a la truca de montaje, a cargo de Ralph Pappier.

La procesión con la que se recogen ofrendas terminará en el convento donde vive Margarita, «la campanillera», la encargada de llamar a la oración pero también de alegrar el ambiente –nuevamente un atributo dual/ambivalente–. En continuidad con otras cintas donde encarnara a una heroína sin familia, Duval vuelve a personificar a una huérfana: sin embargo, en este caso la carencia de una prehistoria personal que la conecte a una genealogía particular resulta pertinente y eficaz para un doble movimiento, como es idealizarla y convertirla en un *exemplum*. La muchacha es «hija» tanto del pueblo como de sus hermanas mayores, y si a unos sirve a otras debe obediencia: ella es, según las palabras de la superiora –su madre religiosa–, «Un lazo vivo entre el convento y el pueblo»¹⁵. En efecto, es justo antes de que lleguen los peregrinos, reunidas en la sala de costura y terminando de bordar el manto de la Virgen, que la superiora comunica a sus hermanas que Margarita relevará en sus tareas a la guarda llaves y tornera, siendo responsable de la seguridad de la capilla (llave de plata), del jardín (llave de cobre) y del refugio al peregrino (llave de hierro) –esto es: de todo el convento–. Será ella quien atienda el torno para dar y recibir ofrendas y pedidos sin contacto ni conocimiento directo entre el adentro y el afuera del monasterio.

Es decir: a poco de iniciarse la trama, y sumándose a la cadena de sentidos duales que se viene describiendo, la protagonista es colocada en un limen, un interregno de conexión entre lo sagrado y lo profano. En una escena excesivamente ritualizada y teatral, insistiendo en la construcción iconográfica y dramática de esta novicia como ser noble, puro y humilde, Margarita jura de rodillas guardar esas llaves como a su alma y su propia salvación, y al ponerse de pie es ungida al ceñírsele el cinturón (casi nos atrevemos a pensar: de castidad) con las llaves del convento. Expresivamente, y para dar mayor importancia iconográfica a esta promesa –antesala de la ordenación–, se ha ido desplegando un lento *trávelin* hacia atrás que permite advertir el conjunto de religiosas en el momento más sensible de la escena, cuando mientras todas se arrodillan, la superiora consagra a Margarita, ahora de pie, diciendo «En el sagrado nombre de María yo te nombro guardiana de su casa», componiendo una imagen verdaderamente hagiográfica. Mas el *crescendo* dramático y narrativo se da, poco después, con la consagración popular: es Margarita quien abre las puertas de la casa materna –la iglesia– a los peregrinos, a la vez que desde el interior del templo llega el ícono de María en tamaño natural para bienvenir a sus hijos. Mugica reitera la intriga de predestinación, y los peregrinos de rodillas excl-

¹⁵ Una de sus hermanas le había dicho a la superiora un momento antes, a propósito de una colecta que recogiera con éxito la muchacha entre los pobladores: «Como es huérfana, y sabe hablar de cosechas y ganados, la consideran más suya que a ninguna».



man extasiados «Pero si son dos gotas de agua», en alusión a la semejanza física de la imagen y la muchacha, quien cierra este momento con una mirada cómplice y serena a su madre espiritual¹⁶.

Si María resulta ser —a nivel visual y semántico— una presencia diáfana, luminosa, salvífica y protectora —manifestación del *amor que no pasa*—, el capitán Peñafiel —que solo será fiel a sí mismo y a su vanidad— será representado literalmente como una sombra sinuosa y amenazante, atractiva e inquietante a la vez —un *afecto evanescente*, tendiente al artificio. En efecto, en varios momentos significativos de la trama es la sombra del hombre aquello que primero entra en plano, generando expectativa y emoción, y luego, con una breve demora, se da a ver su cuerpo¹⁷.

Así sucede la primera vez que el protagonista va al encuentro de Margarita: pese a que dice quedarse junto a ella y los niños solo para rezar juntos el ángelus, aprovecha esa instancia de recogimiento para mantenerse físicamente cerca de la muchacha. El contrapunto iconográfico entre la devoción casta de Margarita —reteniendo un *gestus* de santa— y la mirada impudicamente devoradora del varón es por demás elocuente. En un entorno sonoro-lingüístico de invocación a la Virgen y evocación de la Anunciación, el juego de plano y contraplano se construye tanto con el capitán como con los campesinos pero en sentido opuesto, de divergencia y semejanza respectivamente: si ellos y ellas son quienes oran con Margarita y como Margarita —al unísono y en idéntica posición de humildad, mirando el suelo—, el varón, callado y con una mirada penetrante al cuerpo de la novicia, ya ha fijado su objeto de deseo y blanco de posesión.

Pero Peñafiel no solo es sombra o mal: su presencia contribuye a la activación en la heroína de la curiosidad, la imaginación y la conexión sensible con el mundo vital, al que reconoce —tras el encuentro con el capitán— «más intenso» que antes. De ahí la necesidad imperiosa, ante la tentación y la fantasía que se han despertado en ella —respecto del «mundo», del hombre, del saber—, de castigar la carne: esto es, obturar el canal de los sentidos a fin de retornar al orden y la paz de la reclusión, el trabajo y el servicio. Sin embargo, nada parece alcanzar: más aún, la lectura de la Liturgia de las Horas —con reminiscencias a la poética de san Juan de la Cruz— que propicia la madre superiora entre las monjas, en la misma sala de costura que vimos anteriormente, excita el interior de la muchacha, pues allí se insiste en la importancia del «amor» en la vida cristiana. Si Margarita conoce aquel que es virtuoso, esa noche se enfrentará con otro en el que el romanticismo se conjuga con la atracción erótica. Y cederá a su fuerza magnética.

¹⁶ Resulta notable la posición física de Margarita al abrir las puertas del templo: ella se encuentra, literal y simbólicamente, en un umbral, entre sus hermanas monjas y el pueblo, el interior y el exterior. Aunque figura solo en el guion original y no en el corte final, repongamos las expresiones de los feligreses al momento de verla en el atrio: «¡Es Margarita! ¡Le han entregado las llaves!», «Nadie las merecía más que ella. ¡La más buena! ¡La nuestra!» (Casona & Mugica, 1947, p. 12).

¹⁷ En términos de puesta en escena, las referencias a la sombra del capitán ya estaban señaladas en el guion de la cinta.



En silencio y como un ladrón agazapado en la penumbra, el capitán Peñafiel penetrará en el convento. Saltando muros, será su sombra la que primero aparezca en plano para «eclipsar» uno de los íconos sagrados que, desde una hornacina, custodia el corredor lateral del templo: justamente, lo que ese plano adelanta es que lo que quedará en sombra es el cuerpo vocacional de la novicia. Frente a expresiones desesperadas por parte de Margarita como «Mi único amor está consagrado a Dios», «El mundo está cerrado para mí», Peñafiel intentará persuadirla con expresiones manipuladoras tales como «No se puede renunciar a lo que no se conoce», y «Las llaves que cierran, también pueden abrir...». La afirmación más demoledora será «En el fondo de tu corazón ya te has vuelto atrás (en el deseo de ser monja)», mientras Margarita –literalmente– retrocederá aterrorizada, intentando sostenerse en una de las columnas del patio al decir «Mi vocación es inquebrantable». El tono de voz, la mirada y el gesto configuran, a todas luces, un oxímoron desesperado pues, en efecto, la muchacha huirá con el hombre¹⁸.

Antes de hacerlo, se allega hasta el templo, donde entabla una conversación-ruego con María, «La única que puede comprenderlo todo y perdonarlo todo». La insistencia en la excepcionalidad y totalidad de la Virgen opera como mandato y preanuncia el milagro sobre el que pivotea el film: si María puede comprender y perdonar lo inadmisibile, también puede hacer lo imposible, esto es, encarnarse y tomar el lugar de su hija para salvarla. Y es que el mandato genérico subyacente es que una madre debe ser capaz de hacerlo/darlo todo por el honor de su hija. La súplica de Margarita se cumplirá con literalidad: a sus pies dice «Madre del eterno amor: contempla la cobardía de tu sierva y ten piedad de mí... (...) *Toma este hábito* que no he sabido honrar. *Toma estas llaves* que no he sabido guardar... Si algo puedo pedirte aún: *no me abandones*, como yo te abandono. Que tu perdón me acompañe como un dulce dolor para mi castigo, *para tu gloria*». A partir de ese momento, mientras Margarita se vuelve sombra –como su amado, pues ya está contaminada «de mundo»–, María se volverá presencia humana vicaria a través de la separación de su ícono celestial. Llegadas al templo para la oración de maitines, la expresión escandalizada de las religiosas, «Nuestro tesoro, nuestra guardiana, ¡nos han robado!...», establece la confusión en el espectador de modo tal que crea que se refieren a la novicia cuando, se sabrá al final del relato, aluden a la talla sacra¹⁹.

¹⁸ Poco antes de esta escena, cuando Margarita recibe una carta de amor de parte de Peñafiel y se apresta a quemarla en su celda, ya había realizado el mismo gesto: retroceder hasta la pared y apoyarse en ella a punto de desfallecer, como signo de «sofoco» de un amor irrefrenable.

¹⁹ En la Liturgia de las Horas, maitines es la primera de las horas canónicas, en la que se reza antes del amanecer. Al respecto, cabe notar un detalle que solo es posible de percibir en un segundo visionado: como campanillera, Margarita debe llamar a sus hermanas a la oración, ser ella quien las despierte, pero en ese momento va a escapar con Peñafiel. «Si yo faltó ¿quién tocará esta noche la campana?», se pregunta culposamente. En efecto, será la Virgen quien lo haga: apenas después de que Margarita entregue sus hábitos y las llaves, va a sonar diligente la campana puesto que la Madre ya ocupa el lugar de la hija.



Si bien Margarita se va con el capitán, llevarán una convivencia recatada y pudorosa: un compromiso inmaculado que hace de la muchacha una novia ideal, más próxima a la Virgen, por sus cualidades excepcionales, que a una mujer ordinaria. Justamente, es contra el personaje mundano de Silvia (interpretado por la española Diana Cortesina), prima de Peñafiel, que se engrandece la figura de Margarita: la primera es vanidosa, manipuladora, egoísta y apasionada; la segunda, humilde, cándida y generosa. La paradoja que construye la película es que la novicia fugada es, en realidad, un modelo absoluto de virtud sin medida; mientras que la casadera es quien está «fuera de lugar», erosionando el esquema guía femenino con deliberadas actitudes de audacia erótica y seducción hacia el protagonista. Si una no cesa de engalanarse y buscar la admiración de Diego, si compite con él en orgullo y caprichos personales, y se hace cargo –como él– de su deseo de modo proactivo, la otra se sentará a esperar con obediencia ciega.

En efecto, la mayor parte de los años que comparten Diego y Margarita son estando él muy lejos, cuidando un remoto y aburrido límite fronterizo de España. En ese tiempo, lejos de explorar el entorno (mundo exterior) y conocer a otras personas (mundo social), dar curso a sus inquietudes personales y curiosidad, la muchacha se autoconfina al espacio doméstico. El montaje de imágenes de la ventana del salón donde la joven teje o borda, que va cambiando conforme las estaciones, da cuenta de la rutina repetitiva de sumisión y enclaustramiento físico, mental, afectivo y social que rige la vida de la muchacha. La ventana con rejas expresa que el hogar con ese varón a distancia es un símil del convento, y que el impulso de la fuga ha sido ahogado (cercenado) por un sedentarismo hiperregulado y autoimpuesto. En efecto, retomando a Jordí Balló, podríamos señalar que aquel motivo visual especialmente vinculado al tiempo construye una idea de resignación y pasividad:

La imagen de la mujer cosiendo anuncia en muchas ocasiones la de la mujer en la ventana. Es una manera de expresar una estabilidad conformista de la mujer, limitada al espacio doméstico. La consciencia de ese conformismo no se produce con excesiva frecuencia salvo en los momentos en que la mujer interrumpe su labor y alza la mirada para dirigirla a la ventana, en la que podrá salvar los muros de su cotidianidad (2000, p. 33).

La condescendencia y subordinación de la mujer al varón raya la autohumillación cuando, ya de nuevo en casa, ante la frialdad de su prometido –que secretamente ha decidido casarse con Silvia–, ella le expresa: «Me basta un rincón de tu vida». Es decir: toda esta operatoria de sumisión, esta forma absolutamente sobrenatural de autosacrificio, neutraliza demasiado pronto y con excesiva fuerza el gesto de insurrección/disidencia que se expresaba en la huida del convento dando curso a su propio deseo y curiosidad.

Desengañada, habiendo asistido a la boda de Peñafiel, la muchacha se siente tentada al suicidio, pero ni siquiera esa decisión le es permitida: «La campana me despertó», dice en el confesionario donde, por supuesto, recibirá la penitencia que le corresponde. Una voz de Dios masculina y descorporizada exige que vuelva a donde ha nacido, vía autohumillación y martirización del cuerpo. Hay entonces un doble



reasegure de confinamiento e inmovilidad identitaria: no solo relativo al convento, sino vinculado al espacio de pertenencia/de origen como definitorio y esencial –el pueblo–. Si bien, especialmente al comienzo de la historia, Margarita añoraba conocer el mar y manifestaba cierta atracción por atravesar nuevos horizontes; y luego el mar quedó asociado con Peñafiel, pues era oriundo de una localidad cercana al océano; la resolución del conflicto fuerza a un retorno conservador a *la tierra* de donde «nunca debería haber salido»²⁰. De hecho, Margarita «nunca lo hizo»: ni aun ese periplo de experiencia y aprendizaje le es dado/reconocido.

La clausura narrativa resulta de notable factura visual e intensidad dramática. Yendo desde la periferia hacia el centro del espacio diegético en el eje pueblo-convento, Margarita se hace con la verdad: misteriosamente, su ausencia no ha sido reparada por nadie. En efecto, cuando la puerta del monasterio se abre, la presencia mística de la Madre se hace presente, visible y hablante: «Tus cuatro años de amor y de dolor no necesitan más palabras. Nadie debe saberlo, toma otra vez las llaves y el hábito que me dejaste: *mi misión ha terminado*». Tras un plano detalle del juego de llaves, y un contraplano de la mirada de la novicia que se alza, veremos el retrato de la Madre gloriosa. Para enfatizar su carácter divino la fotografía de Bob Roberts dibujará una aureola sobre su cabeza que permitirá la distinción entre estas «dos gotas de agua», y una truca hará posible el cuadro místico del encuentro entre ambas presencias frente a frente. Todo vuelve a su sitio, al lugar que corresponde, sin signos de cambio, sin manchas: el ícono, custodiando el templo; la novicia, a su consagración a Dios. Un nomadismo frustrado, impedido, y una madre que en una duplicidad geminiana cancela la experiencia centrífuga de la hija y reordena papeles y lugares en una dinámica de atracción centrípeta. Dulce, pero conservadora.

MADRE MISIONERA

Como en el film argentino, el comienzo del relato está dado por un encuadramiento narrativo, en este caso a cargo de una voz *over*, que ubica la acción en el tiempo y el espacio –1917, Portugal, en medio de la revuelta, el desorden y la persecución religiosa–. En este momento de marcación cronotópica se enfatiza la insignificancia del pueblo de Fátima y su rutina de repeticiones rítmicas que, a través de los tiempos, la han mantenido siempre igual a sí misma, hasta la aparición de la Señora. La ciclicidad de la vida de trabajo representada por un montaje sintético de labores manuales da el tono ordinario del contexto para, rápidamente, colocar el foco de atención en la pequeña Lucía: una niña (extra)ordinaria que reza a la Virgen cada día, es obediente con su madre, hacendosa en la casa y estoica en sus esfuerzos como

²⁰ La vinculación semántica del mar con el deseo, el peligro y la muerte va a ser puesta en evidencia en el momento del intento de suicidio: a la tentación de huir, conocer otras tierras, y a la tentación sentimental provocada por el varón, se suma la tentación de quitarse la vida. Son todas decisiones que hablan de la autonomía para elegir.



pastora. La ingenuidad y resignación femeninas que analizamos en el caso anterior aquí se reiteran y a la vez cobran una tesitura aleccionadora más radical por su declinación política. Aludiendo a la contienda bélica en curso, Jacinta –prima pequeña de Lucía– dice «Nuestras ovejas nunca están en guerra, y viven felices», mientras la protagonista remata «Pero ellas se conforman con lo que tienen: los hombres siempre quieren más y por eso Dios les envía su castigo».

El familiar es el primer sistema contra el que se diferencia la pequeña devota –pero al que finalmente terminará convirtiendo a base de amor y renunciamento–. Inicialmente, en ninguno de sus integrantes Lucía encuentra confianza, reparo y seguridad, enfatizando tanto su soledad, singularidad y dimensión sacrificial como la fuerza de apoyo que le prodigará su madre extraordinaria –la Virgen– y la fe cultivada a base del rezo del rosario. Como en el caso anterior, la única ayuda y escucha, consejo y refugio que encuentra es en María: si la madre es una buena mujer, aunque enferma e incrédula (casi hasta el final); y el padre es un alcoholico agresivo que ya no se ocupa de labrar la tierra y que, en su lugar, la malvende para pagar sus deudas; su hermano mayor, Manuel, hartado del ambiente familiar y en busca de honor y orgullo, se alista para combatir y se va de la casa.

La configuración espacial y lumínica, y la puesta en escena interna al plano del momento de la partida del muchacho, sirven al relato dos veces²¹. Por una parte, se subraya el contraste entre un espacio doméstico viciado, lúgubre, centrípeto, y la campiña, pura, silvestre, abierta. La profundidad de campo, los sobreencuadres dados por sucesivos marcos de puertas y los techos visibles y aplastantes producen una atmósfera de asfixia y peligro inminente. Ese espacio donde la madre terrenal es frágil, sumisa, no consigue retener al hijo mayor, será incrédula con Lucía y terminará despidiendo a sus hijas más grandes para que se empleen en casas debido a la falta de dinero; ese espacio doméstico, repetimos, lejos de configurarse como hogar de cuidado mutuo, es sitio de amenaza, y se contrapone al espacio del campo donde la muchacha se reúne con «La Señora», su madre espiritual, todopoderosa pero humildísima. La escena de despedida de Manuel contribuye, además, a delinear el perfil de aceptación resignada adjudicado a todas las madres cuyos hijos se dirigen al frente de batalla: «[...] Para las madres las guerras son siempre iguales. Hijos que se marchan de la aldea, dejando un hueco que casi nunca se vuelve a llenar. Las guerras se ganan o se pierden. *Para las madres da siempre lo mismo... pero sea como tú lo has dispuesto*». Notemos que, más adelante, se mostrarán dos espacios interiores nítidamente demarcados por las personas que los habitan: de un lado del muro, los padres de Lucía duermen en una habitación plagada de sombras proyectadas a través de rejillas, rejas y barrotes presentes en muebles y aberturas; del otro lado, el espacio de Lucía –y su lecho especialmente– son figurados con enorme limpidez, equivalente de su pureza moral y espiritual. Si en un caso hay sobrecarga

²¹ Michel Kelber fue el fotógrafo responsable de la película. De origen ucraniano, pero profesionalizado en Francia, cuando residió en España mantuvo una buena relación laboral-creativa con Gil, combinando versatilidad y excelencia técnica.



visual, en el otro hay descanso. Más aún, durante la noche la claridad de la luna que entra por la ventana de la muchacha hace que Lucía esté, mientras reza a la Virgen, envuelta en su luz divina.

Como en el caso argentino, aquí también la Madre universal se hace presente, se incardina, rebasando la representación iconográfica: aquí también se vuelve una presencia viva y dialogante. A diferencia de *Milagro...*, son varios los momentos de presentificación de la Virgen de Fátima: de forma oblicua se ve el borde de su manto, su rosario, sus manos, sus pies descalzos y los rayos de luz que despiende su cuerpo de pie sobre la rama de una encina, mientras se escucha en *off* su voz, que da indicaciones a los niños y asegura, maternal: «Yo estaré siempre a vuestro lado»²². Esa incondicionalidad y confianza plena se opone al carácter receloso y crispado de la madre de Lucía, quien, junto a otras mujeres del pueblo, temiendo el qué dirán, frente a la negativa de la niña a afirmar que ha mentado sobre la aparición, procede a someterla a una sesión de exorcismo. Se trata de una escena que preanuncia aquella –aún más tortuosa– que la pequeña vivirá a manos del alcalde: escenas que funcionan en espejo, puesto que tienen planteamientos escénicos, dramáticos y fotográficos semejantes. Resulta patético el contraste entre el desempeño verbal de las comadres –supuestamente velando por el alma de la muchacha y su reconversión del mal– y el entorno material en el que se desarrolla, cuya puesta pone en evidencia y delimita el Bien en la niña y no en las adultas. Se trata, como en el momento de despedida del hermano, de un ámbito claustrofóbico, descompuesto, tenebroso: en él, un conjunto de mujeres rodea y asedia con palabras a la atemorizada niña. Esta violencia simbólica se completa –y por eso también preanuncia a la que Lucía vivirá con Oliveira– con la feroz golpiza que le propende el padre. En ninguna de las dos situaciones la muchacha se defiende, resiste o tan siquiera se queja: por el contrario, guardando el juramento a su Madre, «soporta los sufrimientos que Dios manda en reparación de los que le ofenden». Todo un modelo de virtud femenina.

El sociopolítico es el segundo sistema al que se enfrenta Lucía y al que terminará convirtiendo, con la especial protección de la Señora. Oliveira y Duarte, jefe del distrito y hombre de leyes respectivamente, son cuadros de la I República de Portugal, acusan un deliberado anticlericalismo y personifican –cada uno– tácticas de dominación (por la violencia) y hegemonía (por el discurso) para desterrar la religión católica de las conciencias de los campesinos –quienes, pese a la persecución ideológica, persisten en su fe-. En una escena especialmente didáctica respecto de las dicotomías moral-dramáticas sobre las que descansa la cinta, Oliveira asegura a Duarte y a dos parroquianos: «Aquí el marxismo debe entrar poco a poco y si es preciso entre jaculatorias y Ave Marías... Al menos hasta que podamos imponerlo con la fuerza». El abogado contesta despreciativo: «Eso va a resultar difícil: son muchos años *de rutina*». Pero Oliveira afirma: «Que la gente nos siga tomando por

²² En la lectura de Joseba Louzao Villar (2015) Rafael Gil ya habría probado en *Reina Santa* (1947) el sistema lumínico como marca clave para representar el carácter sobrenatural de ciertos personajes y situaciones.



liberales para no inspirar desconfianza». Seguidamente, mientras el personaje continúa hablando en tono conspirativo, con un movimiento de cámara a través de un *zoom-in* Gil subraya la escena para condensar el sentido político de la cinta: «Nosotros sabemos bien a dónde vamos. Si Portugal por decreto ha dejado de ser católica ¿vamos a llorar nosotros por eso? Al contrario: nosotros debemos llevar ese deseo hasta sus últimas consecuencias». Aparentemente, la fuerza política masculina es muy superior a la de la pequeña creyente: sin embargo, como en todo relato heroico y santo, el poder del débil será elevado por un orden superior, en este caso femenino²³.

«[...] los buenos sufrirán persecución porque Rusia esparcirá sus errores [el comunismo] por el mundo, provocando atropellos contra la Iglesia [...]», había presagiado la Virgen sobre el futuro de Europa. Ese anuncio es anticipación del periplo sufriente de la muchacha y una especie de anacronismo, ya que rebasa la diégesis, el presente republicano de Portugal y el futuro inmediato de la Revolución rusa, para remitir (¿oblicuamente?) a la II República española. Por eso no es extraño que el personaje de Junco, el comunista más radical y violento de la trama, sea el elegido como villano impiadoso y cruel, encarnación demoníaca del político, forzando a los tres niños a un interrogatorio despiadado. Oliveira ejerce tormentos verbales, amedrentamiento y hostigamiento mental hacia los pequeños, pero fundamentalmente hacia Lucía, a quien manipula y miente, diciendo que ha calcinado a sus primos y que a ella también le espera el fuego si no se retracta de lo que viene anunciando: la necesidad de volver el rostro a la Madre de Dios. El desempeño performático y verbal del actor se intensifica y exacerba con rapidez en una escena desbordada y dantesca, bajo una fotografía expresionista: Oliveira acosa a la niña mientras la obliga a bajar por una escalera al sótano del edificio público, donde se halla una enorme caldera. Entre pasillos oscuros, la forma espiralada de la escalerilla y las llamas a las cuales Gil dedica planos cada vez más próximos, se construye una atmósfera infernal. La niña se entrega a la muerte al aproximarse al fuego con decisión y estoicismo, mientras el director construye el *suspense* en un juego de plano y contraplano entre el rostro mártir y las llamas en movimiento, a la vez que el coro que se oye en la banda sonora insiste y confirma la valía sacrificial –divina– del gesto de Lucía. Pero, finalmente, el camino hacia el fuego será interrumpido y los niños liberados por el (frustrado) captor.

Si el interrogatorio fue un descenso al infierno comunista, la última secuencia, aquella que narra la aparición milagrosa de la Virgen a miles de peregrinos reunidos por mediación de la niña, es de ascensión gloriosa, al conectar a los hombres directamente con lo divino de un modo espectacular. En medio de una copiosa lluvia, el cielo se abre y el sol rota sobre sí dando la impresión de que caerá sobre la tierra: tras ello la Virgen se aparece a los niños pero habla solamente con Lucía. Entonces

²³ En efecto: «El mundo femenino de Gil, sobre todo Lucía, es dulce y místico, y el mundo, masculino en su gestión, se convierte a través de una fe “feminizada” (la Virgen, Lucía, su madre). A los personajes femeninos se antagonizan los personajes masculinos: el padre y hermano de Lucía, violentos; Francisco, caprichoso; los curas y los políticos, sin fe, convertidos por María a través de Lucía» (Caramella, 2016, p. 160).



le confirma tanto su identidad —«Yo soy la Virgen del Rosario»— como el hecho de que obrarán milagros aunque todos deben enmendar sus vidas. Finalmente, ordena que un templo sea erigido en ese lugar.

A continuación, son dos los tipos de milagro que la Madre propicia: la curación física —un niño ciego, una mujer paralítica— y la espiritual —por la que el abogado (el hombre de la Ley) se convierte, mientras muchas personas cínicas y descreídas también lo hacen frente al fenómeno que contemplan—. Es la fe de ciertas mujeres la que opera como palanca de transformación: mujeres caracterizadas por su situación de impoder —una niña a la que no se le cree, una adulta que es paralítica— que, unidas a otra mujer —a esta *madre extraordinaria*—, son capaces de hacer posible lo imposible: mover a la fe a multitudes perdidas y a almas ateas. Esta última aparición consagra a la propia María, a Lucía y a la muchedumbre, que, literalmente, se pone en marcha, mientras en banda sonora se oye cada vez con mayor intensidad el Ave María. La epicidad del pueblo devoto se exalta en el montaje de imágenes de ficción y documentales que, enlazadas mediante fundidos encadenados, llevan a la apoteosis la bandera de la fe: lejos van quedando los carros y las ropas humildes de los peregrinos (de la ficción), para dar lugar a celebraciones elaboradas, multitudes ordenadas en liturgias pautadas y estandartes coreográficamente levantados (tomas documentales). Entre ellos aparece, brevemente, otra vez María, esta vez fijada en su ícono: la Madre del Rosario ha bajado de la encina para permanecer entre sus hijos, recordándoles la victoria de la fe y la conversión.

MADRES EXTRAORDINARIAS

Pese al contraste estructural entre la relativa laicidad de la cinematografía argentina y la pregnancia de la tradición católica en el cine español, tanto en *Milagro de amor* como en *La Señora de Fátima* se vuelve visible, audible y tangible uno de los discursos sociales más persistentes e incisivos que dan forma al modelo de feminidad occidental: el religioso católico. La presencia coincidente de la figura de la *madre extraordinaria* nos permitió iluminar, dentro de los imaginarios maternos de ambos países, su núcleo político-sensible: aquel que presenta concentradamente el ideal normativo para las mujeres en materia sexogenérica. Como hemos comprobado, la eficacia pedagógica de las películas radica en dar forma visual o, más aún, presencia espectacular a un ideal de mujer latente que, de pronto, se vuelve explícito y hablante. Así, de la norma difusa del «deber ser femenino» se pasa a una consistencia elocuente que toma cuerpos, voces y rostros materiales: a través de una representación hiperestilizada y una intervención dramática sobrenatural espectacularizada, la manifestación de este núcleo normativo sacude y sobrecoge a las audiencias. De ahí la apelación y aprovechamiento narrativo de dos experiencias clave de lo sagrado como son el milagro y la conversión (Nante & Nante, 2019), y un tipo de puesta en escena efectista que, a nivel sonoro y visual, llama la atención, impresiona y conecta con cierta sensibilidad o pensamiento mágico. El objetivo es *hacer sentir* la existencia de la divinidad y su presencia en lo humano a partir de la rup-



tura del orden prestablecido y esperable: la irrupción de lo absolutamente Otro en la esfera profana de mismo. Se espiritualiza para disciplinar mejor.

En los films las hijas son mediadoras privilegiadas del contacto entre la comunidad y la Madre/Dios, pero también juegan una dinámica especular con ella: una dinámica de emulación fascinada que, sin embargo, nunca deja de tener presente la jerarquía, la superioridad y la diferencia ontológica insalvable con ella. Alrededor de la Virgen se configura una atmósfera devocional que reconoce y se ampara en el poder omnipresente, absoluto e incomprensible de la Madre, al que se le debe respeto, obediencia y entrega –en una lógica de premio-castigo/culpa-redención/donación-deuda–. Asimismo, hay diferencias en la interacción con las muchachas. Margarita y Lucía son hijas desobedientes, y rompen las reglas de género dadas por la pauta religiosa, familiar o social: pero mientras el gesto disruptivo de la ingenua argentina rápidamente queda neutralizado en un proceso de docilización, silenciamiento del cuerpo y la curiosidad –culminación conservadora del subgénero, y exacerbación del texto estrella de Duval–, Lucía extrema el descalce clánico, tomando de la madre espiritual una fuerza extraordinaria que la hace trascender su forma humana y soportarlo todo. Mientras la clausura narrativa de *Milagro...* no solo recluye a la joven sino que le niega –por la vía materna– el precio (y el gozo) de su periplo de aprendizaje, en *La Señora...* la conexión con la madre es tan poderosa que Lucía es el puente de conversión y transformación política de multitudes... y de algún corazón comunista.

La Madre Virgen –todopoderosa, ubicua– vive, en ambas cintas, un periplo de encarnación-desencarnación: de tener una presencia icónica estable pero muda, pasa a un régimen de aparición epifánica, de manifestación efímera a través del cual, salvando a las hijas, da ejemplo a las madres, para entonces volver a su presencia icónica fija. En los dos casos la *madre extraordinaria* hace carne el mandato para las mujeres: aquel que indica que la resignación, el estoicismo y la entrega sin medida conforman un círculo virtuoso que toda mujer debe practicar..., justamente, porque ese círculo virtuoso es el que hace a la aureola santificadora. La trampa radica en que María es la única mujer que puede literalizar ese mandato universalizante e imposible de cumplir a cabalidad: muestra el ideal, promete la aureola, pero en su misma *performance* se demuestra inalcanzable. Pero, además, sospechamos que las películas aprovechan el deseo y la fantasía que circulan alrededor del mandato representado por María. Esto es, ser/encarnar la madre ideal, y con ello detentar un poder inmaculado pero eficaz, que saque de la minucia cotidiana, rutinaria y aburrida, y les ofrezca cierta soberanía y *trascendencia*, leída menos en clave doctrinaria, y más en la órbita del prestigio: una suerte de protagonismo brillante –y, por qué no, con cierto hálito de gloria– que se oponga a la sombra subalternizadora y ordinaria a la que las mujeres reales estaban confinadas.

ENVIADO 28/1/2024; ACEPTADO 22/03/2024



BIBLIOGRAFÍA

- BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BARRANCOS, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BENET, V. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Madrid: Paidós.
- BIANCHI, S. (2000). «Las mujeres en el peronismo (Argentina 1945-1955)», en DUBY, G. y PERROT, M. (dirs.), *Historia de las mujeres. Vol. 5. Siglo XX*. Madrid: Alfaguara, pp. 763-774.
- CALISTRO, M. et. al (1978). «Francisco Mugica. Realizador», en *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: abril, pp. 293-309.
- CARAMELLA, S. (2016). «Adaptación y apropiación en el cine religioso: Fátima como espacio cinematográfico-teológico», en SAMPAIO, S. et. al. (eds.), *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, pp. 156-164.
- CASONA, A. y MUGICA, F. (1947). *Guion Milagro de amor*. Buenos Aires. Archivo Museo del Cine.
- COLMENERO MARTÍNEZ, R. (2021). «El cine católico español tras la ruptura de la Autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo», en *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, N.º 41, pp. 1219-1246.
- FRANCO, M. y PULIDO, N. (1997). «¿Capitanas o guardianas del hogar? Deseos y mandatos en la argentina peronista». *Boletín Americanista* (47), pp. 113-125.
- GENÉ, M. (2001). «Madres, enfermeras y votantes: representaciones de la familia e imágenes femeninas en el primer peronismo (1946-1955)», en *Actas I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte. <http://www.caia.org.ar/docs/Gene.pdf>.
- HEREDERO, C. (1998). «1951-1961: conformismo y disidencia», en GUBERN, R. (coord.), *Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia N.º 1*, octubre 1997. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 129-143.
- HUESO MONTÓN, A. L. (2011). «La biografía filmica», en CAMARERO, G. (ed.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores, pp. 25-40.
- JULIANO, D. (2012). «Las monjas en las cárceles de posguerra», en OSBORNE R. (ed.), *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid: Fundamentos, pp. 253-273.
- KELLY, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.
- KOHEN, H. (2000). «Estudios San Miguel. Ruleta, películas y política», en ESPAÑA, C. (dir. gral.) *Cine argentino. Industria y clasicismo. Vol I. 1933-1956*. Buenos Aires: FNA, pp. 336-385.
- LÓPEZ, J. y ARAMIS, E. (2006). «Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta», en *Zainak*, N.º 28, pp. 309-320.
- LOUZA VILLAR, J. (2015). «La Señora de Fátima. La experiencia de lo sobrenatural en el cine religioso durante el franquismo», en MORAL RONCAL, A. M. y COLMENERO, R. (coords.), *Iglesia y el primer franquismo a través del cine (1939-1959)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 121-151.
- MONTERDE, J. E. (1995). «Continuismo y disidencia (1951-1962)», en GUBERN, R. et. al. *Historia del cine español*. Madrid: Catedra, pp. 239-293.



- MORAL, J. (2011). «La biografía fílmica», en CAMARERO GÓMEZ, G. (coord.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores, pp. 262-275.
- NANTE, B. y NANTE, M. (2019). *El cine de lo sagrado*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- ROCA I. GIRONA, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: Subdirección General de Museos Estatales.
- RODRÍGUEZ DE LECEA, T. «Las mujeres y la Iglesia», en MORANT, I. (dir.) *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. .IV, del siglo XX a los umbrales del XXI*. Madrid: Cátedra, pp. 267-275.
- RUSSO, G. e INSAURRALDE, A. (2013). «Conversación con el director de cine Francisco Mugica, 3 de agosto de 1977», en *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional. Tomo I*. Buenos Aires: Prosa y Poesía, Amerian Editores, pp. 214-231.
- RUSSO, G. e INSAURRALDE, A. (2013b). «Conversación con la actriz María Duval, 2 de septiembre de 1977», en *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional. Tomo I*. Buenos Aires: Prosa y Poesía, Amerian Editores, pp. 379-397.
- SANZ FERRERUELA, F. (2011). «El cine hagiográfico y la apología del pasado católico español durante el franquismo (1947-1951)», en CAMARERO, G. (ed.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores, pp. 485-508.
- _____ (2013). *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza: Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza.
- S/D (s/d). «María Duval. Talento y personalidad». Hoja de Oficina de Prensa Estudios San Miguel, Archivo Museo del Cine, sobre de documentos «María Duval».
- S/D (1944). «María Duval, vive un cuento de hadas», en *Diario Los Principios-Córdoba*, 12 de octubre de 1944.
- S/D (1946). «Milagro de amor», en *El Heraldo del Cinematografista*, Vol. XVI, año 17, N.º 798, 18 de diciembre de 1946, p. 225.
- S/D (1946b). «Un programa extraordinario anuncia «San Miguel». Don MIGUEL MACHINANDIARENA responde a un cuestionario de Set», en *Revista Set*, año 1, N.º 1, pp. 3-4.
- S/D (1946c). «Se estrenó «Milagro de amor», obra muy lenta», en *Revista Antena*, año XVI, N.º 825, 17 de diciembre de 1946.
- S/D (1946d). «Estudios San Miguel da a conocer su programa», en *Diario La Nación*, sábado 7 de diciembre de 1946, p. 10.
- S/D (1946e). «Anuncia Estudios San Miguel su plan 1947», en *Diario La Prensa*, lunes 9 de diciembre de 1946, p. 22.
- S/D (1946f). «Una leyenda mística en Milagro de amor» en *Diario La Prensa*, viernes 13 de diciembre de 1946, p. 18.
- S/D (1946g). «Un plan de vastas proporciones anuncia E. San Miguel para 1947», en *Diario Clarín*, domingo 8 de diciembre 1946, p.9.
- S/D (1946h). «Los estrenos de ayer», en *Diario Clarín*, viernes 13 de diciembre de 1946, p. 14.
- S/D (1946i). «Una vieja leyenda española glosa «Milagro de amor»», en *Diario El Mundo*, viernes 13 de diciembre de 1946, p. 16.
- S/D (1946j). «Un atrayente programa de E. San Miguel», en *Diario La Razón*, domingo 8 de diciembre de 1946, p. 13.



- S/D (1946k). «Milagro de amor» es la versión española de una leyenda de amor y fe», en *Diario La Razón*, viernes 13 de diciembre de 1946, p. 14.
- S/D (1946l). «Lenta y sin relieve «Milagro de amor» es otra esperanza que no llega a la realidad», en *Revista Radiolandia*, N.º 979, 21 de diciembre de 1946.
- S/D (1947). «Estudios San Miguel: valioso exponente del arte cinematográfico», en *Revista Set Año 1*, N.º 2, enero 1947, pp. 28-29, 37.
- S/D (1952). «La Señora de Fátima», en *El Heraldo del Cinematografista*, vol. xxii, año 22, N.º 1108, 26 de noviembre de 1952, p. 160.
- TORRES MARTÍN, J. L. (2015). *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo filmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista*. Tesis doctoral inédita. Málaga: Universidad de Málaga.
- VALDEZ, M. (2000). «María Duval», en ESPAÑA C. (dir. gral.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Vol I. 1933-1956*. Buenos Aires: FNA, pp. 356-357.
- VALENZUELA MORENO, J. I. (2017). *Revisión de la obra de un cineasta olvidado: Rafael Gil (1913-1986)*. Tesis doctoral inédita. Córdoba: Universidad de Córdoba.



BIOPOLÍTICA, ANATOMÍA Y DOLOR SOCIAL. UN ANÁLISIS ESTÉTICO DE PICASSO (1937-1945)

Mariano Monge Juárez

Universidad de Murcia–España

mongejuares@um.es

<https://orcid.org/0000-0002-5832-1638>

RESUMEN

El presente artículo plantea una reflexión sobre las formas de representar la anatomía humana de Picasso con respecto al desarrollo biopolítico y, sobre todo, tanatopolítico de los fascismos durante los años treinta y cuarenta, en España y Europa, según las propuestas teóricas de Arendt, Foucault o Esposito. Para ello, hemos elegido tres obras: *Guernica* (1937), *Mujer que llora* (1937) y *El osario* (1945), que componen la línea analítica y estética del pintor malagueño en torno a su proceso de deconstrucción de la anatomía humana desde una óptica cubista, pero, desde 1937, con una función claramente reivindicativa, de lucha y denuncia internacional contra el fascismo. Por otra parte, pretendemos aproximarnos a estas obras desde la plástica de Grünewald, El Bosco, Goya y, mucho más próxima, la pintura de Otto Dix, es decir, nos detenemos en la tradición que se ha ocupado del cuerpo, el dolor y la guerra, con el fin de establecer posibles hilos conductores vinculados a la obra de Picasso. En este sentido, nuestro objetivo es analizar las relaciones entre el poder totalitario y las formas de entender el cuerpo humano, la anatomía deconstruida, la monstruosidad, y el sufrimiento colectivo, a través de las diferentes interpretaciones estéticas de Picasso.

PALABRAS CLAVE: biopolítica, tanatopolítica, Picasso, cubismo, Guernica.

BIOPOLITICS, ANATOMY AND SOCIAL PAIN. A PICASSO'S AESTHETIC ANALYSIS (1937-1945)

ABSTRACT

This article reflects on the ways of representing Picasso's human anatomy in relation to the biopolitical and, above all, thanatopolitical development of fascism during the 1930s and 1940s in Spain and Europe, according to the theoretical proposals of Arendt, Foucault and Esposito. To this end, we have chosen three works: *Guernica* (1937), *Woman Weeping* (1937) and *The Ossuary* (1945), which make up the Malaga painter's analytical and aesthetic line around his process of deconstructing the human anatomy from a Cubist viewpoint, but, from 1937, with a clearly vindictive function, of international struggle and denunciation against fascism. On the other hand, we have attempted to approach these works by Picasso from the point of view of the plastic art of Grünewald, Bosch, Goya and, much more closely, the painting of the expressionist Otto Dix, that is to say, we have looked at the pictorial tradition that has dealt with the human body, pain and war, in order to establish possible threads linked to Picasso's work. In this sense, our objective has been to analyze the relationship between totalitarian power and the ways of understanding the representation of the human body, deconstructed anatomy, monstrosity, and collective suffering through the different aesthetic interpretations of Pablo Picasso.

KEYWORDS: biopolitics, thanatopolitics, Picasso, Cubism, Guernica.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.07.05>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 7; junio 2024, pp. 11-35; ISSN: e-2660-9142



INTRODUCCIÓN

El primero en definir la idea de biopolítica fue el sociólogo sueco Rudolph Kjellen a principios del siglo xx, pocos años antes de la I Guerra Mundial. La nueva palabra venía a explicar que la política era capaz de penetrar cada vez con mayor intensidad y eficacia en las sociedades industriales. En cierto modo, la visión biopolítica anuncia la proximidad de sofisticados totalitarismos, capaces de ejercer el poder con gran precisión, no solo en la vida privada de los individuos, sino sobre sus propios músculos y nervios, como si el cuerpo de hombres y mujeres se hubiera convertido en un objetivo indispensable para el dominio total de la producción, la reproducción, la guerra y la administración del Estado. Kjellen vive el tiempo en que la eugenesia progresa y nace un nuevo culto al cuerpo, el deporte, la nueva idea de salud y la fortaleza física, que supera el viejo concepto de belleza clásica. Atenas ha organizado los primeros Juegos Olímpicos de la contemporaneidad, a la que ha sucedido París en 1900, luego, en 1904, San Luis, después Londres y, por último, antes del desastre, Estocolmo, en 1912. La política y la vida se «confunden» en un todo de congruencias, de modo que el cuerpo, la expresión material de la vida, adquiere una enorme diversidad de valores y expresiones. Una forma de entender esa nueva sociedad es observar el arte y su nueva relación con el cuerpo, un campo de tensión imprescindible para analizar la posmodernidad a través otro punto de vista: desde 1907, la obra de Picasso significa «esa» forma totalmente diferente de concebir el cuerpo humano y su anatomía, una forma que socava una frentera.

Hannah Arendt y Pablo Picasso dirigen la mirada de sus creaciones hacia la vida humana ya que, en la obra de ambos, el cuerpo se convierte en un factor (sacralizado) de desarrollo de sus modelos de entender el mundo: una, Arendt, desde el ámbito crítico de la biopolítica; otro, Picasso, merced a la deconstrucción creativa de la anatomía humana. Así lo describe Arendt en 1958:

Si la vida se impone a la época Moderna como último punto de referencia, y si ella sigue siendo el supremo bien, es por la moderna inversión operada en el contexto de una sociedad cristiana cuya creencia fundamental en la sacralidad de la vida ha sobrevivido, absolutamente intacta, a la secularización y a la general declinación de la fe cristiana (Arendt 1993, 391).

Pero la relación de la biopolítica con el arte es compleja, nuestro fin es abrir una brecha para investigaciones futuras, lanzar una idea: el cubismo picassiano (o de otros autores) es también una respuesta a la nueva interpretación del cuerpo desde el poder. Desde el principio conviene dejar claro que nuestro camino es el estudio de la relación del binomio vida-humana/poder y cuerpo/anatomía¹ con respecto a la política de la muerte propia de los fascismos (tanatopolítica) en España y Europa:

¹ Se trata de una propuesta biohistórica que nada tiene que ver, por ejemplo, con la idea específica de «bioarte», atribuida a Eduardo Kac, que en 1997 se implantó un microchip en su propio tobillo.



primero, como estrategia para entender el ser humano; segundo, como objeto de reflexión (social) y parte decisiva de la plástica picassiana.

Aunque, como decíamos, Kjellen abre una nueva fisura en las ciencias sociales, incluso antes de la Gran Guerra, la orientación biopolítica del análisis de la sociedad no llega al mundo de las ciencias sociales y humanas hasta los años cincuenta. Hannah Arendt publica en 1951 un libro fundamental, *The Origins of Totalitarianism*, en Nueva York, en Shoken Books, una editorial especializada en literatura judía. Uno de los factores que aporta Arendt en su disección del totalitarismo es la introducción del concepto biopolítica aplicado a la historia y a la ejecución de determinadas políticas en la Alemania de Hitler, la Italia de Mussolini y la Unión Soviética de Stalin (extensible a otros casos equivalentes, como los primeros años del franquismo en España, etc.). La filósofa alemana interpreta el siglo xx desde la vida, parámetro biológico y político que ocupa el centro de la escena, es decir, nos referimos a la vida («bios») entendida como «vida biográfica» (Toscano López 2016, 336). Roberto Esposito aporta una buena distinción entre «política sobre la vida» y «política de la vida», que producen «una política en nombre de la vida», y «una vida sometida al mando de la política» (2006, 26).

He aquí nuestro punto de partida: la «bios» implica cualquier aspecto relacionado con la vida. Cuando hibridamos «bio» con «política», o incluso con «historia» (biohistoria), estamos poniendo el foco en cualquier aspecto relacionado con un ser-viviente-humano, en este sentido, el cuerpo adquiere un valor singular, ya que constituye la parte más visible y entendible de la vida. En las artes, un cuerpo vivo o muerto presentará una serie muy diversa de planos de investigación. Sin duda, Picasso afronta el problema del cuerpo en su plástica, tanto, que se podría decir que el problema del cuerpo es el eje de su obra. Un alto porcentaje de su creación está ocupada por cuerpos (humanos o de animales) y caras. Pero es evidente que esta relación entre pintura y cuerpo no es ni mucho menos novedosa, lo crucial es que Picasso deconstruye la anatomía con la que se presenta la biología humana para re-presentar las formas transformadas en entidades *desanatomizadas*, es decir, no se trata exactamente de cuerpos deformados, sino de entidades descompuestas en planos según son desplegados a través de una geometría subjetiva. Esta transformación hallará una nueva orientación después de las dos guerras mundiales y la publicación de las primeras imágenes de los campos de concentración nazis, ya que Picasso lidera un giro estético para interpretar el dolor colectivo y objetivarlo a través de su pintura, de tal modo que, por primera vez, adquiere una dimensión pública y reivindicativa.

Las vanguardias artísticas y narrativas se consolidan en este periodo, también las nuevas teorías psicológicas y psiquiátricas. Como decíamos, raramente se ha relacionado la idea de biopolítica con las artes plásticas, cuando consideramos que se puede entender como un campo de interpretación interesante, sobre todo debido a la trascendencia que desempeña la vida y todas sus facetas en las formas de representación o reflexión en torno a la realidad. El cine, el teatro o la fotografía también aportan una nueva óptica en torno al cuerpo, la deformidad o incluso la monstruosidad: en 1932 Tod Browning estrena *Freaks*, una película basada en «Stups» (1923), un cuento de Tod Robbins. El estudio del cuerpo humano ha cam-



biado y desde otro punto de vista. Frente a las anatomías exuberantes y épicas del fascismo italiano de los años veinte y treinta, encontramos otras representaciones, como las propuestas del «teatro de la crueldad», de Antonin Artaud (1938), por ejemplo, (*Mujer ciega*, Paul Strand, 1916) Kati Horna y Geda Taro. En este sentido, nuestra visión es que el «uso» del cuerpo, en calidad de, por una parte, «colectivización del cuerpo» (Gualbenzu-Maeztu 2021) (fig. 3), por otra, como receptáculo del dolor, con funciones éticas sobre los significados de la guerra, se circunscribe al campo del trauma social que vive Europa tras la I Guerra Mundial –especialmente notorio en la obra de Dix–, trauma que irá «enriqueciéndose» según vayan aflorando formas cada vez más dramáticas de destrucción de la vida durante el resto del siglo xx (el bombardeo de Gernika, el holocausto, Hiroshima y Nagasaki, Vietnam, etc.) (Gutiérrez Peláez y Ángel Rincón 2012, 46-47).

Ante semejante panorama, que enfrenta y también afronta la pintura y la guerra, Francisco de Goya, Otto Dix y Pablo Picasso constituyen los tres vértices de un perfecto triángulo. El perímetro que los une es su «incomprensión» de la guerra. Tal «incomprensión» se traduce en el tratamiento que su plástica otorga al cuerpo humano, que, tanto en la obra de Goya y Dix como en la de Picasso, se convierte en un laboratorio de la deformación presentado a la sociedad. La guerra contra Napoleón, la Gran Guerra y la Guerra Civil, respectivamente, son las causas de su pacifismo, y el eje vertebrador de lo que podríamos llamar un género artístico, el de la denuncia social contra la guerra a través de la deformación.

Por otra parte, consideramos que la base original, desde el punto de vista –sobre todo– estético de este tratamiento del cuerpo en cuenta a sujeto físico del sufrimiento, es posible encontrarla en la plástica de Grünewald y El Bosco: ambos significan una vía diferente de interpretar la idea dominante en arte que se está imponiendo en los orígenes del Renacimiento, ya que sus posiciones rompen con la belleza neoaristotélica sobre la representación de la realidad y su necesaria vinculación con la naturaleza. Tanto Grünewald como El Bosco presentan una desviación hacia la deformidad como vehículo para la reflexión del espectador y suponen un análisis del dolor físico y psicológico, individual y colectivo, que abre la puerta de una nueva conceptualización del arte y sus dimensiones sociales y políticas. De este modo, desde este fundamento, gran parte de la obra de Goya ejerce de correa de transmisión entre ese tratamiento del dolor social, a través de la des-anatomización del cuerpo humano, hasta el paroxismo expresionista de Dix y el cubismo de Picasso.

MARCO TEÓRICO

El marco teórico en el que, desde nuestro punto de vista, ubicamos la relación del binomio biopolítica/cuerpo ha sido, por una parte, el materialismo histórico, por otra, la historia social. Tras la irrupción y consolidación de la Escuela de los *Annales* y la de Fráncfort, han ido apareciendo paradigmas historiográficos que profundizan en las formas de afrontar las artes plásticas y su contexto, en este sentido, algunos textos de Theodor Adorno nos han resultado interesantes para plan-tear el arte con lo «empíricamente vivo»:



La separación de la realidad empírica que el arte posibilita por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes es la que convierte a la obra de arte en ser al cuadrado. Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negado. Así lo liberan de aquello en lo que lo encierra la experiencia exterior (Adorno 1980, 14).

Cuando situamos la vida humana en el centro de nuestro análisis y elegimos el cuerpo como manifestación inicial de esa «bios», en el sentido de vida humana, o como diría Arendt, biografiable (Toscano López 2016, 336), estamos haciendo un planteamiento neomaterialista que se puede denominar biopolítica –o biohistoria– del arte. Picasso lanza una «racionalidad estética» nueva que se traduce y se sobrecarga en el *Guernica*. Como venimos advirtiendo, el marco epistemológico de este artículo está determinado por la aplicación del materialismo a las teorías biopolíticas de Hannah Arendt, Michel Foucault o Roberto Esposito en torno al uso y significado del cuerpo físico, entidad que representa y contiene la vida, pero también campo de deconstrucción anatómica (plástica). Esta deconstrucción anatómica que propone como paradigma estético el cubismo adquiere una dimensión diferente en el caso del *Guernica*, ya que se orienta hacia una deformación que busca sintetizar el dolor y el horror de la guerra, posteriormente continúa evolucionando en *Mujeres que lloran* y termina en *El osario*, nuestros tres objetos de trabajo.

OBJETO DE ESTUDIO Y OBJETIVOS

El objeto de estudio de este artículo es el análisis de la perspectiva que Pablo Picasso propone en su cuadro *Guernica*, como una desviación de lo anatómico y estrictamente biológico hacia la de-formación y la monstruosidad, cuya función es representar el dolor colectivo (social) por la guerra, en concreto, debido al bombardeo de la Legión Cóndor y aviación Legionaria Italiana sobre población civil, un día de mercado, el 26 de abril de 1937 en la villa de Gernika, y cuyo resultado fue de unas 2000 víctimas, según los últimos estudios de Agirreazkuénaga e Irujo. Para ello, proponemos un objetivo general, que consiste en establecer una relación directa entre el ejercicio biopolítico del poder y las formas de entender la representación del cuerpo humano en la obra *Guernica*, forma que encuentra ciertos antecedentes en otros autores, como Goya u Otto Dix. A su vez, este objetivo general se desarrolla por medio de tres objetivos específicos: a) estudiar otras conceptualizaciones plásticas del cuerpo con respecto al dolor y el sufrimiento y sus funciones o proyecciones sociales; b) analizar el proceso de deconstrucción de la anatomía (humana o animal) y sus funciones sociales contra la guerra en la obra de Picasso (*Guernica*, secuencia de mujeres que sufren y *Osario*); c) proponer un modelo de estudio que relaciona las teorías biopolíticas en cuanto a interpretación del cuerpo (humano o animal) en las artes plásticas del siglo xx.



TRADICIÓN Y ANTECEDENTES PLÁSTICA DEL DOLOR: DE GOYA, OTTO DIX Y PICASSO

A principios del siglo xx, el público parisino, europeo y urbano, tiene que afrontar una nueva pintura. Ese público, cada vez más heterogéneo y exigente, procede del siglo xix, es decir, su criterio de belleza se ha gestado en los cánones del academicismo del ochocientos, para el que la pintura es una forma narrativa de representar la realidad: diríamos que todavía se trata de un arte heredero del aristotelismo, para el que la pintura, la escultura e incluso el teatro son «imitaciones de la realidad» (Panofsky 2013, 23-47). Pero todo empieza a cambiar a marchas forzadas en la coyuntura del cambio de siglo, cuando, de repente, nos encontremos en la «era de la velocidad» (Bloom 2010). La obra de Picasso es el producto más genuino de todo ese mundo en transformación, quizá se dispute con Henri Matisse el privilegio de haber administrado el golpe de muerte a los restos de ese aristotelismo al que nos hemos referido, mas, en cualquier caso, el creador malagueño es el que más puertas abrirá durante los primeros cincuenta años del siglo xx.

Para Picasso, el «desorden» es, como ya ha repetido la historiografía del arte, un nuevo orden que funda un paradigma, no obstante, conviene advertir que el presente artículo no se ocupa de este tema, sino de la plástica picassiana en cuanto a estrategia de creación de «personajes» monstruosos, fundamentalmente desordenados en su forma de presentarse al espectador, deformación que entendemos, primero, en calidad de interpretación del dolor social; segundo, como defensa de la vida, frente a las tanatopolíticas del fascismo, ya que, la táctica de la deformación coloca al espectador en el centro del problema: los ciudadanos ya ha perdido la soberanía sobre sus propios cuerpos, «ahora» es el Estado fascista el que decide sobre la gestión y función de sus vientres, brazos mentes ... Foucault ha definido ese aspecto de la biopolítica como la potestad de «hacer vivir» y «dejar vivir» (Toscano López 2016, 337), pero también como la autoridad sobre el individuo, en el sentido de adiestramiento de los cuerpos (anatomopolítica) en función de factores de producción, capacidad militar y reproductiva, entre otros (Foucault 2006). En concreto, aunque *Guernica* puede ser una crítica a esa «dictadura» de la anatomía, su función es diferente a la táctica que emplea el malagueño en cualquiera de las obras anteriores, ya que el objetivo de *Guernica* es la denuncia social de un genocidio. Picasso retoma desde el cubismo la monstruosidad reivindicativa en la lucha contra la guerra que había iniciado Goya en su serie «Los desastres de la guerra», en la que el pintor aragonés hace una interpretación bio-expresionista del cuerpo, el dolor, el sufrimiento, la mutilación y la monstruosidad. Pero entre Goya y Picasso hallamos otro pintor que completaría ese eje de la monstruosidad en defensa de la vida: Otto Dix, desde el expresionismo alemán, también nos aporta una visión en la que la deformidad ocupa un espacio central en la estética plástica con funciones sociales. No por casualidad, la pintura de Dix será en parte destruida por los nazis.

Aunque Goya es el otro gran punto de inflexión a principios del siglo xix, equivalente al de Picasso, ya desde principios del Renacimiento se abre una perspectiva plástica que plantea cierta ruptura con la armonía, la belleza y la «escenificidad» clásicas, y encuentra en la deformación una táctica de expresión. Para dar



con ejercicios o ensayos pictóricos sobre los efectos del dolor o el sufrimiento en el cuerpo humano hemos decidido poner nuestra primera atención en la obra de Hieronymus Bosch (1450-1516), *El Bosco*, y Mathias Grünewald (1455/83-1528), dos pintores centroeuropeos que marcan una transición hacia el Renacimiento y que, en cierto modo, comparten heterodoxia respecto a la tendencia dominante entre sus compañeros de generación. Obras como *El Jardín de las delicias*, *Las tentaciones de san Antonio* y el *Ecce homo* representan aspectos obscenos, en el sentido clásico de la palabra, ya que, si *El Bosco* conduce al espectador hacia el terreno de las consecuencias del pecado, Grünewald muestra el cuerpo de Cristo, quizá demasiado humano, lacerado o crucificado, muerto y torturado hasta el extremo, con el objeto de llevar al público hasta la comprensión más extrema del dolor para la salvación, la redención, el sacrificio. Ambos autores pretenden dar un uso piadoso al drama y la deformidad, la monstruosidad o el sufrimiento, ya que no se trata de creaciones reivindicativas, sino de escenas ejemplarizantes y/o piadosas. Podríamos decir que, aunque sus estrategias narrativas buscan la conmoción del público, el telón de fondo que las sostiene, es decir, sus contenidos ideológicos, transitan entre la reflexión sobre la desviación moral y el sacrificio como «lecciones» del buen cristiano. Ahora bien, si la obra de *El Bosco* y Grünewald significa la ruptura entre aquello que el mundo romano había clasificado como obsceno y escénico, ya que son capaces de romper el «pacto» entre creador y espectador, tanto *El Bosco* como Grünewald inauguran el lenguaje de la plástica y apología del dolor, y ambos llevan al extremo el uso de una deformidad dramática del cuerpo como gran escena.

Poco después de un siglo, en este mismo sentido, el barroco supone nuevas propuestas: inevitable aquí la referencia a *Lección de anatomía*, de 1632, y su trascendencia en la historia del arte, pero también en otros campos de las ciencias sociales y humanas, ya que la *Lección*, de Rembrandt, heredera de otra obra equivalente de Thomas Keyser, pintada en 1619, ofrece dos vías de interpretación: por una parte, que lo obsceno, el interior del cuerpo humano, puede ser expuesto ante el espectador; el pintor flamenco y el barroco nos sitúan en una ruptura del canon de belleza con respecto a los criterios renacentistas/grecolatinos; por otra, que esos mecanismos de la realidad han de ser desvelados ante el público. Rembrandt muestra el *backstage*, la tramoya oculta, y deconstruye el paisaje interior –secreto hasta ahora– del cuerpo humano para mostrar qué hay detrás, y, a la vez, nos introduce en «la trama de la vida» (Monge Juárez 2021, 76). También en el barroco, pero con otros contenidos muy distintos, hacia 1637, P. P. Rubens compone un óleo que titula *Los horrores de la guerra*, en el que nos muestra un tratamiento del cuerpo interesante, sobre todo enfocado a la mujer desnuda, personaje que se contorsiona casi en el centro de la obra: es Venus, la esposa de Marte desatado, cuyo protagonismo queda en un segundo plano. En la parte inferior de la composición yace un laúd roto y una madre con su hijo. Picasso establecerá ciertas analogías compositivas: también se sirve de una madre, esta vez con su hijo muerto, y sustituye el laúd por la espada. En cuanto a la exuberancia del barroco, ¿es la «Venus» de Picasso esa mujer que arrastra su pierna tumefacta? Tanto Rembrandt como Rubens aportan nuevas formas de entender el cuerpo humano, Picasso sabrá incorporarlas, primero, como valor de disección de una anatomía descompuesta en planos adyacentes o yuxtapuestos, segundo, como



estructuras de volúmenes. En un mismo contexto, encontramos también la obra de Callot *Les Grandes Misères de la guerre*, también de 1637, una serie de grabados tan narrativos que hoy nos recuerdan una novela gráfica que bien se podrían considerar el eslabón necesario que nos hace llagar hasta Goya.

En definitiva, durante el Antiguo Régimen, la pintura construye toda una épica del cuerpo humano que se agota a principios del siglo XIX. Como decíamos más arriba, Goya es un pintor de ruptura, como Picasso, ambos buscan salidas al colapso de determinados clasicismos y academicismos, y los dos son capaces de encontrar caminos, precisamente en torno a la nueva función y tratamiento que recibe, no ya solo el cuerpo humano, sino también el de los animales, sobre todo el del toro de lidia, tanto, que una de las causas fundamentales de la obra de Goya y Picasso es la tauromaquia y los elementos que la componen: muerte, dolor, sufrimiento, bestialismo, espectáculo, crueldad, es decir, los mismos elementos que construyen los argumentos plásticos de *Los desastres de la guerra* (1810-1815) y *Guernica*. Es posible afirmar que el caldo de cultivo estético y ontológico de ambas expresiones encuentra en la tauromaquia un contexto subyacente, sin olvidar, ya en el caso de Picasso, la fotografía de guerra, un género nacido en la I Guerra Mundial, también como arma para el pacifismo y/o denuncia social en muchas ocasiones.

Goya había entendido el problema de la guerra primero como una cuestión existencial, incluso personal, acerca del que reflexiona sobre la crueldad y la capacidad de producir dolor; segundo, desde una óptica creativa, en la que encuentra una forma plástica; y tercero, afrontando el tema de cómo «narrar» el sufrimiento. Ya es conocida la relación entre *Los desastres de la guerra* y la obra de Picasso, no obstante, nos detendremos en dos grabados concretos, sobre todo por su composición y relación con el cuerpo. En *Y son fieras* y *Estragos de la guerra* (figuras 1 y 2), el aragonés presenta un tratamiento distorsionado de la composición y del papel de las víctimas, cuya interpretación, en general, facilita la analogía con *Guernica*. Además, tanto Goya como Picasso participan de una misma idea narrativa, ambos, con plásticas muy diferentes, buscan hacer llegar (comunicar) al espectador los significados de la guerra, del dolor y el sufrimiento, de modo que sus obras «parecen» un reportaje en el que Goya adopta el papel de «fotógrafo» de guerra varias décadas antes de que exista la fotografía y se aplique al periodismo. Como ya hemos dicho, también Picasso entiende el *Guernica* como una gran portada en la que la escala de grises nos advierte de un estilo periodístico en el que la estrategia comunicativa de la plástica decide prescindir del color en beneficio de la austeridad del mensaje y de su concisión: se presenta un «texto» narrativo de «fotografías» secuenciadas, instantáneas, dibujadas, perfiladas, compuestas para presentar la desnudez del dolor.

En el caso de Goya, la fuerza de lo onírico —si lo interpretamos más bien desde una óptica del siglo XX— incluso desplaza los otros contenidos y se alía con las estrategias dramáticas. Con el romanticismo goyesco, desde *Los desastres de la guerra* nace o renace la idea de monstruosidad como recurso emocional, pero también con el valor de objeto de reflexión social. El monstruo, la deformidad o lo monstruoso gana con el nuevo paradigma estético un valor de discordia y quiebra con respecto a los cánones del neoclásico. La monstruosidad era para la Ilustración un fenómeno erróneo de la naturaleza que se trataba desde la óptica científico-médica,





Fig. 1. Goya, *Y son fieras*, 1812-1815, Los desastres de la guerra, n.º 5, 155 x 209 mm.



Fig. 2. Goya, *Estragos de la guerra*, 1810-1815, Los desastres de la guerra, n.º 30, 141x170 mm.

en calidad de prodigio. En cambio, el Romanticismo produce una atmósfera muy diferente durante las primeras décadas del siglo XIX. Por ejemplo, ya a partir de 1819, *Saturno devorando a su hijo* denota una escena monstruosa, como el resto de *pinturas negras*, que nos sumergen en un ambiente en el que la vida y la sociedad tienen otro sentido. Goya profundiza en la deformación porque la entiende como oportunidad plástica, capaz de expresar sentimientos y escenas de dolor, personal (privado) y público (social). Picasso llegará a la idea de monstruosidad desde otras visiones, pero terminará sirviéndose de la misma monstruosidad para expresar contenidos equivalentes a los que Goya había encontrado cien años antes. El monstruo, o la deformidad anatómica del cuerpo humano, se presentará ante Goya y Picasso como un desafío creativo que pertenece a la naturaleza, pero que se ocupa de recordarnos el error o la aberración de un sistema, el que imbrica la política para la muerte en la vida, en el cuerpo. Para Goya y para Picasso, el problema del monstruo es que



Fig. 3. Otto Dix, *Lisiados de guerra*, 1920, 25,9 × 39,4 cm, Museo de arte moderno (Moma), New York City, Estados Unidos.

tiene varias aristas; es algo más de lo que vemos e incluso de lo que nos imaginamos, tiene un por qué y un para qué, depende si lo que muestra ese pasado, presente o futuro. Es causa, es efecto, y algunas veces, es fin en sí mismo (Santiesteban Oliva 2003, 23).

Pero entre Goya y Picasso encontramos un pintor que también aporta una visión nueva acerca de la monstruosidad, la política y la estética producto de la Gran Guerra. En el caso de Otto Dix, nos hallamos ante un gran planteamiento anatómico como causa formal de su pintura equivalente a la de Picasso. En *Lisiados de guerra* (figura 3), pintado entre 1919 y 1920, Dix emplea otras estrategias creativas, ya que se acerca a la deformidad grotesca casi desde la «caricatura»: cuatro militares mutilados aparecen en fila, «cubiertos» por sus uniformes, les faltan las piernas o los brazos, pero, sobre todo, la causa de la monstruosidad reside en sus caras, y, sobre todo, el gran recurso del pintor alemán es la ironía. En este caso, la anatomía apenas tiene un papel, el cuerpo se define por el propio uniforme del ejército alemán, que delimita la presencia de los personajes y sus mutilaciones, casi de feria, la anatomía no se deforma ni se contorsiona porque se encuentra oculta bajo la carcasa, es decir, la «vida» es un elemento muy secundario del que se sirve la «política» para derivar en realidad en una tanatopolítica en la que la gestión de la vida de una comunidad comporta la aniquilación de otra.

Otro caso es el de *Jugadores de cartas* (fig. 4), obra en la que la anatomía sí tiene un desarrollo complejo y singular, ya que aparece distorsionada, contorsionada y, sobre todo, re-interpretada con criterios incluso transhumanos, pero, sobre todo, desprovistos del más mínimo rastro de humanidad, ya que las simbologías, sobre todo los uniformes, forman parte de una serie de disciplinas que actúan con-

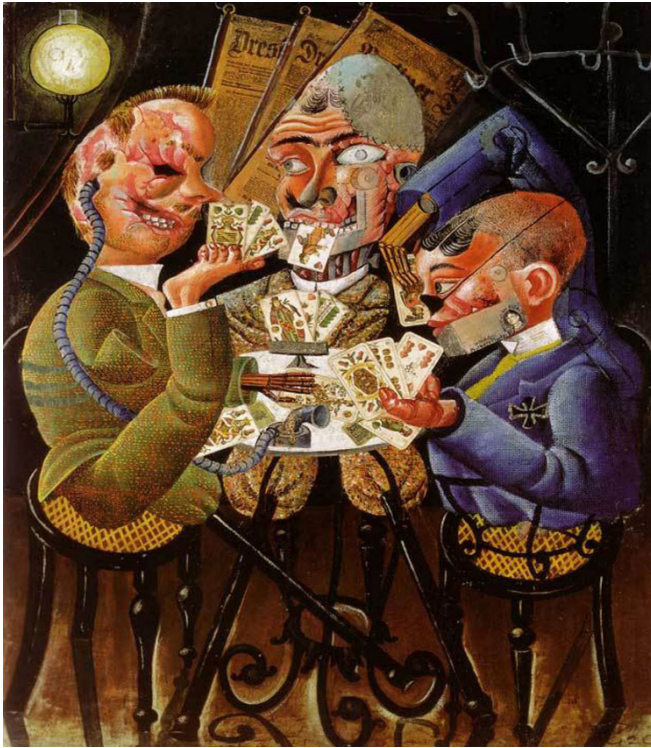


Fig. 4. Otto Dix, *Jugadores de cartas*, 1920, 45,5 x 57 cm, Neue Nationalgalerie, Berlín, Alemania.

tra la naturaleza del cuerpo de los tres personajes que se muestran como monstruos compuestos de elementos ortopédicos. En cierto modo se comportan como el negativo de los *Jugadores de cartas*, de un desaparecido mundo en paz que había pintado Cézanne unas pocas décadas antes.

La visión de Dix es de un *thánatos* que subyace en la ética política del siglo xx, la misma que se encuentra presente en *Guernica* y en *El osario*, pero también en *Los desastres de la guerra*. Es este *ethos* sobre la muerte y el dolor el factor que relaciona la obra de estos tres creadores. Se trata de esa *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) que cala en toda Europa tras una primera reflexión sobre la Gran Guerra, en la que la deformidad parece ser el criterio en otros autores como George Grosz, Ludwig Kirchner, Käthe Kollwitz o Max Beckman, pero también en la literatura de prosistas como Kafka o el propio Valle-Inclán, cuando, a partir de 1920, precisamente tras haber sido corresponsal de guerra en Francia, identifique su literatura con el esperpento.

Pero lo que hace destacar a Dix en su generación es que se trata de un pintor paradigmático que funda un expresionismo social de decidida defensa del pacifismo. Según Llorente Hernández (2012, 71), los resortes de los que se sirve Otto Dix para representar la «nueva guerra», industrializada y masivamente destructiva



(Becker 2003), siempre desde su particular interpretación del lenguaje expresionista, son el color y la fragmentación, nosotros añadiríamos a estos «recursos» su estrategia deformativa y compositiva en la que los personajes caminan entre la forma humana, el animalismo e incluso el maquinismo (transhumanidad). Dix ha vivido la guerra en primera persona, es un hombre traumatizado, como gran parte de los jóvenes que ya nunca van a superar las experiencias personales en el frente, por ello es capaz de plasmar sobre el lienzo la visión personal que se inserta en un análisis de una política orientada hacia la muerte, la especulación y el beneficio. En cambio, Picasso es un pintor de laboratorio, su vida no tiene nada que ver con la guerra, actúa más bien como un narrador secundario. Otra diferencia sobre la que incide Llorente Hernández acertadamente es que «mientras que Dix en sus obras de 1914 a 1936 se centró especialmente en los combatientes, Picasso lo hizo de los civiles, es decir, el malagueño representa un interior en el que se escenifica el drama como consecuencia del bombardeo» (75), pero también de un campo de concentración, ya que *El osario* (1945) significa un cierto desplazamiento hacia la abstracción con respecto a *Guernica* (71).

DECONSTRUCCIÓN DE LA ANATOMÍA HUMANA: LA ESTRUCTURA DEL DOLOR SOCIAL EN LA OBRA DE PABLO PICASSO

El citado triángulo Goya-Dix-Picasso se refuerza, ya que entre los tres componen la exégesis plástica del dolor social y la monstruosidad que supone la guerra a través de sus diferentes visiones de la deformación. Quizá para el conservadurismo clásico, academicista y tradicional, Picasso suponga el triunfo de la deformación de la realidad, frente al orden estético que la cultura dominante venía arrastrando desde al menos el Renacimiento. Se podría afirmar que, a principios del siglo xx, la deformación revolucionaria, la jerarquía estética y el arte encuentran el deber de recurrir a todo aquello que se consideraba «bárbaro», «primitivo», disonante y, por tanto, rechazado. Picasso es un investigador de todas esas manifestaciones de-formadas y des-figuradas, que van desde el arte africano o las pinturas rupestres al Románico. Desde esta reflexión, había emprendido un minucioso trabajo que termina por asumir la deconstrucción de las anatomías, los objetos o los paisajes. Cuando Picasso afronta el reto de *Guernica*, el cubismo y el resto de los paradigmas vanguardistas ya llevan unos treinta años evolucionando. En 1937, el contexto de Francia es cuando menos inquietante: se vivía de cerca la guerra en España y se padece situación prebélica en Europa. Es el momento en que Picasso se da de bruces con la vieja pregunta ¿qué hacer? La propuesta de Max Aub producirá cierto rechazo inmediato. Picasso no quería ser un pintor reivindicativo, pero quizá la cuestión de «¿cómo expresar de forma hermosa un bombardeo tan brutal como el de Guernica?» (Bodei, 1998, 143) le surgiera un gran reto creativo. Picasso busca en *Guernica* una forma –universal– de transmitir el horror, es la oportunidad de poner a prueba la sintaxis cubista. Su función es la empatización con el espectador, de modo que el horror y los dolores sociales ajenos puedan ser experimentados de una manera psicológica, a través de la composición, el no color, la deformación, la actitud de los personajes y el uso de



simbolismos concretos, para ser capaz de crear una atmósfera que se comporta como toda una semiótica del dolor universal desde un hecho particular.

Picasso propone una ética y una estética de la de-formidad equivalente a lo que, como hemos dicho en el epígrafe anterior, ha venido haciendo la tradición pictórica hasta el momento entre Grünewald y Otto Dix, pero con un enfoque completamente diferente. Si para Rudé, el siglo XIX había sido el tiempo de las multitudes (Rudé 1998), tras la I Guerra Mundial, la sociedad occidental, industrializada, es un espacio dominado por las grandes masas de población, es decir, el factor clave es la «sociedad de masas», marcada por el cine y otros grandes espectáculos, como los citados Juegos Olímpicos desde 1896 en Atenas o la Copa del Mundo de Fútbol desde 1930 en Uruguay. Este hecho es determinante para las artes plásticas, además, en España se da la paradoja de que, a pesar de ser un país periférico, la fiesta de los toros supone un lugar de concentración de población que desde el siglo XIX ya está funcionando en muchas ciudades como antesala de lo que van a ser las concentraciones de esas masas, es decir, si el siglo XX y su posmodernidad se entienden como la «sociedad del espectáculo», originada en esos centros de poder como Estados Unidos, Francia o incluso la Unión Soviética, la sociedad española del siglo XIX era pionera en una forma de escenificación multitudinaria evidente en la fiesta de los toros e incluso en sus arquitecturas derivadas. Cuando Picasso comprende la dimensión de los hechos de la masacre de Gernika y acepta –no sin reticencias– pintar un cuadro que afronte la lucha contra el fascismo ensamblando los horrores del bombardeo contra población civil y construyendo una metáfora que se anticipa a la II Guerra Mundial, toma conciencia de que el mensaje va a ser universal, y, por tanto, su lenguaje y sus tácticas de expresión han de ser globales, no obstante, el malagueño sitúa el punto de partida de ese recorrido en varios elementos puramente españoles, que además ya se habían convertido en símbolos dramáticos de su trayectoria, es decir, el cuerpo humano y la tauromaquia.

El cuerpo humano, su fisiología, su comprensión y, sobre todo, su deconstrucción anatómica son quizá la columna vertebral de la plástica picassiana. Desde antes de 1907, Picasso presenta anatomías que ya nos indican el interés por la deformación o contorsión de los cuerpos, por ejemplo, en *El viejo guitarrista ciego*, fechado en 1903, de la época azul, su forma de interpretar el expresionismo es precisamente a través de la forma de presentar el cuerpo del protagonista como también se puede observar en *Vida* (1903), *Los amigos* (1904), *Dutch* (1905) y, sobre todo, *Dos mujeres desnudas* (1906).

Pero entre 1907 y 1937, Picasso abre la vía de un nuevo paradigma, el cubismo. Desde *Las señoritas de Avignon* hasta *Guernica* podemos observar de qué modo la interpretación del dolor ocupa un espacio importante. Además, nos es imposible analizar *Guernica* sin entender *Mujer que llora* –también de 1937–, dos obras que forman un sistema de reflexión en torno al dolor público y del dolor privado, en el que encontramos un retrato del dolor mucho más concreto. Frente a un *Guernica* de gran relato, el retrato de la mujer llorando nos advierte de un plano más corto. No por casualidad en esa gran narrativa no hay color, sino escala de grises, frente al retrato, en el que los colores desempeñan un papel mucho más íntimo, como si se tratara de una fotografía personal, incluso privada, que comienza una secuen-





Fig. 5. Pablo Picasso, *Mujer que llora*, 1937, 60 x 49 cm, Tate Modern, Londres, Gran Bretaña.

cia de mujeres que sufren, a una escala mucho más humana (60 cm x 49 cm). Es como si de alguna forma Picasso hubiera querido «contar» qué ocurrió después y/o qué fue de las protagonistas, cómo continuaron su tragedia y su dolor personal en sus vidas privadas.

En cambio, *Guernica* es una obra de grandes dimensiones (3,49 m x 7,82 m), en la que predomina una gran estructura de dolor social y angustia. La estrategia de Picasso sigue cinco vías diferentes; a) la composición, que tiende hacia el *horror vacui*; b) la ausencia de color, entendiéndolo que tanto el blanco como el negro se entienden técnicamente como no colores; c) la deconstrucción de las estructuras anatómicas que representan los cuerpos humanos (deformados); d) la expresividad de los rostros, y por último; e) las simbologías concretas, relacionadas con la muerte y la destrucción que facilitan y agilizan la comunicación de un mensaje claro con el espectador. Así, *Guernica* se convierte en una perfecta construcción social (universal), en la que, como dirían Berger y Luckmann, del concurso de todas estas estrategias comunicativas surge el resultado final de una obra plástica reconocida como expresión máxima del dolor y la destrucción producidos por la guerra, y asumida

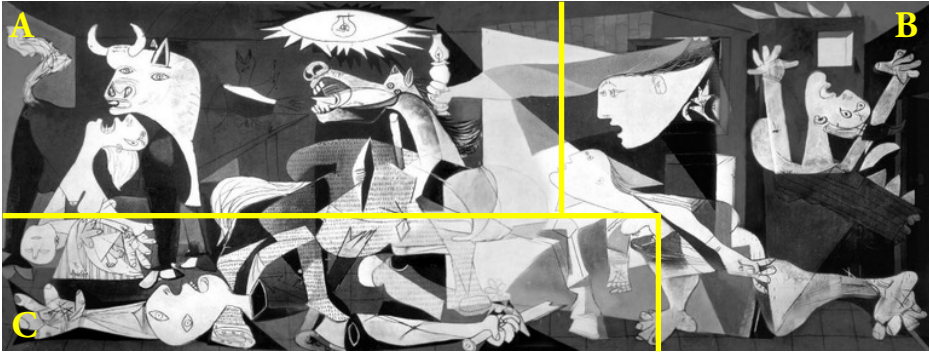


Fig. 6. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, 3,50 x 7,82 m, Museo Reina Sofia, Madrid, España.

como una construcción social eficiente del pacifismo internacional, reconocido en todo el mundo (2003, 11).

Por tanto, *Guernica* se presenta con las condiciones perfectas para ser un mensaje universal. La composición de Picasso no tiene centro. Picasso consigue un perfecto equilibrio en el que todo el espacio pictórico tiene igual importancia, así, su «narrativa» pueda ser interpretada desde cualquier parte del rectángulo. No hay figuras ni áreas claramente dominantes. Los organismos vivos que el artista decide incorporar son una flor, tres animales, mujeres, hombres y un niño o niña. Se podría decir que predominan grandes estructuras de anatomías deconstruidas con criterios traumáticos o patológicos, dos brazos, una cabeza cortada y los miembros deformados, inflamados. No obstante, es posible dividir el cuadro en tres partes (fig. 6): la parte superior (A-B) se encuentra protagonizada por el dolor social de los vivos y la parte inferior (C) contiene los elementos de la muerte y la derrota.

Tanto en *Guernica* y la serie *Mujer que llora*, ambas pintadas en 1937, como en *El osario*, de 1945, Picasso desarrolla toda una estructura plástica del dolor, que es el fundamento de una narrativa social casi de reportaje periodístico, en el que el cuerpo humano y sus expresiones ocupan el centro de toda la argumentación. Su objetivo es llamar la atención de la sociedad europea y estadounidense sobre la amenaza y/o el auténtico significado del fascismo. En los tres casos asistimos a un dramatismo centrado en el tratamiento del cuerpo y de su anatomía. Si en las obras inspiradas en la Guerra Civil los protagonistas son identificables, las mujeres, las madres que representan el mayor dolor social, en *El osario*, ya solo encontramos restos mortales mutilados que continúan la narración de *Guernica* en todos los aspectos, solo que con *El osario*, el mensaje es final, ya que Picasso presenta una pirámide de restos mutilados en cuyo vértice se erigen, como resultado, dos miembros maniatados que componen una «chimenea». Por otro lado, la franja superior de la obra se encuentra dominada por líneas humeantes que solo nos recuerdan la desaparición espectral. En síntesis, la mutilación, la deformidad y la muerte son las protagonistas: la deconstrucción anatómica sitúa al público universal ante un espectáculo del



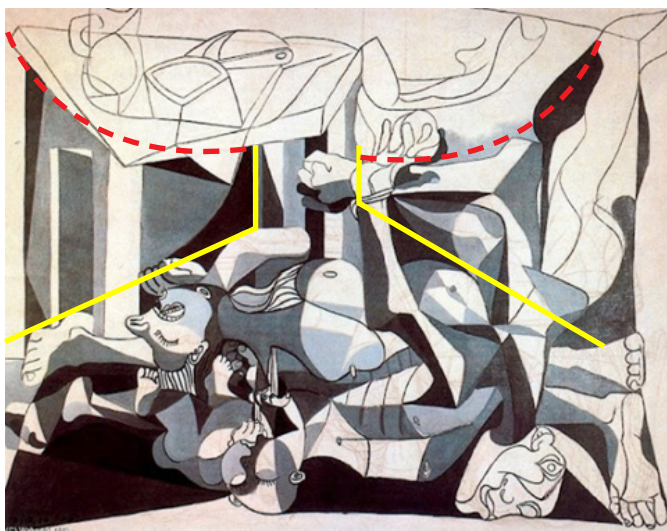


Fig. 7. Pablo Picasso, *El osario*, 1945, 190,8 x 250,1 cm, Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

sufrimiento que ejerce de epílogo para la narración iniciada en *Guernica*. La tanatopolítica ha cumplido su recorrido y Picasso se ha convertido en el gran observador. Su estética ha sabido re-presentar cómo la política es capaz de imbricarse en los aspectos más elementales de la vida (bios) para deformarla de tal modo que los seres humanos se tornan figuras monstruosas cuya reproducción continuará tras el resultado de las bombas atómicas que Estados Unidos lance en Hiroshima y Nagasaki, en agosto de 1945.

CONCLUSIONES

Durante los años veinte y treinta del siglo xx, el totalitarismo se convierte en una práctica política en gran parte de Europa (Italia, Alemania, España). Su objetivo es el dominio absoluto de la sociedad a través del control de todos los aspectos de la vida humana. Esta estrategia del poder se define como biopolítica o tanatopolítica en el momento en que es capaz de definir el derecho a la vida de parte de su población, hecho que se materializa en determinados procesos de exterminio visibles en casos como el bombardeo dirigido por la aviación nazi contra la población civil de Gernika, en abril de 1937.

El genocidio de Gernika se convierte pronto en el primer hito conocido del que partirán varias reflexiones en torno a la naturaleza de los fascismos. La obra *Guernica*, que Picasso pinta pocos meses después, es el primer manifiesto de carácter internacional que denuncia las prácticas genocidas del fascismo, de modo que,

entre 1937 y 1945, a través de las tres obras de las que nos hemos ocupado (*Guernica*, *Mujer que llora* y *El osario*), Picasso construye toda una narrativa plástica sobre el dolor y el sufrimiento colectivo, cuya función es la reivindicación del derecho a la vida y el pacifismo a través de ese tratamiento de la anatomía humana que supone el cubismo. El proceso de análisis deconstructivo de la realidad que el pintor malagueño había iniciado en *Las señoritas de Avignon*, en 1907, encuentra una nueva frontera en el momento en que Picasso incorpora a su estética el criterio contextual que se estaba desarrollando en España y Europa, es decir, la política ha logrado introducirse en el interior de la vida humana (bios) en un proyecto totalitario (el fascismo) que se desarrolla en una estrategia que se puede definir como tanatopolítica. Estos mecanismos subyacen en la estrategia re-presentativa de la anatomía en los personajes protagonistas del *Guernica*, que se configuran desde criterios de-formativos que, a su vez, hunden sus raíces en la obra de Grünewald y El Bosco, en el caso del Barroco y, sobre todo, en la de Goya, *Los desastres de la guerra*, en un contexto que también define la pintura de Otto Dix.

La nueva plástica picassiana significa un paso más en su evolución creativa, ya que la plástica a la que nos hemos referido se orienta hacia una narración periodística en la que tanto *Guernica* como *El osario* surgen ante el espectador como un gran reportaje periodístico, por otra parte, *Mujer que llora* se ocupa de mostrar el dolor privado, representado en un primer plano en el que aparece el color como táctica de lo particular, el retrato de una mujer concreta, sola, que expresa su sufrimiento fuera del ámbito escénico.

Picasso abre una vía de interpretación del cuerpo deconstruido, que sintetiza la bipolaridad y la tanatopolítica de las sociedades totalitarias. El artículo pretende solo una aproximación a un planteamiento de la estética picassiana y los procesos de deconstrucción y de-formación de la anatomía humana desde una perspectiva social y política. Convendría analizar con mayor detenimiento las diferentes tácticas narrativas –si las hubiera– en cuanto al cuerpo de la mujer, el hombre o los animales, o cómo esta «necesidad» de de-formación influye en los modos de comunicación posteriores, sobre todo en contextos de violencia. También sugeriríamos estudios posteriores, ya desde el campo de la sociología, que incidieran en el impacto de los contenidos pacifistas de Picasso, Dix u otros en la sociedad actual, sobre todo teniendo en cuenta la inflación de imágenes que suponen las redes sociales.

ENVIADO 23/2/2024; ACEPTADO 25/3/2024



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- AGUIRREACUÉNAGA, J. (2017). Bombardeo y destrucción de Gernika: Pasión por la ignorancia. Donostia: Txertoa.
- ARENDT, H. (1993). *La Condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- BERGER, P. L. y Luckmann, Th. (2003). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu: Buenos Aires.
- BECKER, A. (2003). *Une culture de guerre*. Otto Dix, en *Otto Dix La guerre*. Paris: Continents Editions.
- BLOM, Ph. (2010). *Años de vértigo*. Barcelona: Anagrama.
- BODEI, R. (1998). *La forma de lo bello*, Madrid. Madrid: Visor.
- ESPÓSITO, R. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FOUCAULT, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GUALVENZU-MAEZTU, M. (2021). «Mujeres que cargan: las artistas y las imágenes de maternidad en la Guerra Civil española», en *Re-visiones*, n.º 11, s.p.
- GUTIÉRREZ PELÁEZ, M. y ÁNGEL RINCÓN, F. (2012). «Trayectos entre estética y biopolítica: trauma, sujeto e imagen», en *(Pensamiento), (palabra) y obra*, n.º 7, pp. 42-55. DOI: [10.17227/ppp.num7-1423](https://doi.org/10.17227/ppp.num7-1423).
- IRUJO, X. (2017). *Gernika: 26 de abril de 1937*. Barcelona: Crítica.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A. (2012). «Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra», en *Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, n.º 24, pp. 65-78. DOI: [10.5944/etfv.24.2012.10257](https://doi.org/10.5944/etfv.24.2012.10257).
- MONGE JUÁREZ, M. (2021). «Público, democracia e historia: aproximación a una dialéctica sobre la crisis de la posmodernidad», en *Audens*, n.º 5, pp. 70-84.
- PANOFSKY, E. (2013). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- RUDÉ, G. (1998). *La multitud en la historia. Los disturbios populares en Francia e Inglaterra, 1830-1848*. Madrid: Siglo XXI.
- SANTIESTEBAN OLIVA, H. (2003). *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. México: Plaza y Valdés, Universidad de la Baja California Sur.
- TOSCANO LÓPEZ, D. (2016). «El descubrimiento político de la vida en Hannah Arendt y Michel Foucault», en *Revista de Filosofía*, n.º 41 (2), pp. 335-356. DOI: [10.5209/resf.53957](https://doi.org/10.5209/resf.53957).



EVALUADORES/AS

Pau Pascual Galbis–Universidad de Madeira–Portugal
Antonio Marrero Alberto–Universidad de La Laguna–España
Álvaro Cabeza García–Universidad de Sevilla–España
Emilce Nieves Sosa–Universidad Nacional de Cuyo–Argentina
Pompeyo Pérez Díaz–Universidad de La Laguna–España
Marina Hervás Muñoz–Universidad de Granada–España
Angelica García-Manso–Universidad de La Laguna–España
Joana Rodríguez Pérez–Universidad de La Laguna–España
Debora Madrid Brito–Universidad de La Laguna–España
Mónica Vázquez Astorga–Universidad de Zaragoza–España
Nuria Segovia Martín–Universidad de La Laguna–España
Salvador Guijo Pérez–Universidad Pablo de Olavide–España
Clementina Calero Ruiz–Universidad de La Laguna–España

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE *ACCADERE* 7 (2024)

El equipo de dirección se reunió presencialmente en los meses entre enero de 2024 y mayo de 2024 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 7 de *ACCADERE*. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 5,6 meses.

Estadísticas:

N.º de trabajos recibidos: 8.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 5. Rechazados: 3.

Media de revisores por artículo: 2,1.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 2 meses.

Los y las revisoras varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

NORMAS DE PUBLICACIÓN PARA ENVÍOS A *ACCADERE. REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE* DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y FILOSOFÍA DE LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

ENVÍOS

Para enviar un artículo o reseña a la Revista *ACCADERE* es imprescindible el registro en nuestra revista. El registro no solo sirve para enviar elementos en línea, sino también para comprobar el estado de los envíos.

Los originales remitidos se enviarán en formato Microsoft Word y se publicarán en el idioma en el que se han entregado.

IDIOMAS ACEPTADOS

Castellano, portugués, inglés, italiano.

TIPOS DE CONTRIBUCIÓN

ARTÍCULOS

Manuscritos entre 15-30 páginas (desde el título hasta la última figura, fuente Times New Roman 12, interlineado 1.5).

Artículos más largos (31-55 páginas) deberán fundamentar la extensión con una carta de justificación.

El resumen tendrá un máximo de 200 palabras y se entrega en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

Las palabras clave, hasta un máximo de 5, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

Se permite la reproducción de hasta 10 imágenes (derechos de autor a cargo del/la autor/a del artículo).

NOTA / DOCUMENTOS

Manuscritos de 12 páginas como máximo (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1.5).

Una figura y una tabla como máximo.

El resumen tendrá un máximo de 150 palabras y se entrega en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

Las palabras clave, hasta un máximo de 4, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

ENTREVISTA

Contribuciones de entre 10 y 12 páginas (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1.5).

RESEÑAS

La extensión será de entre 5 y 7 páginas (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1.5). En el caso de reseñas sobre un conjunto de obras la extensión máxima admitida es de 10 páginas.

En la cabecera figurarán los datos del libro: autor/es (apellidos, nombres), (ed., comp., coord., dir.), título del libro en cursiva, lugar, editorial, año de edición, páginas del libro, y si lleva ilustraciones, etc.

Las reseñas no llevarán bibliografía y si se incluyen algunas notas serán las imprescindibles.

Solo se admitirán reseñas de obras editadas en los tres últimos años.

La revista no se compromete a la publicación de reseñas no solicitadas.

INSTRUCCIONES GENERALES DE FORMATO

El formato del archivo deberá ser Microsoft Word.

Fuente Times New Roman de tamaño 12 para texto, 10 para notas.

Interlineado 1,5.

Páginas numeradas consecutivamente.

Tamaño de página A4.

Márgenes de 2,5 cm.

El nombre del/la autor/a o autores/as del trabajo no debe aparecer en el texto del artículo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo, y se entregará además en un documento a parte donde constarán Nombres y Apellidos, Filiación Institución, Correo del/la autor/a.

El nombre del archivo que se sube a la plataforma no deberá contener información que permita indentificar la autoría del artículo.

El artículo llevará el título centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12).

A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirán el Resumen en español y las Palabras clave; y seguidamente título en inglés (versalita), el Abstract y las Keywords.

Las secciones deberán numerarse consecutivamente, por ejemplo 1. Introducción; 2. Estado de la cuestión; 3. Casos representativos; 4. Conclusiones. La bibliografía no se numerará.

Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página.

Asegurarse de que todas las citas se encuentran recogidas en la sección de referencias. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a 40 palabras) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecomillada se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”). Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 12.

Tablas y Figuras además de aparecer en el texto donde corresponda, deberán entregarse en una página a parte y numerarse como sigue: Fig.1, Fig. 2, etc etc. En el texto deberá señalizarse su colocación, indicando la posición en paréntesis como sigue: En la pintura de Ciccarelli de 1853 podemos observar... (fig.1) (figs. 2 y 3)

Es importante entregar todas las fotos en formato jpeg, tiff o EPS en calidad 300 dpi, con pie de foto como se detalla en el ejemplo: Fig.1. Alessandro Ciccarelli, Vista de Santiago desde Peñalolen, 1853, 85x125 cm, Pinacoteca Banco Santander, Santiago, Chile. Fuente: www.surdoc.cl

En una página a parte deberán entregarse los datos de/la autora (nombres y apellido, filiación institucional, mail de contacto)

INSTRUCCIONES GENERALES PARA LAS REFERENCIAS

REFERENCIAS EN EL TEXTO

Para citar en el texto se utilizará el formato apellido-año usado por las Normas APA 2020 7.ª edición, cuyos detalles puede consultar aquí.

LISTADO DE REFERENCIAS

Se presenta al final del texto.

Apellidos y luego iniciales del nombre.

Organización alfabética por apellido del autor, cuando hay más de un trabajo por autor, éstos se listan cronológicamente.

El año de la publicación y el volumen son necesarios para todas las referencias.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna