



*Orfeo extático en la metrópolis*

# *Orfeo extático en la metrópolis*

*San Pablo, sociedad y cultura  
en los febriles años veinte*

*Nicolau Sevckenko*

*Traducción de Ada Solari*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Rector  
Mario E. Lozano

Vicerrector  
Alejandro Villar

Colección Las ciudades y las ideas

Universidad Nacional de Quilmes  
Prometeo 3010

# Índice

Sevcenko, Nicolau  
Orfeo extático en la metrópolis : San Pablo, sociedad y cultura en los febriles años veinte . - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2013.  
420 p. : il. : 15x23 cm. - (Las ciudades y las ideas / Adrián Gorelik)

Traducido por: Ada Solari  
ISBN 978-987-558-257-6

1. Estudios Culturales. 2. Brasil. 3. Ensayo. I. Ada Solari, trad. II. Título  
CDD 306

Las ciudades y las ideas  
Colección dirigida por Adrián Gorelik

Serie Nuevas aproximaciones

Ilustración de tapa: Tarsila de Amaral,  
estudio para su obra "A Gare", 1925

Título original: *Orfeu extático na metrópole*  
Copyright: 1992, Nicolau Sevcenko.  
Primera edición en Brasil por Companhia das Letras

Copyright: Nicolau Sevcenko, 2013  
Copyright: Universidad Nacional de Quilmes, 2013

Universidad Nacional de Quilmes,  
Roque Sáenz Peña 352,  
Bernal (B1876BXD)  
Buenos Aires, República Argentina  
www.editorial.unq.edu.ar  
editorial@unq.edu.ar

Prometeo 3010, Sarmiento 4175,  
(C1197AAH) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

ISBN: 978-987-558-257-6

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

<b>Prólogo para la presente edición</b> Clío desentonando en el coro de Orfeo	17
<b>Agradecimientos</b>	23
<b>Introducción</b>	29
1. La obertura en acordes heroicos de los años locos	35
2. Las maquinarias de una escenografía móvil	117
3. El viento de las trincheras es caliente	193
4. De la historia al mito y viceversa dos veces	277
<b>Conclusión</b> Cae la noche	381
<b>Fuentes y bibliografía</b>	387

# Índice de ilustraciones

Advertencia: las ilustraciones están intercaladas en el texto. Cada vez que se remite a alguna de ellas se señala con una llamada en el margen del texto, indicando el número de página en que se encuentra la ilustración y, cuando corresponde, la letra que en esa página la designa.

- 52 a. Familia en el Albergue de los Inmigrantes.  
b. Trabajo infantil.
- 60 a. Deporte, picnic y ocio. Río Pinheiros, 1925.  
b. Equipo de fútbol Heróis do Brasil F. C.
- 62 Miguel Centofanti y Antônio Ardany, vencedores de la Maratón Ciclista de San Pablo.
- 65 Carreras de Le Mans y Olimpíadas de Amberes, donde la delegación brasileña desfiló encabezada por militares uniformados.
- 84 a. Inauguración del monumento a Olavo Bilac.  
b. La comunidad italiana en Anhangabaú celebra el monumento a Carlos Gomes, frente al Teatro Municipal.
- 99 Las máquinas enloquecidas: en el aire, en la tierra y en los mares.
- 106 a. El "Águila de los Aires", el "Bandeirante con Alas", Edu Chaves, figura máxima del Panteón atlético-heroico paulista.  
b. Largada de una batería de motocicletas con sidecar en la avenida Paulista.
- 121 a. El cine norteamericano revoluciona las costumbres, y afectan en especial la imagen y la actitud femeninas.  
b. Rodolfo Valentino.
- 133 a. Desfiles de la Fuerza Pública Paulista.  
b. Washington Luís.
- 151 La verticalidad monumental se convierte en el principal signo de la metropolización.
- 172 La gran inundación de 1929.
- 204 a. Josephine Baker, "reina de París".  
b. Ballets Rusos. Danilova e Idzikowski, en *Jack in the box*, de Erik Satie.
- 207 a y b. La bailarina de Von Laban y la figura de Vilmos Huszar.  
c. El *Ballet eléctrico. Madam Satan*, de Cecil B. DeMille.
- 229 Telón de boca realizado por Picasso para el Ballet *Parade*, de 1917.

## Abreviaturas

- 252 a y b. Solarización realizada por Man Ray.  
c. *La creación del mundo*, de Fernand Léger.
- 291 Tapa de *Ilustração Brasileira*, de octubre de 1920.
- 377 a. San Pablo es “reconquistada” por las fuerzas oficialistas.  
b. Revolución de 1924.  
c. Revolución de 1930, la población ataca, saquea y arrasa la delegación policial de Cambuci, la “Bastilla” de San Pablo.

### Periódicos

*AC*: Revista *A Cigarra*

*FF*: Revista *Fon-Fon*.

*IB*: Revista *Ilustração Brasileira*

N/f: no firmado

*OESP*: Diario *O Estado de S. Paulo*

*PR*: Revista *O Parafuso*

*RB*: Revista *do Brasil*

*RC*: Revista *Careta*

*RS*: Revista *da Semana*

### Obras de referencia

*DAQ*: *Dictionary of art quotations*

*DDS*: *Dictionnaire des symboles*

*DLB*: *Dicionário literário brasileiro*

*DLFF*: *Dictionnaire de la littérature française et francophone*

*DMC*: *Dictionnaire de la musique contemporaine*

*HGCB*: *História geral da civilização brasileira*

*HGC*: *História geral das civilizações*

*TNCMH*: *The New Cambridge Modern History*

*TFDMT*: *The Fontana dictionary of modern thought*

*TFDMTk*: *The Fontana dictionary of modern thinkers*

## **Series documentales**

**BOLSA:** Latin American Banking and Financial Files, Watson Library, University College, Londres.

**FO:** Consular Reports, Foreign Office, Kew Gardens, Londres.

**TR:** Trade Reports, Official Publications Library, The British Library.

a los maestros  
Sérgio Buarque de Holanda y  
Rui Galvão de Andrada Coelho  
en memoria

Aun en nuestro mundo, en el que los hombres se dedican a adaptar sus legislaciones artificiosas, todo nos enseña que el éxito y el fracaso les ocurren indistintamente a los buenos y a los malos. El mundo, en realidad, no ha sido ordenado al gusto de los hombres como un tablero de ajedrez. La injusticia se hace ley contra todas las inconveniencias. Pocas personas tienen el coraje o la impertinencia de reflexionar sobre estas cosas. Y, por cierto, no es conveniente que muchos hombres se pierdan en divagaciones que disipan la voluntad y aniquilan el gusto de vivir. No hemos sido puestos en este mundo para descubrir las verdades sino para hallar las conveniencias.

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Raízes de SBH*

Como nos lo sugiere la leyenda del Emperador y las flores exóticas, los actos que satisfacen a la imaginación son: la revelación, la confirmación, la clasificación y el contraste. Lo que ella no tolera, sin embargo, son la dis-sintonía, la discontinuidad, la des-serialización y la dis-semia.

RUI GALVÃO DE ANDRADA COELHO,  
apuntes de clase

La filosofía es una batalla contra el embrujamiento de nuestra inteligencia por medio del lenguaje.

LUDWIG WITTGENSTEIN,  
*Philosophical investigations*

## Prólogo para la presente edición

## *Clío desentonando en el coro de Orfeo*

Un período de construcción sigue ahora a las luchas de la época de destrucción revolucionaria, de las “palabras en libertad”.

PAULO PRADO, Prefacio a la *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, París, 1924

El primitivismo que en Francia aparecía como exotismo no era para nosotros, en el Brasil, otra cosa que primitivismo.

OSWALD DE ANDRADE, declaración al *Correio Paulistano*, 26 de junio de 1949

La década de 1920 representa una inflexión tan aguda que llega a determinar una divisoria de aguas en la historia cultural del Brasil. En ella se cristalizan una elocución y un linaje de relatos que reconfiguran la definición étnica y cultural de lo que sería la “identidad brasileña”. Se trató de un esfuerzo deliberado por romper con la genealogía que ligaba los orígenes del país a Portugal en particular y a la fuente europea en general, en sintonía con la búsqueda de una matriz idílica, prelusitana, precabralina, vislumbrada en la “tierra del pau-brasil”, la “botocúndia”, la “pindorama”, la “piratininga”. No es que se quisiese afirmar un origen estrictamente indígena para la sociedad brasileña, lejos de eso. Eran, por ejemplo, igualmente fundamentales las fiestas populares, el exuberante elemento negro presente en el Carnaval de Río de Janeiro, o la síntesis mestiza de las celebraciones del Triunfo Eucarístico o de la Semana Santa en Minas Gerais. Lo que se pretendía era poner de relieve que la nación se había consolidado como una comunidad claramente distinta y distante de la influencia europea inicial, al constituirse como un cuerpo social y una cultura originales, dotados de una identidad y un destino singulares. A lo sumo, esa originalidad podría desarrollarse en una singularidad latinoamericana más amplia, pero nunca retroceder hacia la matriz europea o ser asimilada por la civilización norteamericana en expansión.

El hecho fascinante es que en Europa tenía lugar una transformación cultural de escala y naturaleza equivalentes. Solo que en lugar de articularse como una inmersión hacia dentro de sí misma, ella dio un gigantesco salto hacia afuera. Corrientes artísticas de la posguerra, como el dadaísmo, el surrealismo y el orfismo mostraban un acentuado, si no ya predominante, componente de primitivismo extraeuropeo. La profunda crisis de valores que siguió al conflicto suscitó un entusiasmo, no pocas veces rayano en la obsesión, por las culturas más remotas del planeta, en

especial las culturas sin escritura, prelógicas, movidas por impulsos instintivos, centradas en ceremonias danzantes y rituales chamánicos. De allí su nueva pulsión por los ritmos frenéticos y sincopados del jazz, del tango, del maxixe y del samba, que colmaban los locales nocturnos más glamorosos de las capitales europeas.

Ahora bien, lo que los europeos buscaban por los rincones más alejados del mundo, los brasileños y los latinoamericanos ya lo poseían en sus zonas rurales e incluso en los arrabales de sus propias ciudades. Si fuesen ágiles, antes de que los europeos llegaran, ellos podrían “descubrirse a sí mismos”. Al fin de cuentas, la “pindorama” quedaba en la terminal opuesta de la vía férrea. Esa misma vía que tenía su estación de partida en el corazón de la metrópolis recientemente urbanizada de acuerdo con el más sofisticado patrón del urbanismo europeo. Y ello implicaba una desagradable contradicción: los brasileños partían para “descubrirse a sí mismos” travestidos rigurosamente con su mejor figurín europeo. Blaise Cendrars planteó ese dilema en una alegoría didáctica: “Tenéis las locomotoras llenas, id, partid. Un negro gira la manivela del desvío rotativo en que estáis. El menor descuido os hará partir en la dirección opuesta a vuestro destino”. Blaise Cendrars, por ser quien era, puso el gesto decisivo en las manos de un hombre negro. Los intelectuales brasileños, por ser quienes eran, tomarían todas las precauciones para que el negro jamás girase la manivela a no ser en la dirección que ellos ordenasen. Y Blaise lo sabía.

La referencia del poeta francosuizo a la locomotora no es por cierto casual. La amplia red ferroviaria, que se extendía por todo el estado de San Pablo, había sido construida por los inversionistas británicos que convirtieron la región en la mayor fuente proveedora de café del mundo. Toda esa red de vías férreas había sido concebida de modo que convergiera en la ciudad-capital de San Pablo, lo que otorgaba a los ingleses un control de los stocks y un audaz sistema de manipulación de los precios en el mercado mundial. Ese fue el origen de la prodigiosa riqueza que transformó, en un corto período de tiempo, la pequeña y paupérrima villa de San Pablo en una de las mayores metrópolis del planeta. La riqueza sumamente concentrada de la caficultura dio a los paulistas el poder de conspirar para derribar a la monarquía y asentar las bases de un sistema republicano federalista, en cuyo contexto San Pablo y sus aliados de Minas Gerais tuvieron el control del régimen, de las elecciones y del orden social.

Pero así como la Primera Guerra Mundial trastornó el equilibrio político, económico y social de los países de Europa, también tuvo un efecto sobre el Brasil sumamente desestabilizador. Los submarinos alemanes interrumpieron el comercio mundial, lo que paralizó al mercado del café

y forzó un acelerado proceso interno de industrialización para sustituir los productos antes importados de Europa. Grandes masas de trabajadores inmigrantes se trasladaron desde las zonas rurales hacia el mercado más próspero de la capital, luchando en busca de oportunidades en el naciente parque industrial paulista. Esos obreros, en su gran mayoría extranjeros, pronto se unieron en poderosas ligas anarquistas, y promovieron huelgas y una gran rebelión obrera en 1918, que prácticamente mantuvo a la capital bajo el control de los trabajadores por varios días hasta que estos fueron reprimidos. Del otro lado, la mayor parte de los nuevos empresarios industriales y agrícolas eran inversionistas extranjeros. De modo que, al finalizar la guerra, la oligarquía cafetalera que controlaba el régimen se vio sumergida en una ruina cada vez mayor debido a la caída continua del precio del café y a las presiones sociales de los nuevos personajes inmigrantes. Estos eran los “europeos”, los “extranjeros” que perturbaban a la plutocracia paulista, y ya no los portugueses colonialistas de antes. Era la “gente nueva” que no pertenecía, que amenazaba su dominación y debía ser excluida de la “pindorama” idílica.

Comenzaron así a proliferar, después de la Guerra, de la Revolución Rusa y de la Revolución Espartaquista, los discursos nacionalistas, intolerantes y xenófobos. Por todas partes se execraban las ideologías “apátridas” de las corrientes socialistas, anarquistas y comunistas. Y al mismo tiempo se asociaban las tendencias revolucionarias y la decadencia cultural con los judíos, los bohemios, los librepensadores, los inmigrantes y las razas inferiores. No era nada nuevo; ese discurso ya se había consolidado en Europa desde el caso Dreyfus, pero ahora, tras la crisis de la posguerra y la posrevolución, ganaba por cierto una fuerza redoblada. En el Brasil, esa reacción se fortalece con las iniciativas en favor de la ampliación de los poderes del Ejército nacional, a través de las campañas por el servicio militar obligatorio y por los “tiros de guerra” voluntarios, de los que estarían excluidos los “extranjeros”. Los estudiantes de las universidades también se organizaban en grupos armados y, de manera ostensiva, hacían entrenamiento táctico y militar en las áreas públicas en pleno centro de la capital paulista.

En ese contexto belicista, el político más emblemático de la oligarquía paulista, el notable Washington Luís, historiador, uno de los creadores de la mitología de los “bandeirantes paulistas”, tuvo una carrera meteórica, de concejal a diputado, a intendente, a gobernador y a presidente de la República. Bajo su tutela, el secretario de Educación, Fernando de Azevedo, desarrolló una auténtica “revolución” en la educación pública, basada en una plataforma tripartita: educación física, educación cívica y educación musical, con orfeones que deberían interpretar himnos y cantos

patrióticos, canciones populares y temas folklóricos. Naturalmente, el objetivo estratégico eran los hijos de los “inmigrantes”. El resultado fue tan positivo que después del golpe de Getúlio Vargas, el más notable músico brasileño, el modernista Heitor Villa-Lobos, fue designado ministro de Educación y Cultura, y estuvo a cargo de un programa nacional de corales orfeónicos.

Resulta bastante evidente, por lo tanto, que la oligarquía paulista tenía absoluta claridad con respecto a su programa de acción para hacer frente a la crisis de la posguerra en la década de 1920. Por un lado, incentivar hasta el paroxismo la proliferación de las prácticas deportivas, que se difunden ampliamente después de la guerra. Todos los deportes posibles, pero destacando por cierto al más popular de ellos: el fútbol. Los deportes desarrollan el sentido de coordinación, de orden unido, la disciplina, la agresividad y la competitividad. Por otro lado, ocupar en la mayor medida posible el espacio público de la ciudad, sobre todo los espacios centrales, con fiestas y celebraciones cívicas constantes acompañadas de gigantes desfiles militares, exhibiciones de gimnasia colectiva, coros escolares, consagración de los emblemas nacionales y de las autoridades. En la cima de todo ello, las fiestas de las élites ilustradas -los conciertos, las obras teatrales y los festivales, dedicados a asociar la consagrada “cultura moderna”, de las últimas corrientes artísticas europeas, con la exaltación de las fuentes populares y folklóricas de la más “auténtica cultura brasileña”-, financiadas con recursos públicos y exhibidas en el escenario más conspicuo de la ciudad, el recientemente inaugurado Teatro Municipal de San Pablo, inspirado en la Ópera de París y respuesta discreta al Teatro Colón de Buenos Aires.

Entendida en su sentido más amplio y al revés de las ideologías políticas, la cultura se convierte así en el elemento catalizador del agenciamiento individual y colectivo en el espacio público de la metrópolis paulista. Pertenecer, asimilar y desempeñar esa cultura matricial pasa a ser la única forma legítima de compartir la “identidad brasileña”, fuera de la cual se es un paria. Todo lleva entonces a que los más diferentes sujetos, hasta los más recalcitrantes, converjan en esa pertenencia. El entusiasmo deportivo, las fiestas cívicas, la pompa militar, la educación pública, las canciones populares y las danzas rítmicas; las nuevas tecnologías de comunicación de masas, radio, cine y noticieros cinematográficos, prensa, carteles, publicidad, propaganda política, forman una amalgama de un potencial irresistible, que machaca siempre el mismo mensaje: pertenencia, asimilación, actuación. Todas las demás formas tradicionales de fidelidad, familiar, comunitaria, profesional, social, cultural, desfallecen y se disuelven, son como obstáculos para la identidad esencial, la única legítima, la

que libera de todos los preconceptos y asegura la promesa de adhesión a una fuerza avasalladora.

Esta sería la actualización que la cultura de posguerra hizo del mito clásico de Orfeo, el héroe que cuando cantaba y tañía la lira que Apolo le había dado, hipnotizaba a todas las criaturas que formaban un círculo de espectadores extasiados a su alrededor. El mito proporciona una estructura ideal para las fuerzas político-culturales dominantes que clamaban por una vuelta al orden (“le retour à l’ordre”) después de la guerra, después de las experiencias radicales del cubismo, después de la Revolución Rusa y de la Revolución Espartaquista. El momento debería ser de “reconstrucción” y por lo tanto de unidad, de coordinación colectiva, disciplina y confirmación de las identidades nacionales, en contra de las amenazas internas y externas. De acuerdo con el mito de Orfeo, poco importa si se es pez, ave, reptil, mamífero, humano o mineral; todos se funden bajo la magia de la celebración de la unidad sublime, luminosa, apolínea, esencial. Como preconizó Apollinaire, el creador del término orfismo, en su breve sobredada, ya en la posguerra y herido de muerte: “si el cubismo está muerto..., el reino de Orfeo está ahora a nuestro alcance”.

Precisamente en enero de 1922, en un artículo publicado en la recientemente creada revista *L’Esprit Nouveau*, de amplia difusión mundial y circulación en América Latina, Ozenfant y Le Corbusier decretaban: “El tiempo de los humanistas-anarquistas de las cervecerías está acabado. De aquí en adelante se trata de construir”. En el programa del primer número de esta revista, que habían fundado en 1918, ellos ya habían postulado: “La guerra terminó, todo se organiza, todo se aclara, todo se purifica, se construyen las fábricas...”, y en otra parte completaban: “La evolución actual del trabajo conduce a la utilidad, a la síntesis y al orden. Algunos lo definen como ‘taylorismo’...”. En el mismo editorial de enero de 1922, definen con precisión el alcance, el objetivo y la estrategia de la nueva filosofía estética: “El más alto deleite del espíritu humano es la percepción del orden, y la mayor satisfacción humana es la sensación de colaborar o de participar en ese orden. La obra de arte es un objeto artificial que permite someter al espectador al estado deseado por el creador”.

En vez del espíritu liberador y anárquico del cubismo del círculo de artistas-bohemios en torno de Picasso, la estética que se propone ahora es la de un arte de confirmación, de confinamiento, de conformación. El artista se convierte en una especie de ingeniero de las formas simbólicas, capaz de modelar nuevos estados de espíritu, nuevas sensibilidades y sobre todo una nueva identidad colectiva. En las crudas palabras del crítico belga Victor Servranckx, colaborador permanente de *L’Esprit Nouveau*: “En este momento todos los ‘ismos’ teóricos se acabaron para nosotros. Llega-

mos a una comprensión sana del arte [...]. Las obras de plástica pura [...] no son sino el resultado de un crecimiento fervoroso, paciente y obstinado de fuerzas vivas. Nosotros tendemos hacia la NORMA, pobre y heroica” (destacado en el original).

Esa estética normativa tuvo varios nombres: purismo, simultaneísmo, sincronismo, sinfonismo, constructivismo, pero los artistas de la inmediata posguerra solían referirse a ella con el nombre de “orfismo”. En un momento particularmente traumático, entre los horrores de la guerra, de las revoluciones y de la terrible gripe española, por un lado, y de los rigores de la urbanización atropellada, de las nuevas tecnologías, de la explotación económica y de la represión sistemática, ella traía una promesa de armonía, de optimismo y de un orden social consolidado, seguro, incluso sublime. Pero para ingresar en ese nuevo jardín de las delicias simbólico, era necesario que el recién convertido se despojase de sus memorias, sus lazos sociales y comunitarios tradicionales, sus referencias afectivas pasadas, para así asumir el semblante de heredero del futuro. La salvación estaba al alcance, pero exigía una nueva subjetividad: abstracta, fija, normativa, colectiva y conformista, exenta de historia, de lugar, de contradicciones y de potencial transformador.

Pero no todos estaban dispuestos a pagar ese precio tan alto. Este libro quiso ser el eco de esas voces disonantes, que aún se oyen y que probablemente sean tan relevantes hoy como entonces. Voces sostenidas como un obstinado eco de fondo, sofocadas, casi imperceptibles en medio del fragor de las multitudes excitadas, y que no se impusieron porque eran minoritarias, sutiles y antiautoritarias. Voces de artistas e intelectuales que no querían verse reducidos a una subjetividad esencial, uniforme y consumada. Voces de seres humanos que se resistieron a la homogeneización cultural y que veían a las identidades como estrategias lúdicas y situacionales, transitorias y mutantes, en el continuo empeño por crear una sociedad de hombres y mujeres libres. Para ellos, como para Sergio Buarque de Holanda, uno de sus principales representantes en este libro, el recurso decisivo en la lucha contra sistemas cerrados de formas simbólicas, articulados a través del arte o del discurso, es la crítica histórica. Orfeo prevalece; él tiene la lira. Pero Clío es astuta, pues también sabe oír el silencio.

San Pablo, verano de 2012-2013.

## Agradecimientos

Este trabajo fue escrito en parte en Londres, en parte en San Pablo. Cuando comencé esta investigación en 1986, en la Universidad de Londres se vivía un clima agitado debido a la conmemoración de su sesquicentenario. Los debates y las polémicas se multiplicaban por todos lados y así fue como vi que mi proyecto original de investigación cambiaba de configuración sucesivas veces hasta adquirir una fisonomía completamente distinta a la que tenía cuando llegué al Reino Unido. El ambiente afectuoso que encontré en el Instituto de Estudios Latinoamericanos (ILAS) de la Universidad de Londres fue una desmentida categórica y providencial a la supuesta falta de expresión de sentimientos que genéricamente suele atribuirse a los británicos. Me gustaría por lo tanto reconocer la deuda sustancial que este trabajo tiene con los directores del ILAS, el profesor John Lynch en 1986 y el profesor Leslie Bethell desde el año siguiente en adelante. Con el profesor Leslie Bethell la relación académica derivó en la amistad personal y así pude disfrutar de una convivencia que tuvo momentos gratificantes, muchos de ellos junto a su mujer Felicity Guinness, a familiares y amigos. Otras personas con las que estoy infinitamente en deuda son el profesor David Treece y su mujer, la profesora Glenn Dawkins, de quienes tuve repetidas veces el privilegio de ser huésped; por el enorme afecto que siento hacia ellos y que creo que es recíproco, terminaron volviéndose casi una segunda familia para mí. También se desarrollaron en el plano afectivo las relaciones con el profesor William Howe y su mujer, así como con el profesor John Gledson, que hizo que mis viajes a Liverpool se volvieran inolvidables. Fueron asimismo sumamente fecundos los contactos con los colegas del ILAS, profesores Ian Roxborough, Colin Lewis, Fred Parkinson, para no hablar de la auténtica gloria que fue compartir la sala 33 del edificio N° 35, en Tavistock Square, con el profesor Eric Hobsbawm. Mi continuo enriquecimiento se vio aun más

alimentado por los contactos estimulantes con los colegas del Centro de Estudios de Cultura Latinoamericana, profesores Vivian Scheling y John Kraniauskas, así como con la profesora Dawn Ades, de la Universidad de Essex. En cuanto al personal técnico del ILAS, dada la imposibilidad de nombrar a todos, me gustaría al menos mencionar al doctor Anthony Bell, a la inapreciable Hazel Aitken y al equipo de la biblioteca, Alan Biggins, Valerie Cooper y Pamela Decho, tabla de salvación en las muchas horas de aflicción y pánico, apoyo oportuno en la investigación, vibración y euforia en las fiestas.

En San Pablo, concentré mis investigaciones en las diversas bibliotecas de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas (FFLCH) de la Universidad de San Pablo (USP), y también consulte las de la Facultad de Derecho, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU), la Escuela de Comunicaciones y Artes (ECA), el Instituto de Estudios Brasileños, el Instituto de Estudios Avanzados y el Museo de Arqueología y Etnología, a cuyo personal agradezco la atención y el apoyo. Quisiera destacar en especial al Centro de Apoyo a la Investigación Histórica, dirigido por el profesor José Sebastião Witter, donde mi trabajo fue más prolongado y donde exploté hasta el límite la paciencia del personal administrativo y técnico, quienes no obstante me respondieron con una generosa amistad. Utilicé también la biblioteca del Instituto Histórico y Geográfico y la Biblioteca Mário de Andrade y quiero mencionar aquí la solícita atención que encontré en ambas. Varios colegas del Departamento de Historia acompañaron la marcha de esta investigación, y me brindaron indicaciones, referencias, informaciones y esclarecimientos de gran valor, que fueron incorporados al trabajo. Es el caso de los profesores Augustin Wernet, Arnaldo Daraya Contier, Edgard Carone, José Sebastião Witter y de nuestro habitual visitante, el profesor Thomas Skidmore. El profesor Elias Thomé Saliba fue, más que un apoyo, un cómplice de ideas, a las que también enriqueció el aporte de la profesora Maria Inez Machado Pinto y los profesores Agnaldo Aricê Caldas Farias, George Crespan y Nelson Schapochnick. Pero, ante todo, me gustaría destacar una vez más la deuda intelectual que tengo con quien ha sido mi orientadora desde la graduación y a quien le debo la definición de mi carrera, la profesora Maria Odila Leite da Silva Dias.

Hice esta investigación sin ningún apoyo financiero, en condiciones precarias, sin recursos materiales o técnicos adecuados que aliviasen mi condición de monje copista, por lo general mal instalado, en ambientes mal iluminados para mi vista vacilante y en una lucha constante para intentar burlar los horarios de cierre de bibliotecas y archivos. No hay nada de heroico en ello, solo es deprimente. Y es también revelador respecto de las condiciones que rodean en nuestro país a quien insiste en

dedicarse con seriedad a la ciencia. Quisiera agradecer, mucho, a los organismos que financiaron mis viajes aéreos, en especial al British Council, por medio de su oficina en San Pablo, dirigida por el señor John Todd con el apoyo del señor Michael Winter; a la Konrad-Adenauer-Stiftung de la República Federal de Alemania, por intermedio de su representante, profesor George Sperber; a la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de San Pablo (Fapesp), por intermedio de su director-científico, profesor Flávio Fava de Moraes, y al Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq).

En las condiciones en que trabajé, fue decisivo el apoyo de los amigos en el momento de la producción material del texto. En todos los aspectos siempre hubo alguien que me diera una mano, en la dactilografía, para volver legible mi manuscrito criptográfico, en la digitalización, en las copias, en las revisiones, en la recolección de las fuentes, etc. La Editorial Scipione, por intermedio de sus directores Luís Esteves Sallum y Antonio Nicolau Youssef, me facultó generosamente el uso de sus equipamientos y la ayuda de los empleados, entre los cuales la de Vanderlei Marco Stravinski fue de una importancia estratégica. El editor y bibliófilo José de Souza Pessoa me prestó innumerables obras básicas, desde el inicio de la investigación, además de indicar y sugerir fuentes. El ingeniero Homero Basani fue providencial para la elaboración de la bibliografía. La profesora Sandra Carletti se ocupó de la organización de los documentos. Genima Screpanti, Adalberto Luís de Oliveira y Hormando Céspedes Jr. lucharon para transformar mi manuscrito en letra, dando cuerpo y visibilidad al texto. Andréa Cozzolino, Paulo Migliacci, Dulce Seabra y Christina Binato corrigieron las pruebas. De mi supervivencia física, en la extenuante marcha final, cuidó Joana Costa Lobo, con las atenciones y los manjares de Bahía. A todos, muchas gracias por hacer que mi desamparo se convirtiera en una eterna gratitud.

Los amigos Antonio Carlos Hansen Terra de Souza y Ronei Bacelli fueron una permanente fuente de estímulos en la fase intermedia de la investigación y habrían tenido por cierto un papel aun más significativo si no hubiesen sido trágicamente arrancados de nuestra convivencia. A la memoria de ellos y a su presencia en este trabajo asocio mis agradecimientos.

Otra pérdida que me afectó muchísimo fue la del querido amigo y consejero oportuno, el profesor Francisco de Assis Barbosa. Desde mi trabajo anterior de investigación, sobre Río de Janeiro, el profesor Francisco me apoyó y estimuló en todos los sentidos, con la actitud desprendida y generosa de erudito dedicado a los estudios de la cultura brasileña, que le era tan típica y hacía de él un modelo y un amparo inestimable para los investigadores. Él murió el mismo día en que fue a San Pablo, decidido a

luchar contra todas sus limitaciones físicas, para examinar mi trabajo. No hay palabras que puedan expresar toda la gratitud que tengo hacia él, por mí y por la legión de estudiosos a quienes les dedicó su vida.

Este texto fue presentado como tesis de libre docencia ante la FFLCH de la USP, y fue examinado por un jurado compuesto por los profesores Maria Odila Leite da Silva Dias, João Alexandre Barbosa, Antônio Houaiss, Bento Prado Jr. y Murilo Marx. Les estoy agradecido por la convivencia estimulante a lo largo de los varios días de examen y, en particular, por la lectura atenta y las observaciones sutiles que me ayudaron a depurar parte de las imperfecciones y limitaciones del trabajo.

Cristina Simi Carletti participó de la investigación del principio al fin. Desde los cambios de espíritu en 1986 hasta la conclusión del libro, ella fue la interlocutora de las inquietudes, de las dudas, de las decisiones, de la impaciencia, de la angustia y de las alternativas. Espero que se reconozca en lo bello que el libro pueda tener.

A neblina das manhãs de inverno  
— ó São Paulo enorme, ó São Paulo de hoje, ó São Paulo ameaçador! —  
a neblina das manhãs de inverno/ amortece um pouco o orgulho triunfante  
das tuas chaminés.  
A neblina esconde o contorno das grandes fábricas ao longe,  
perdidas na planície, entre o chato casario proletário.  
E tudo cor de barro novo, como se fosse manchado de sangue.  
[...]

Ribeiro Couto, “São Paulo”\*

\* La neblina de las mañanas de invierno/ —oh São Paulo enorme, oh São Paulo de hoy, oh São Paulo amenazador! —/ la neblina de las mañanas de invierno/ atenúa un poco el orgullo triunfante de tus chimeneas./ La neblina esconde el contorno de las grandes fábricas a lo lejos./ perdidas en la planicie, entre el chato caserío proletario./ Y todo color de barro nuevo, como manchado de sangre./ [...]

## Introducción

Se sabe muy poco acerca del orfismo y los escasos fragmentos conocidos no llegan a constituir un conjunto coherente. Sin embargo su leyenda, llena de misteriosos meandros, persiste como una de las más fascinantes tradiciones de la Grecia antigua. Básicamente, la leyenda cuenta que Orfeo, hijo de Apolo y sacerdote de Dionisio, era un músico tan prodigioso que, cuando cantaba y tocaba su lira, todas las mujeres y todos los hombres, todos los animales, los árboles, las plantas y hasta las piedras acudían irresistiblemente atraídos y formaban un círculo a su alrededor para poder escucharlo. Él seducía con su música a dioses, monstruos y criaturas infernales, daba auxilio a los argonautas en los mayores aprietos de su peregrinaje y llegó, incluso, a intentar rescatar a su mujer del reino de los muertos, en lo que solo falló porque, a pesar de que se le había prohibido verla hasta que ella lo siguiese a las puertas de salida del Hades, en un impulso incontenible se dio vuelta para mirarla en el instante final y entonces apenas pudo contemplarla mientras ella desaparecía para siempre en las tinieblas del más allá. A través de Hesíodo, Ovidio y sobre todo Virgilio, el mito de Orfeo se convertiría en uno de los temas literarios máspreciados de la cultura occidental, siendo retomado sucesivamente por el Renacimiento, el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo. En este estudio, la referencia a Orfeo y al orfismo solo obra como la evocación de la primera vez, en la tradición cultural a la que estamos ligados, en que se concibió que el hombre estaba dotado de dos almas. Según los órficos –y esta es una de las pocas cosas que se conocen–, cada persona adquiere al nacer un alma, que caracteriza a su personalidad y su idiosincrasia y que desaparece con ella en el momento de su muerte. Esta alma era llamada *psyche*. La otra, el “alma invisible”, era eterna, migraba a lo largo de un ciclo de sucesivas reencarnaciones y era manifestación de la propia energía cósmica que estaba en la esencia de los dioses y de todos los seres

y elementos. Esa alma oculta solo se manifestaba a través de los rituales de catarsis y éxtasis colectivos. Los griegos la llamaban *daemon*. Con ella se comunicaba Orfeo por medio de su voz y de su lira. Él era un oficiante del éxtasis.<sup>1</sup>

La figura literaria solo nos sirve como una imagen sugestiva, con el fin de sondear el papel que desempeñan las proyecciones culturales en una sociedad que atraviesa un proceso de exacerbación de tensiones y que está en vías de convertirse en una megalópolis moderna. Los años de la década de 1920 marcan una etapa decisiva de ese proceso y poseen una significación particular debido a las iniciativas de definición de un patrón cultural de identidades que caracterizan al período. Tales iniciativas, en parte deliberadas, en parte reactivas y en parte sorprendentes incluso para los agentes que las asumían, se destinaban, por un lado, a mediar en los enfrentamientos sociales que llegan a niveles críticos en ese momento y, por otro lado, a reorganizar los sistemas simbólicos y perceptivos de las colectividades en función de las demandas del ritmo, de la escala y de la intensidad de la vida metropolitana moderna. El reacondicionamiento de los cuerpos y la invasión del imaginario social por parte de las nuevas tecnologías revisten así un papel central en la experiencia de reordenamiento de los marcos y los repertorios culturales heredados, que tiene lugar bajo la presencia dominante de la máquina en el escenario de la ciudad tentacular. La ciudad se convertiría ella misma en la fuente y el foco de la creación cultural, pasando a ser un tema dominante, explícita o tácitamente, para las diversas artes, a las que les brinda mucho más claves para la reformulación de la estructura compositiva interna de las obras que específicamente incidentes o argumentos, los cuales se disuelven en impresiones erráticas.

En vez de ser el propio paradigma del orden, como era concebida la polis griega, o el modelo perfecto de la comunidad civil, como la Roma eterna, capital y centro del mundo, la metrópolis moderna recibe una representación ambivalente como el lugar de origen de un caos avasallador y la matriz de una nueva vitalidad emancipadora. Los collages expresionistas de Citröen (*Metrópolis*, 1923) y Podszadecki (*Ciudad moderna*, 1928), así como los escenarios de *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene, acentúan los tonos apocalípticos. La serie de “Estaciones” (1923), de Léger, los diagramas de Nueva York (1917-1920), de Picabia y Man Ray, los filmes *Berlín, sinfonía de una gran*

<sup>1</sup> Dodds, *The Greeks and the irrational*; Eliade, *História das crenças e das idéias religiosas*; Cornford, *Principium sapientiae, as origens do pensamento filosófico grego*; Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*.

*ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, o *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, muestran la ciudad como un vórtice de potencialidades revolucionarias, aún en latencia, mal conocidas y mal exploradas, pero ya indicativas del más osado experimento social que jamás existió. Otros, como los paisajes urbanos que caracterizaron a las obras de De Chirico y de Magritte a lo largo de los años veinte, o la sombría París del filme *Rien que les heures* (1926), del paulista Alberto Cavalcanti, mantienen la ambigüedad de un escenario perturbador en su monumentalidad, extravagante en los significados que instituye, evasivo en sus perspectivas desorientadoras, misterioso y amenazador en los peligros que oculta, falaz en las promesas ruidosas de su tumulto incesante. Esa esfinge moderna también maldice a los que no son capaces de descifrarla, no obstante su pluralidad desconcertante y metamórfica resista a la fijeza de cualquier tipo de fórmulas explicativas o aun a la opacidad de los lenguajes codificados.<sup>2</sup>

De allí que, para poder pronunciar el carácter inédito de esa experiencia que representan las metrópolis tecnológicas, era necesario forjar otra dicción: fluida, puntual, plástica, discontinua, multifacética. Un lenguaje milenario, elaborado para poder llevar a cabo la descripción de un castillo, se había vuelto obsoleto ante la repentina y aturdidora aparición de una usina colosal de energía eléctrica. Y la usina solo es uno de los apéndices de la ciudad moderna. Lo que ese nuevo lenguaje estaba lejos de exigir, sin embargo, era grandilocuencia y rimbombancia. La multiplicación ciclópea de las escalas del ambiente urbano tenía como contrapartida el achicamiento de la figura humana y la proyección de la colectividad como un personaje en sí mismo. Y ello era un shock tanto para los orgullos individuales malheridos, como para los lazos comunitarios desgarrados por escalas de estandarización que no respetaban nivel alguno de vínculos consanguíneos, grupales, coterráneos o culturales, y que imponían una producción avasalladora de mercancías, mensajes, normas, símbolos y rutinas, cuyo radio pretendía abarcar no menos que la extensión de la superficie del globo terráqueo. Ante la magnitud de ese panorama, las propias opciones para los artistas oscilaban entre los límites extremos del desvarío, de la abundancia, de la náusea, de la desmitificación.

Tomemos un ejemplo notable: la “Rhapsody on a windy night”, de T. S. Eliot, escrita en París en 1911, publicada en Londres en 1915. El poe-

<sup>2</sup> Fiz, *Contaminaciones figurativas, imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*; Timms y Kelley, *Unreal city: urban experience in modern European literature and art*; Eisner, *A tela demoníaca, as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*; Machado Jr., *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*.

ta observa cómo la conjunción de la velocidad del coche en el que se mueve con el compás ritmado de los faroles de las calles por las que va pasando establece múltiples correspondencias y reflejos con la luna, la oscuridad de la noche, las siluetas nocturnas y el desplazamiento constante de otros vehículos iluminados, creando así un contexto artificial de extraña irrealidad, con efectos disolventes sobre su memoria, cuyos registros se desprenden y se asocian de modo aleatorio, haciendo chocar imágenes y palabras procedentes del lenguaje orgánico de un código culto con fragmentos y circunstancias contingentes que imprimen una rutina y una vida vaciadas de significaciones.

Las doce.

A lo largo de los cauces de la calle  
sostenidos en síntesis lunar,  
susurrando encantamientos lunares,  
se disuelven los suelos de la memoria  
y todas sus claras relaciones,  
sus divisiones y precisiones,  
cada farol que dejo atrás  
resuena como un tambor fatalista,  
y a través de los espacios de lo oscuro  
la medianoche sacude la memoria  
como un loco agitando un geranio muerto.

[...]

Viene la reminiscencia  
de secos geranios sin sol  
y polvo en grietas,  
olores de castañas en las calles,  
y olores femeninos en cuartos de ventanas cerradas,  
y cigarrillos en pasillos  
y olores de cócteles en bares.

El farol dijo:

“Las cuatro.

Aquí está el número en la puerta.

¡Memoria!

Tienes la llave,

la lamparilla extiende un círculo en la escalera.

Sube.

La cama está abierta: el cepillo de dientes cuelga en la pared,  
deja los zapatos a la puerta, duerme, prepárate para la vida”.

El último retorcimiento del cuchillo.<sup>3</sup>

Nada hay de heroico o de solemne en el poema. El lenguaje coloquial y completamente despojado entra en conflicto con súbitos bloques de erudición que surgen entre los versos, como la cita de Jules Laforgue en francés: “la lune ne garde aucune rancune”. O con un gigantesco guindaste, que un día en el muelle había agarrado de las manos del poeta un pedazo de palo viejo que él había encontrado en un banco de arena de la orilla, estirando su fabulosa garra mecánica. O con el prosaico cepillo de dientes que cuelga en la pared. La suspensión de juicios valorativos y la ausencia de ánimo con que el poeta va alineando esas evocaciones, objetos y palabras introducen una curiosa equivalencia entre ellos, que incluye la propia voz y la humanidad del poeta. Él aplana las referencias de su existencia en un continuo cadenciado, sin jerarquías ni discriminaciones, como si estuviese aturdido o ebrio. Pero más que cavilar acerca de qué tipo de licor él ha tomado, tal vez deberíamos preguntarnos si estamos en efecto dispuestos a aceptar la copa que nos ofrece.

<sup>3</sup> Eliot, *Prufrock and other observations*, en *Selected poems*, pp. 25-27 [versión en español: “Rapsodia de una noche de viento”, en T. S. Eliot, *Poesías reunidas: 1909-1962*, traducción de José María Valverde, Madrid, Alianza, 1989, pp. 39-41].