

# ***Pintura y nacionalidad, fotografía y nación***

**Jens Andermann**

En un reciente viaje de Investigación a Río de Janeiro, en el archivo del Museo Histórico Nacional encontré un verdadero trofeo: dos fotografías de 1898, de un tal Sylvester A. Taylor, tituladas «Homenagem ao Imperador D. Pedro II do Brasil pelos índios do Alto Río Xingú». Las imágenes, tomadas a nueve años de la caída de la única monarquía americana, y a siete años de la muerte del emperador en su exilio parisino, muestran a tres indígenas adornados con plumas en una sala sobrecargada de blasones, escudos y también de una colección de lanzas y flechas, saludando al estilo de gladiadores romanos un retrato al óleo de Pedro II en su uniforme de gala. Días después, unos amigos antropólogos me comentaron acerca de un mito de los indios jêtimbira sobre el origen de los hombres blancos, cuyo padre viene a ser el mismo emperador, encarnación del mítico Aukê, quien en tiempos remotos había construido una enorme casa y desde entonces se dedicaba a la cría de negros.

Es con esa extraña versión transculturada de la mística imperial, también, que Lilia Moritz Schwarcz empieza su fascinante estudio del monarca tropical, un «rey de muchas coronas» cuya efigie también viaja, asumiendo los rasgos híbridos de un «rei do Congo» o incluso del mítico rey Sebastião, por buena parte de la ritualística popular de su tiempo. Significante flotante y performativo, ese rey de barbas largas y ojos azules, durante casi medio siglo dialogaba con los extremos de un universo cultural por lo demás disperso que recién al relacionarse con esa figura fantástica y teatral, empezaba a constituirse como nación. Hay, no obstante, otro relato que atraviesa subcutáneamente el trabajo de Schwarcz: el famoso cuento de Hans Christian Andersen sobre «las ropas nuevas del rey». Desde esa matriz de lectura, la historia brasilera del siglo XIX aparece como una gigantesca e incesante costurería política e iconográfica a fin de vestir con ropas aristocráticas y cortesanas un país periférico, esclavista y exportador de materias primas a los mercados en expansión de ultramar, y cuya desnudez esencial terminará por quedar al descubierto cuando la monarquía, en los años que van del final de la guerra del Paraguay al golpe de 1889, se enrede cada vez más en sus propias contradicciones.

Más que en el intento acaso estéril de denunciar el carácter ideológico de esas imágenes, el libro de Schwarcz se detiene en sus efectos productivos, en lo que hace a la construcción de una hegemonía (éxito que, sin ir más lejos, la República que sucederá al Imperio tratará en vano de emular). Fiestas de la Corte y ritos populares, conciertos clásicos de orquestas negras, jardines, historiografías, obras literarias y de arte patrocinadas por el monarca, exposiciones nacionales y universales, y ante todo una enorme proliferación de retratos de Pedro II y de su familia desfilan por el libro de Schwarcz –prolíficamente ilustrado. Texto que a la manera del *Evaristo Carriego* de Jorge Luis Borges, aprovecha el género biográfico menos para «enumerar el orden de los días» del monarca que para «buscar su eternidad, sus repeticiones». O sea, si este rey nacido en el Brasil fue severamente preparado desde su primera niñez para encarnar un papel previamente establecido, la reelaboración constante de esa imagen a lo largo de su gestión por medio de una combinatoria inusitada de elementos tradicionales y exóticos, permite leer a través de sus representaciones simbólicas las formaciones hegemónicas operativas en el Brasil decimonónico. El *pathos* del imperio brasileño, nos propone Schwarcz, estaría cifrado en las poses de su monarca.

Esencialmente, son dos las figuras que surgen de ese *corpus* iconográfico: en un primer momento el énfasis estaría puesto en los elementos feudales y aristocráticos, enriquecidos ahora por una parafernalia tropical, mientras que a partir de la década de 1870 empezarán a primar las influencias de la Europa burguesa y los emblemas de progreso y civilización. Ya en la ceremonia de coronación de 1841, ritual de nueve días de duración, estaban presentes los ingredientes principales de la primera imagen del monarca y de su imperio. Para la ocasión, el pintor, literato y arquitecto Manuel de Araújo Porto Alegre diseñó un pabellón que consistía en un «templo central» adornado con escenas históricas representando la (aún bastante breve) tradición dinástica brasileña, enriquecidas con grandes medallones que invocaban a Carlomagno, Francisco II, Napoleón y Pedro el Grande, y en dos galerías laterales cuyos nombres –«Amazonas» y «Plata»– junto con las esculturas de Marc Ferrez, alegorías de los ríos cardinales, simbolizaban la extensión territorial del Brasil.

Pero era el cuerpo mismo del emperador el que, adornado de indumentaria diversa, constituía el centro del ritual patrio. Pedro aparecía envuelto en un manto verde con ramos de café y de tabaco, encima del cual llevaba una capa hecha de plumas de tucano, en clara alusión a la exuberancia natural de su reino tropical. Otros objetos como la espada, el globo, el cetro y la corona invocaban en plena

América una antigüedad medieval y caballeresca, mientras que la Constitución y la «mano de la Justicia» señalaban el carácter institucional de la monarquía brasileña. La Naturaleza, como garante de una cohesión territorial y ecológica preestablecida, la Historia, como afirmación del vínculo con un origen mítico, y el Estado materializado en una Ley abstracta e inmutable por encima de los clivajes sociales, son los elementos alegóricos que textualizan el cuerpo político, cuerpo que, en los años siguientes, se multiplicaría en lienzos y grabados enviados a todas las provincias, o que viajaría personalmente hacia los puntos cardinales del imperio para reiterar una toma de posesión y demarcar simbólicamente las fronteras: «Ver e ser visto: eis uma nova lógica que implicava unificar também, a nação» (p. 104).

Son estos, también, los elementos que aparecen en los blasones de la flamante nobleza tropical a los que Schwarcz dedica uno de los capítulos más sugerentes. Pedro II hacía amplio uso de ese recurso, creando 570 títulos solo entre 1870 y 1888, en un principio para moldear una nobleza citadina, letrada y palaciega, y después para «comprar» la adhesión de los «barones del café», en desacuerdo creciente con la Corte por la abolición paulatina de la esclavitud. Muchos de los títulos, además, participaban de la moda indianista del romanticismo brasileño del que Pedro se había vuelto desde comienzos mecenas y promotor principal: había un barón de Itamaracá, un vizconde de Inhomirim, un marqués de Sapucaí, o también un barón de Paranapiacaba. La contribución de Schwarcz al estudio del romanticismo brasileño consiste sobre todo en demostrar ese carácter institucional, de proyecto palaciego que, al mismo tiempo que inventaba una épica fundacional en los relatos de sacrificios heroicos de indígenas mitológicos, sometía la profesión artística a un currículum académico que excluía en gran parte a los pintores y escultores esclavos que habían tenido un papel importante en la elaboración de una estética barroca colonial:

Como uma espécie de reação ao barroco, o academicismo importa da França a dimensão ética, que contempla a exemplaridade, a virtude e o modelo. ... Não obstante, diferente do exemplo militante e revolucionário francês, no Brasil o academicismo se fez palaciano ao retornar ao modelo histórico e grandiloquente imediatamente vinculado ao poder imperial. ... Em boa parte realizadas no exterior, em razão da política do financiamento, essas obras apresentavam uma idealização da paisagem e da população, coerente com o olhar de quem descreve de longe, sem contato com a realidade (pp. 146-147).

Si los indios en las novelas, poemas y telas, entonces, se volvían cada vez más blancos hasta parecerse a héroes de tragedias griegas, la nobleza imperial se tropicalizaba, obnubilando mediante la referencia ornamental al indígena y a la floresta, la realidad de un país esclavista con una población en gran parte de origen africano. Sin embargo, solo el diálogo constante de esa iconografía oficialista de

una realeza política con una escenificación paralela de una realeza mística puede explicar la longevidad excepcional de ese régimen que se complacía en subrayar su singularidad respecto de las «anárquicas» repúblicas hispanoamericanas. Siguiendo el concepto de Clifford Geertz, Schwarcz describe al Brasil imperial en términos de un «Estado-teatro» donde por medio de ritualizaciones continuas y complejas se convierte en espectáculo una constelación real de desigualdad. Así, la biografía de la familia imperial se transforma en el calendario ritual del año oficial: aniversarios de nacimientos, casamientos, coronación, declaración de la mayoría, etc., organizan una agenda festiva que coincide con la de fiestas populares que son a su vez versiones sincréticas de antiguas tradiciones religiosas o cortesanas. Es la reconquista portuguesa, por ejemplo, la que proporciona la dramaturgia del ritual afrobrasileño de las «congadas» –una lucha coreográfica entre cristianos y moros–, re combinaciones y relecturas que, siguiendo a Schwarcz, también son legibles como negociaciones simbólicas con la ritualística «blanca» por la hegemonía cultural.

Sería interesante pensar esa «excepcionalidad» del Brasil respecto de todos los demás países latinoamericanos, que se manifiesta, por ejemplo, en las diferencias fundamentales entre el romanticismo brasileño y el argentino, comparándola con la posición excéntrica de lo que era, en más de un sentido, su modelo europeo: el imperio austro-húngaro. Porque, si los proyectos modernizadores ideados por las elites hispanoamericanas se inspiraban casi todos en el modelo francés de Estadonación (y solo excepcionalmente, como en el caso de Sarmiento, el estadounidense), el proyecto brasileño esbozado por José Bonifácio en 1822 y que alcanzó su cénit en las primeras décadas del reinado de Pedro II, podría leerse como transculturación del modelo multicultural y restaurador de Habsburgo, casa de la que provenía, no por casualidad, la propia emperatriz. Sugerentemente, Machado de Assis, el cronista literario del declive de la monarquía, se convertiría, así, en un precursor insospechado de Joseph Roth.

Porque es, como demuestra Schwarcz, cuando el rey muda de ropaje que el encanto comienza a desvanecerse. Con la guerra del Paraguay, el emperador deja atrás su antigua imagen de mecenas de artes y ciencias, para vestir en cambio el uniforme del «voluntario número um». Después de finalizada la guerra, como para recuperar una imagen más positiva luego de su empecinada insistencia en la prolongación sangrienta de las hostilidades, en cambio, se pondrá las ropas de un «rey ciudadano» al estilo de Luis Felipe, tratando de aparecer como el primer instigador del proceso de modernización. Renuncia a su indumentaria y a la

ritualística medieval (como la arcaica costumbre del «beijamão»), y hasta, en 1871, al título de «soberano», aduciendo que la soberanía pertenecía al pueblo. La distribución de esa nueva imagen «presidencialista» ahora le es encargada a la fotografía, y la casaca burguesa, los libros e instrumentos científicos, y hasta locomotoras y telégrafos, emblemas del progreso, reemplazan a las alegorías naturales y aristocráticas. Pedro ya no viaja por su país sino por el exterior, visita a literatos y científicos, y asiste a la inauguración de las grandes exposiciones universales donde el Brasil tendrá un papel destacado. Si bien en el escenario político trataba de adelantarse a las reformas más imprescindibles que culminarían en el decreto de abolición en 1888 –la monarquía buscaba de esa manera dar cuenta de su capacidad de modernización–, de ese modo no solo perdía su base de apoyo tradicional sino, arguye Schwarcz, ante todo la capacidad de teatralización política para volverse, en cambio, un objeto de caricatura:

Longe dos súditos, D. Pedro havia muito tempo pouco se parecia com eles. ... O monarca que havia se pintado de popular ao participar das festas com o rei Obá, que incentivara os negros-cantores da Fazenda de Santa-Cruz, não morava mais no Brasil. Nos últimos anos do reinado fazia falta o monarca tropical, que se fizera caracterizar em meio as palmeiras, frutas e animais (pp. 517-518).

Irónicamente, entonces, es en el momento de mayor visibilidad del monarca y de su Imperio hacia afuera y hacia adentro, proporcionada por la fotografía y por las grandes exposiciones nacionales y universales, cuando se pone al relieve la transparencia de sus ropas nuevas. Las nuevas tecnologías de reproducción solo logran distribuir, de manera inusitada, su imagen, pero quitándole el aura: la realeza mística se ha quedado en los lienzos.

Es ese conjunto de fotografías y exposiciones que rearticula la imagen del Brasil en el mundo y en el propio país, precisamente, el que estudia Maria Inez Turazzi en un pequeño trabajo que complementa la investigación de Schwarcz en un punto particularmente interesante. La fotografía, en el conjunto de la gran exposición decimonónica, es al mismo tiempo un móvil de documentación de objetos lejanos y una representación autorreferencial de sí misma en tanto encarnación del progreso técnico:

A fotografia faz parte da exibição, desempenhando ali um papel de destaque, como inovação técnica que *exibe e materializa em si mesma* a prodigiosa capacidade humana de se utilizar das forças da natureza em proveito próprio; como *documento*, capaz de registrar e divulgar realidades próximas ou distantes; e como *arte*, condensando criatividade e sentimentos, embora esse estatuto lhe fosse negado por muitos (p. 17).

Para captar el vínculo entre la fotografía y las exposiciones en la cultura decimonónica, Turazzi propone la metáfora de una imagen estereoscópica: dos escenas simultáneas y (casi) idénticas, pero que en su conjunto parecen agregarle una dimensión adicional, de profundidad espacial, a la superficie plana de cada una. Porque si las exposiciones, por haber reunido en un lugar determinado objetos provenientes de distintas partes del país o del mundo, constituyen espacios de síntesis, la fotografía le agrega a la dimensión metonímica propia de la exposición de objetos materiales, el transporte de la imagen misma de los lugares lejanos.

Como sugiere Timothy Mitchell, la cultura del imperialismo finisecular privilegia la imagen visual sobre la descripción escrita, y la fotografía sobre la pintura, sugiriendo de ese modo una relación de disponibilidad objetiva del referente que es la misma que la que somete los lugares «periféricos» a la perspectiva «central» del sujeto occidental. Los fotógrafos brasileños –muchas veces inmigrantes europeos– volcaban esa perspectiva imperial hacia el interior del propio Brasil, retratándolo como naturaleza primordial, al mismo tiempo que nacionalizaban el artificio técnico que eventualmente sometería esa naturaleza al progreso universal. La presencia brasileña en las exposiciones universales también enfatizaría esa exuberancia de recursos naturales, pero vinculándola a la noción de *potencialidad* –la riqueza presente como garante del progreso futuro–, con el propósito evidente de atraer de esa manera capitales e inmigrantes europeos. Las exposiciones nacionales, celebradas ya desde 1861, fueron por lo tanto concebidas como *preparatorias* en más de un sentido: «Nas exposições nacionais do século XIX, todas elas *preparatórias* de nossa participação em eventos internacionais, o Brasil também se *prepara* para conquistar um lugar ao sol no ‘concerto das nações civilizadas’» (p. 94).

A la fotografía le correspondía un papel central en este conjunto de representaciones: era ella la encargada de proporcionar una noción de simultaneidad, un *presente nacional*, donde convivían los elementos residuales e identitarios con la documentación del progreso realizado, como a través de las imágenes de vías de ferrocarril y vapores, progreso del que la propia fotografía constituía por supuesto la prueba más notable. Esa doble misión –de retratar una identidad y definir un proyecto– se evidenciaba también en la participación de fotógrafos en exposiciones de distinto rubro: tanto las de bellas artes como de industria. Como señala Turazzi, entre fotografía y pintura se instituía en la cultura visual del Segundo Reinado, una división de tareas según la cual la segunda se

dedicaba a la confección de imágenes alegóricas y simbólicas de la identidad nacional, muchas veces recurriendo a motivos literarios o históricos, mientras que la primera se encargaba de la documentación realista, la catalogación visual de los ingredientes naturales, étnicos o arquitectónicos del país. La pintura proporcionaba un relato mítico sobre la *nacionalidad*, la fotografía componía una enciclopedia visual sobre la *nación*.

#### **Referencias**

Lilia Moritz Schwarcz: *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, Companhia das Letras, San Pablo, 1998, 623 páginas.

Maria Inez Turazzi: *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, Funarte/Rocco, Río de Janeiro, 1995, 309 páginas.

---

**Jens Andermann:** lector de Estudios Culturales latinoamericanos en el Birkbeck College, Londres; previamente enseñó en las universidades de Konstanz, Berlín y Bielefeld; autor de *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*, Beatriz Viterbo –edition tranvía, Rosario– Berlín; coordinador del proyecto de investigación *Relics & Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile (1880-1890)* cuyo propósito es crear un museo virtual con documentos visuales y textuales y ensayos analíticos, accesible desde internet.

---