

REPRODUCCIÓN / AUGUSTO STAHL, MINA ONDO, C. 1865



REPRODUCCIÓN / AUGUSTO STAHL, MINA BARI, C. 1865

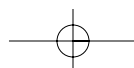
ICONOGRAFÍA

# Retrato en blanco y negro

La imagen del negro en Brasil fue forjada con la llegada de la fotografía en el siglo XIX

CARLOS HAAG

*Publicado en febrero de 2007*



REPRODUCCIÓN/ALBERTO HENSCHEL, RETRATO, C. 1870

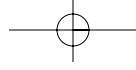


Si al referirse a la esclavitud, Castro Alves pregunta a Dios, en *O navio negreiro*, “si es posible tanto horror ante los cielos”, no es de extrañar que el sociólogo Muniz Sodré, en el artículo intitulado *Uma genealogia das imagens do racismo*, utilice un personaje de terror para ilustrar su visión de la imagen del negro en nuestra sociedad: “Drácula no se refleja en el espejo, por lo tanto, no tiene imagen. Es lo inverso de la identidad normalizada por la cultura pequeñoburguesa. En la sociedad de la imagen (anagrama de magia), de los mecanismos visuales, el sujeto sólo existe si se refleja en el ‘espejo’, esto es, si cuenta con condiciones socioculturales de acceder a una imagen públicamente reconocible”. Vale recordar que el conde, así como la fotografía, son “hijos” del siglo XIX.

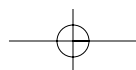
“La percepción de aquel entonces acerca de la fotografía es que ella no es sólo una forma de ‘representar’ el mundo, sino de ‘hacer del mundo algo visible’”, analiza Maurício Lisovsky, historiador de la fotografía de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. A mediados de la década de 1860, en Brasil, el retrato fotográfico se convertía en un objeto de deseo para blancos y negros. “En el caso de éstos últimos, si eran nacidos libres o libertos, al hacerse retratar como los blancos, a la moda europea, y con códigos y comportamientos copiados de otro, era una tentativa de transitar un camino dentro de una sociedad racista y exigente”, asevera Sandra Koutsoukos, autora de la tesis doctoral “En el estudio del fotógrafo: representación y autorrepresentación de negros libres, libertos y esclavos en Brasil, durante la segunda mitad del siglo XIX”, defendida en octubre, en la Unicamp, y dirigida por Iara Lis Schiavinatto.

La investigación “revela lo invisible”, presente en imágenes de negros con sombreros de copa y sus mujeres con sombrillas, amas y sus “hijos” blancos, así como también los polémicos “tipos de negro”, como las imágenes del fotógrafo Cristiano Júnior, que se anunciaba en *Almanaque Lammert* como dueño de “una variada colección de costumbres y tipos de negros, cosa muy propia para quien viaja hacia Europa”. Exhibiendo negros y negras semidesnudos (adorados por los etnólogos racistas), catalogados por su origen africano, o en demostraciones hechas en el estudio de su trabajo en las calles y las haciendas, las imágenes llamaron la atención de Sandra, quien vio que “era necesario mirar lo que estaba encuadrado en las fotos, como así también descubrir lo que quedaba fuera”. Pero “Drácula” no aparece en el espejo. Entonces, ¿qué se ve?

Finalmente, como observa la antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, en *Olhar escravo*, ser mirado, “en un retrato, pueden verse y pueden darse a conocer, alternativas que atañen a la relación entre el retratado y el observador: si el retrato del señor es una opción de tarjeta de visita, el del esclavo es una tarjeta postal, donde el esclavo es visto, no se da a conocer”. En uno, se busca la preservación de la imagen de una persona digna y singular, alguien que, al encargar una fotografía, se da a conocer, se imprime sobre el papel como le gustaría ser visto, como se ve a sí mismo en el espejo; en el otro, un personaje pintoresco y genérico, continúa la profesora. “En mi estudio, descubrí que, a pesar de ser conducido al estudio fotográfico para posar, fuera trabajando, o como el telón de fondo de su señor, el esclavo y el liberto se

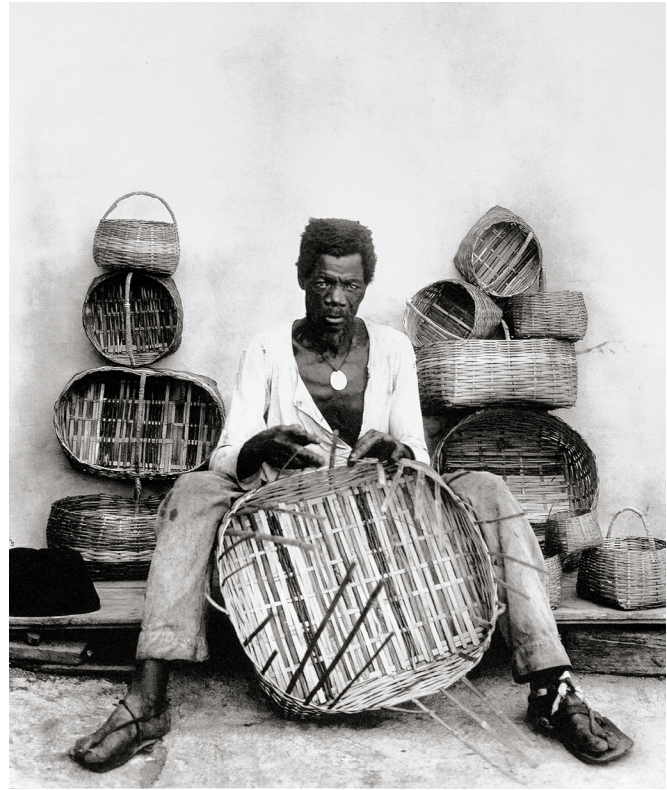


REPRODUCCIÓN/CHRISTIANO JUNIOR, SIMULACIÓN ENTRE VENEDORA Y COMPRADOR, C. 1865





REPRODUCCIÓN/FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO



REPRODUCCIÓN/MARC FERREZ, CESTERO, C. 1899

‘daban a conocer’, se ‘mostraban’ y fueron los sujetos de aquellos retratos, tal vez tanto como los blancos que posaban para sus fotografías en estudios particulares”, analiza Sandra. Para la investigadora, en casi todas las imágenes existe una mirada fija en el objetivo, en dirección al fotógrafo, otorgando voz a la imagen. “Muchos no se intimidaban delante de la máquina soñada y brindaban su contribución personal por medio de la expresión, de la mirada sufrida que nos enfrenta y parece contar sus historias. El lujo o la escena no enmascaraban la condición de esclavo o de liberto. Si el cuerpo del esclavo era una propiedad, su personalidad no lo era”.

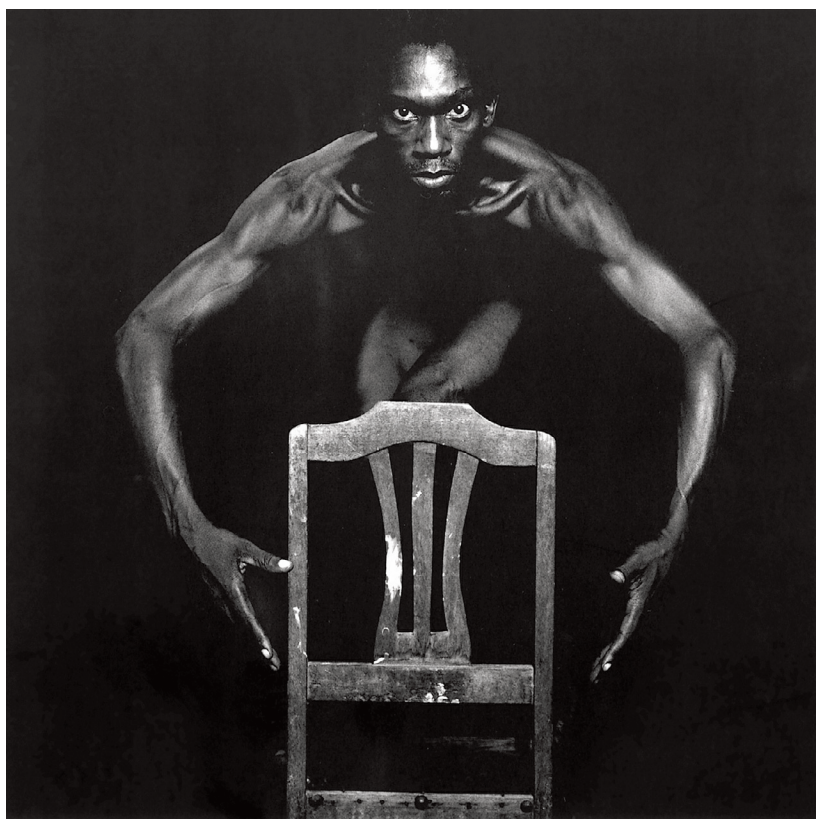
“La fotografía es un arte maravilloso, un arte que excita las mentes más sagaces. Es un arte que puede ser practicado por cualquier imbécil”, se quejó el gran retratista francés Nadar. Suerte de la posteridad. Si bien demoró en ser descubierta (recién en 1839), llegó rápidamente a Brasil, al año siguiente, introducida por el abad Compte, alumno de Louis Daguerre, el inventor de la fotografía.

Antes de arribar a Rio de Janeiro, el francés había pasado por Bahia, cuyo *status* de pionera se encuentra representado en el recientemente lanzado *A fotografia na Bahia*, recopilado por Aristides

Alves, y que trae 215 imágenes tomadas, entre mediados del siglo XIX y 2006, por 107 profesionales bahianos y extranjeros. (Otra excelente fuente es *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, de G. Ermakoff Casa Editorial, que cuenta con 306 páginas, y su valor de venta es 130 reales). Además, hasta la llegada de la fotografía, la visión del siglo XIX era una visión extranjera, ligada a la tradición de Franz Post y, más tarde, de franceses, alemanes y suizos que pintaban lo cotidiano de la corte tropical, prefiriendo siempre el cóctel exótico de indios o de negros en eterna alegría y andanzas por las calles cariocas, como vemos en Debret y Rugendas. El daguerrotipo era caro y exigía poses tediosas de hasta 60 minutos.

**Analfabetos** - En 1854, el francés André Disderi creó un proceso de retratos de pequeño tamaño (9,5 cm. por 6 cm.), elaborados sobre papel albuminado, los que, baratos y de pose rápida, fueron una revelación en un país de analfabetos de pocas posesiones, a quienes les gustaba verse immortalizados como los nobles, dueños de pinturas. El costo de una docena de esas tarjetas de visita, como eran llamadas, era el mismo de un único daguerrotipo y se podía ofrecer como un regalo para amigos y parientes y realizar álbumes

familiares. “Era la democratización de la autoimagen para los grupos sociales menos favorecidos. Como la tarjeta de visita, la fotografía se tornaría una técnica al servicio de todos, un objeto de deseo y *status*, una mercancía de intercambio”, recuerda Sandra. Los periódicos se hallaban repletos de anuncios de estudios que se disputaban la clientela con precios y con la capacidad de “otorgar nobleza” al retratado, ya sea por su técnica, o por los equipos que poseían en el salón y que adornaban el entorno del fotografiado. “La fotografía otorga al negro pobre la oportunidad de distanciarse de la realidad, de proyectarse según una imagen idealizada, de hacer su representación. La necesidad de registrar un ascenso social requiere la asimilación de los códigos vigentes. Por ello la repetición y la uniformidad en las poses y accesorios en los retratos”. El estudio funcionaría, dice la profesora, como un camerino y palco, donde el fotógrafo era el director, y el cliente, aún participando de la construcción de su escena, el personaje. Una foto, aún a costa de la privación de necesidades importantes para la supervivencia, era la prueba visual para ellos, para amigos y parientes, de que su lucha estaba valiendo la pena. “El momento exigía que, además de ser libre, la persona



REPRODUCCIÓN/BAUER SÁ, CÁTEDRA 2, 2004

nacida libre o liberada, también ‘pareciera’ libre para los otros, utilizando por lo tanto, símbolos que acreditasen esa condición”. Detalles como calzar zapatos eran indicativos del nuevo status de libertad. Gilberto Freyre, en *Sobrados y mucambos* [expresión que hace alusión a las diferencias entre las residencias de amos y esclavos], cuenta cómo los negros, “vestidos a la europea”, eran atacados y ridiculizados en las calles por la “osadía”. Del mismo modo, muchos esclavos eran llevados al estudio para figurar en el retrato de los señores, y garantizar con su humillación (“pero no con su actitud”, resalta la investigadora), el registro del poder del señor. Las fotos preparadas, con negros reproduciendo su labor en el estudio, representaban souvenirs (cuya organización escénica aséptica, recuerda Sandra, servía para intentar demostrar una idea de “esclavitud civilizada”) y objetos etnográficos, hechos por encargo para sustentar las teorías racistas.

En ellas, se procuraba “poner en evidencia” la inferioridad de los negros, e igualmente servían como base para reafirmar el ideal de “esclavitud civilizada”, nota la investigadora. “A pesar de la limpieza y del orden retratados, la condición

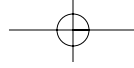
de esclavo no se hallaba encubierta; es más, su esencia era expuesta”. Existía también un mercado para fotos de nodrizas, llevando en brazos a los niños blancos que amamantaban. “En ese tipo de fotos, se intentaba crear la idea de armonía y afecto, en un período en el que la utilización de amas de leche estaba siendo condenada por la medicina”, observa Sandra.

**Humores** - En un anuncio del *Jornal do Commercio*, de 1875, se hacía propaganda de la Harina Láctea Nestlé, “la verdadera ama de leche”, que, según afirmaba el slogan, “libraba al hijo del contagio de enfermedades transmitidas por la leche de extraños, corrompida por los malos humores de cualquier ama de leche”. La modernidad exigía cambios, pero las madres recelaban de perder el privilegio de “usar” una negra para alimentar a su hijo. Las fotos fueron una tentativa de “detener” el reloj de los nuevos tiempos. En esas fotos, evalúa la investigadora, es aún más vehementemente la fuerza de expresión en la mirada de la retratada, obliga a vestirse con lujo forzado.

“Estas nodrizas nos recuerdan que por detrás de cada una de ellas debió existir un bebé negro, que muchas veces era separa-

do de la madre para que ella pudiese criar al hijo señorial”. Lo invisible se torna visible. “El uso social de la servidumbre de los pueblos africanos creó en Brasil una estética de exterioridad útil del cuerpo del negro. El amo de esclavos, como los profesionales del rubro, conocía mejor los detalles de los dientes de sus siervos que los de sus propias hijas, tal como sucede con los criadores de caballos de raza en la actualidad. De ciertos desvíos en la mirada no estamos exentos aún hoy”, analiza el antropólogo de la Unicamp, Carlos Rodrigues Brandão, en su artículo *O negro olhar*. “En los diarios y revistas los negros son más bien el cuerpo que el rostro, más el ejemplar y más todavía la función y no la persona. En un país donde los negros ‘puros’ son millones, es el rostro blanco, cualquiera que éste sea, el que se da a conocer. Los negros y mestizos son casi todos los delincuentes del país, puesto que casi todas las fotografías de criminales son de mestizos y negros”. Es fuerte en Brasil, la imagen del negro como máquina corporal, algo complejo en un país que aprendió a despreciar el trabajo manual. Los negros son los que trabajan, los que son sensuales (igualmente cuando son revelaciones como deportistas), a los que les encantan las fiestas, observa Paulo Bernardo Vaz, docente del Departamento de Comunicación Social de la Universidad Federal de Minas Gerais y autor de un estudio acerca de la imagen del negro.

“La atracción magnética que muestra el negro sufriendo, cosechando, robando o exhibiendo su cuerpo sensual, actualiza significados construidos socio-históricamente y que sugieren cristalizaciones que tipifican al negro en una forma que no favorece una autoestima positiva. Es la mirada externa la que expone el negro, en una representación peyorativa que puede afectar la construcción de su identidad. Finalmente, ¿quién querría identificarse con un sujeto que vive sufriendo?” Para Vaz, los medios de comunicación ofrecen al negro la oportunidad contradictoria de ser otro y no él mismo. “El ‘otro’ representa la amenaza fantasmal de dividir el espacio a partir del cual hablamos y pensamos, es el miedo a perder el propio espacio. Miedo primitivo, similar al terror nocturno de los niños. El ‘otro’ acaba volviéndose Drácula, sin una imagen legítima”, analiza Muniz Sodré. Transilvania también puede existir aquí. ■



REPRODUCCIÓN/PIERRE VERGER. RETRATO. AÑOS 1950

