

DESMONTAR LA HEGEMONÍA BLANCA DESDE EL ANACRONISMO DE LAS IMÁGENES

Schwarcz, Lilia Moritz. *Imagens da branquitude. A presença da ausência.* São Paulo, Companhia das Letras, 2024, 427 pp.



Marcela Croce

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras,
Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina.
marcela.croce@gmail.com

Los libros de Lilia Moritz Schwarcz se reconocen por ciertos rasgos comunes: la profusión de imágenes, la preferencia (aunque no excluyente) por el siglo XIX como momento de consolidación de prácticas cuyas consecuencias prosiguen en las centurias sucesivas, el atractivo visual de cada objeto que porta el sello de Companhia das Letras. *Imagens da branquitude. A presença da ausência* ratifica esa serie y, a lo largo de ocho capítulos anteccedidos por una introducción que condensa la propuesta metodológica y una “Casi conclusión” que disecciona los “mitos de la democracia racial” (p. 315), entrega un trabajo dedicado a evidenciar aquello que, como la carta robada, se volvió invisible de tan presente: la naturalización de la mirada “blanca”. Tal perspectiva, que sigue abusando de sus privilegios occidentales para imponerse, es rastreada por la autora en productos gráficos que atraviesan las épocas, desde el siglo XVI hasta el XXI, y los soportes: pinturas, mapas, fotografías, publicidades en revistas, registros de intervenciones e instalaciones.

El foco del estudio de las imágenes radica en su papel como vehículo de “marcadores sociales”, en tanto “categorías clasificatorias y de articulación comprendidas como construcciones sociales, locales, históricas y culturales, que tanto pertenecen al orden de las representaciones sociales –como son los mitos, las fantasías, las ideologías– como ejercen una influencia real, pragmática, en el mundo, por medio de la producción y reproducción de identidades colectivas, de jerarquías sociales y procesos de subalternización” (p. 17). La operatoria de tales marcadores suele reclamar la articulación de varios de ellos que componen un catálogo en que confluyen raza, generación, región, género, sexo, clase social, deficiencias físicas y mentales.

A fin de recomponer su funcionamiento dentro de una cultura, Lilia declina momentáneamente los instrumentos tradicionales de la historia o de la antropología (sus disciplinas de formación) para acudir a recursos propios del estudio de las artes plásticas como el “patrón” que identifica Michael Baxandall y que compone “un argumento construido visualmente” (p. 21). El patrón que inicia el volumen se desencadena a partir de un ejemplo concreto: la representación visual de los esclavos siempre descalzos, cuyo punto de partida es el retrato del “general Eusebio” –uno de los bufones de Juan Manuel de Rosas– que integra la colección del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.

La sucesión de capítulos renuncia a la rigidez cronológica para ampararse en la lectura que Georges Didi-Huberman cumplió de la obra de Aby Warburg: el anacronismo de las imágenes, que se resisten a “temporalidades progresivas y monótonamente evolutivas” (p. 34). Eso no significa, por supuesto, que la historiadora se abstenga de prácticas propias de su oficio como lo prueba el conjunto de revoluciones que, desde la inglesa hasta la haitiana (pasando por la francesa y la norteamericana), exponen las condiciones de un cambio social que remata en la abolición de la esclavitud en la primera república americana. Sólo que la originalidad del enfoque se pronuncia por “el análisis de las imágenes y el imaginario racial que éstas crean y difunden” (p. 64). Así, a través de alegorías del sujeto primitivo, mapas coloniales, monumentos y patrimonios públicos, representaciones de las amas de cría, publicidades de jabones y propagandas políticas, Lilia muestra los modos de penetración de la “blanquitud”, no como correlato de la “negritud”, que es una propuesta autoafirmativa, sino como conformación de una especie de sobrentendido cuya primacía se da por sentada en el mundo occidental. Tan es así que el primer capítulo se sumerge en la circulación de los refranes como verdad instituida por puro efectismo verbal del ritmo, la rima o la configuración formular favorable a la memorización y disponible al uso inmediato.

La alegoría de América como Paraíso Terrenal –fructíferamente indagada ya en Brasil por Sergio Buarque de Holanda en *Visão do Paraíso* (1959) con voluntad de estudiar las imágenes edénicas que promovieron durante la colonia, entre otros “éxitos”, la conversión jesuítica de la fe guaraní bajo la promesa del cristianismo como *via regia* a la Tierra Sin Mal– es tal vez la más profusa de tales representaciones. Los ejemplos de Jean de Léry, de Théodore de Bry y de Albert Eckhout, que Lilia convoca en su indagación del siglo XVI, tienen su correlato en las manifestaciones gráficas de los continentes que preparan

el terreno para el capítulo centrado en la cartografía. El propósito de los mapas es, como declara el título de la sección, “llenar espacios desconocidos” (p. 106). Aquí no solamente son significativas las representaciones sino también los materiales empleados y la variedad de productos: los cartógrafos no desdijeron crear un mantel ni colorear pergaminos antes de llegar a grabados como el de Giovanni Battista Ramusio que muestra un territorio brasileño al que se asoman las carabelas desde el Levante. Los cartógrafos más destacados –como lo confirma la proyección Mercator que sigue vigente en los mapas escolares– fueron los holandeses, cuyos trabajos proveen el decorado de fondo de escenas de interior en los cuadros de Johannes Vermeer que también encuentran sitio en estas páginas. No es raro que Recife sea la ciudad litoraleña más destacada de Brasil en tales representaciones, habida cuenta de que “hasta 1654, eran los holandeses quienes dominaban el territorio” (p. 122). El cierre del capítulo agrega la pura contemporaneidad, de modo de verificar la eficacia del anacronismo de las imágenes: la versión de Adriana Varejão del *Mapa de Lopo Homem* y el dibujo sobre algodón negro con que Jaime Lauriano inscribe el etnocidio, la invasión, la democracia racial y la apropiación cultural sobre el diseño *en negativo* de Ramusio.

¿Qué ejercicio histórico-figurativo sobre Brasil podría prescindir del personaje del bandeirante? Es cierto que *Imagens da branquitude* deconstruye su papel de héroe nacional, como certifican las intervenciones sobre el monumento a Borba Gato en São Paulo (pintadas en 2015, incendio en 2021). También el *Monumento às bandeiras* de Victor Brecheret y el *Monumento aos bandeirantes* de Murilo Sá Toledo vieron alterada la función original que se les asignara en 1953 y 2006 respectivamente. En dimensiones muchísimo más acotadas, la escultura de la princesa Isabel ante quien se prosterna un esclavo negro en la época de la promulgación de la Ley Áurea de 1888 –réplica de un modelo norteamericano en que Abraham Lincoln aparece como otorgador de la gracia de la libertad– resulta menos obscena que la estatua del traficante de esclavos bahiano Joaquim Pereira Marinho, aunque ambas son igualmente desafiadas en la organización del libro por *Amnésia* (2015) de Flávio Cerqueira, en que el joven negro vuelca sobre sí un balde de pintura blanca que inevitablemente se escurre sobre el bronce en que fue moldeada la figura.

El borramiento de los esclavos en los retratos familiares amerita otro capítulo. El *pentimento* vuelve a manifestarse al cabo de la restauración de la tela que hizo desaparecer al criado junto a los niños Frey sin modificar el

título *Bélizaire and the Frey Children*. Si en torno a los cuadros Lilia recompone la tradición francesa sobre la cual fue ejecutada la selección, en el caso de las fotografías de Chichico Alkmin el estudio se centra en las composiciones y, como en todo el volumen, en los detalles: otra vez los negros descalzos, tal como ocurría en las acuarelas decimonónicas de Debret a las que responde Gé Viana en 2021 con la serie *Atualização traumática de Debret* en que el niño oscuro lleva unas sandalias con el diseño y el logo de Nike. La supresión visual de los esclavos es antesala, en la continuidad temática del trazado del conjunto, de “los fantasmas de las amas negras” (199) que posan con los niños blancos pero no con los hijos propios y que, si en alguna imagen se asoman a cierto erotismo (tan caracterizado por Gilberto Freyre en *Casa-grande & senzala*, recuperado por Lilia como referencia y asimismo a través del plano del ingenio azucarero que ilustra el ensayo de 1933), también caen en la animalización cuando la fotografía muestra a la niña rubia “montando” a su criada como si fuera un caballo.

El tema de los jabones que se ofrecen sobre todo en las publicidades del siglo XX como estrategia para blanquear la piel es el preliminar necesario para el capítulo final en que el nacionalismo brasileño se afirma en el color blanco luego de transitar los matices del blanqueamiento que acarrea el mestizaje. En los ejemplos recogidos en estas páginas el argumento de la autora observa cómo la esclavitud sigue operando mucho más allá de la Abolición, sobre todo a partir de la minorización de los negros (más aún de las negras, relegadas a la cocina o reducidas a asistentes escasamente capacitadas). El impacto de las figuraciones norteamericanas sobre América Latina lleva a Lilia a restituir aquí tanto el perfil del “malandro” Pepe Carioca de la película de Walt Disney *Los tres caballeros* (1944) –el film se inscribe en el marco de la política de “buena vecindad” mediante la cual el presidente Franklin Roosevelt cooptaba aliados durante la Segunda Guerra Mundial– como un anuncio de la automotriz Chevrolet que en 1970 presenta los modelos utilitarios como “una familia de esclavos”.

“Casi conclusión” ratifica la idoneidad de la metodología empleada para demostrar el modo en que la blanquitud instaló sus privilegios mediante recursos visuales: el conocimiento se asienta en la comparación (“aquello que no es familiar, o que conocemos por medio de la tradición, será siempre el punto de partida para la representación de algo que todavía nos es desconocido”, p. 316) y, con frecuencia, se trata más de reconocer que de conocer; de allí la eficacia de las *Pathosformeln* warburgianas. Ilustraciones

que reproducen avisos acaso bienintencionados pero cuyo mensaje resulta ambiguo, o campañas publicitarias que exasperan los contrastes valorativos bajo el slogan “Colores unidos” de Benneton, acuden a reforzar el propósito general del ensayo de “discutir las relaciones entre cultura visual y teoría política; entre cultura visual y racismo” (p. 352). El empeño en “vigilar imágenes”, o sea “desmontar ciertas estructuras internas [...] que nacieron para permanecer invisibles” (p. 353) es el mismo que atañe a la obra íntegra de Lilia Schwarcz: crear ciudadanía a través del estudio del pasado y de la confrontación con el presente, intervenir en la formación de sujetos activos en “transformar el presente para que no se convierta en una repetición monótona del pasado” (p. 357). No es usual que un trabajo académico, que totaliza más de una cincuentena de páginas entre notas y bibliografía, revista semejante compromiso. Cabe agradecer entonces que esta historiadora multipremiada y flamante Doctora Honoris Causa de la UBA no se obnubile con tales reconocimientos y siga practicando un modo de hacer historia que suma a la originalidad del enfoque un proyecto de responsabilidad cívica.