

REPRESENTACIONES ICÓNICAS DE LA NACIÓN EN IBEROAMÉRICA Y ESPAÑA

Tomás Pérez Vejo

Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH (México)
tvejo@yahoo.com

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada (España)
rgutierr@ugr.es

ABSTRACT: *The present project is framed in the present tie revisionist line to the period of «Independences». As he is already habitual, the commemorations and events mark in a high percentage the scientific calendar and the historiographic production, and now we are immersed as much in the process of the Bicentennials (Hispanic-French War of 1808, American emancipations around the symbolic year of 1810, and You cut of Cadiz in 1812), as in the one to rescue the celebrations of the «Centenaries» of a century ago. This monographic number tries to add a contribution that could serve as plinth for those who tries an approach to tie subjects with the mentioned historiographic process. In the iconographic construction of the American nations (and «national» but also not only regional) thematic and the typologies they are from the most varied and each plays a role of major or minor relevance, but always reasonable of a distinguished and global analysis. Of history and social thematic the one in the architecture and the painting, the allegories, the picture, the customs, the landscape case first, sculpture, painting, graph, drawing, photograph, decorative arts and varied accumulation of objects within second, determine an ample analytical panorama that it has made increase to the interest and the attention of the specialists, mainly of the XIX, with an avidity without comparison with respect to previous decades.*

KEYWORDS: *Latin America; independence; centenary; historiography.*

RAZONES PARA UN PROYECTO

El presente proyecto se enmarca en la actual línea revisionista vinculada al período de las "Independencias". Como ya es habitual, las conmemoraciones y efemérides marcan en un alto porcentaje el calendario científico y la producción historiográfica, y ahora estamos inmersos tanto en el proceso de los Bicentenarios (Guerra hispano-francesa de 1808, emancipaciones americanas en torno al simbólico año de

ICONIC ILLUSTRATION OF THE NATION IN BOTH LATIN AMERICA AND SPAIN

RESUMEN: El presente proyecto se enmarca en la actual línea revisionista vinculada al período de las «independencias». Como ya es habitual, las conmemoraciones y efemérides marcan en un alto porcentaje el calendario científico y la producción historiográfica, y ahora estamos inmersos tanto en el proceso de los Bicentenarios (Guerra hispano-francesa de 1808, emancipaciones americanas en torno al simbólico año de 1810, y Cortes de Cádiz en 1812), como en el de rescatar las celebraciones de los «Centenarios» de hace un siglo. Este número monográfico intenta sumar un aporte que pudiera servir de basamento para quienes pretendan una aproximación a temas vinculados con el citado proceso historiográfico. En la construcción iconográfica de las naciones americanas (y no solamente «nacionales» sino también regionales) las temáticas y las tipologías resultan de lo más variadas y cada una cumple un papel de mayor o menor relevancia, pero siempre plausible de un análisis particularizado y global. El paisaje, las costumbres, el retrato, las alegorías, la pintura de historia y la de temática social en el caso de las primeras, y la arquitectura, escultura, pintura, gráfica, dibujo, fotografía, artes decorativas y un variadísimo cúmulo de objetos dentro de la segunda, determinan un amplio panorama analítico que ha hecho aumentar el interés y la atención de los especialistas, sobre todo del XIX, con una avidez sin parangón respecto de décadas anteriores.

PALABRAS CLAVE: Latinoamérica; independencia; centenario; historiografía.

1810, y Cortes de Cádiz en 1812), como en el de rescatar las celebraciones de los "Centenarios" de hace un siglo. Aunque en este último lustro el porcentaje de las publicaciones, exposiciones, rescate de obras "olvidadas" o la consolidada revalorización de las manifestaciones populares y anónimas, en torno a temas vinculados a estos sucesos, sus causas y consecuencias, se han multiplicado: casi podríamos afirmar que estamos en la incipiente, e intuir que se avecina un panorama editorial y expositivo abrumador.

Dada así la situación, la intención que nos guió a la hora de asumir el reto de conformar este número monográfico para *Arbor*, fue la de intentar sumar un aporte que pudiera servir de basamento para quienes pretendan una aproximación a temas vinculados con el citado proceso historiográfico e inclusive para aquéllos que tuviesen la intención de abordarlos sistemáticamente. Por tal motivo, decidimos en primer lugar inclinarnos por encargar a especialistas españoles y americanos, con reconocida trayectoria en la materia, una serie de artículos que se enmarcaran dentro de la idea de las representaciones icónicas de la nación en España y América, propendiendo a la vez hacia el afán de consolidar los vínculos entre las producciones de uno y otro lado del Atlántico. Nos parecía fundamental esta pluralidad, y la puesta en contacto de experiencias parciales de los diferentes países, que permitieran no solamente enriquecedores diálogos, sino también que los estudiosos de distintos países tuvieran la ocasión de conocer y aplicar experiencias historiográficas de naciones vecinas a sus propias andaduras.

La elección de los temas quedó en manos de los propios autores, que en algunos casos asumieron visiones generales, de conjunto, sobre lo ocurrido en sus países, mientras que otros eligieron casos concretos para efectuar sus análisis. La puesta en escena e interpretación de algunos de estos casos puntuales son demostrativos de la riqueza, variedad, complejidad e inabarcabilidad que la iconografía tuvo y tiene en la edad contemporánea, y de cómo se puede sacar jugo a ciertos temas tanto si se analizan a fondo, como si son rescatados sus significaciones estéticas, simbólicas, ideológicas, sociales o políticas. La inserción del arte en la historia y viceversa es uno de los ejes recurrentes en los trabajos incluidos aquí, marcando la confirmación de una tendencia interdisciplinaria que va en franco aumento en los últimos tiempos.

En la construcción iconográfica de las naciones americanas (y no solamente "nacionales" sino también regionales, por ciudades y, en algún caso, hasta barriales) las temáticas y las tipologías resultan de lo más variadas y cada una cumple un papel de mayor o menor relevancia, pero siempre plausible de un análisis particularizado y global. El paisaje, las costumbres, el retrato, las alegorías, la pintura de historia y la de temática social, en el caso de las primeras; y la arquitectura, escultura, pintura, gráfica, dibujo, fotografía, artes decorativas y un variadísimo cúmulo de objetos,

dentro de la segunda, determinan un amplio panorama analítico que ha hecho aumentar el interés y la atención de los especialistas, sobre todo del XIX, con una avidez sin parangón respecto de décadas anteriores.

El presente número monográfico es, en parte, hijo de este nuevo horizonte, con el necesario añadido de una apertura temporal que también consideramos oportuna. En tal sentido, creímos convenientes integrar al proyecto algunos trabajos que rompieran la habitual división historiográfica entre los siglos XIX (entendiendo a éste con sus prolongaciones naturales durante el primer tercio de la siguiente centuria) y XX, y enlazar ambos momentos, de la misma manera que numerosos historiadores del arte buscan definir continuidades entre el arte decimonónico y sus consecuencias por un lado, y el arte a partir de las vanguardias por otro, un desafío que ha tardado (y tarda) en consolidarse, lo que es bien claro en la vigente dicotomía que plantea la existencia de museos "de bellas artes" por un lado, y de "arte contemporáneo" por otro, producto, en algunos casos, de una manifiesta incapacidad de enlazar dos períodos consecuentes.

UNA DOBLE APUESTA HISTORIOGRÁFICA

Una vez definidas las razones que nos han llevado a plantear un número monográfico de estas características, se hace necesario precisar, brevemente, el marco teórico-metodológico en el que se inscribe. Una apuesta historiográfica, de carácter interdisciplinar, que plantea, por un lado, una nueva posibilidad del uso de la imágenes en general y de las imágenes artísticas en particular como fuente de conocimiento histórico; y por otro, una relectura del problema de la nación en el ámbito iberoamericano.

Por lo que se refiere al primer aspecto, el uso de las imágenes como documento histórico tiene una larga tradición. Estudios clásicos como los de Burckhardt sobre el Renacimiento o Huizinga sobre el fin de la Edad Media descansan, en gran parte, en la lectura e interpretación de las imágenes artísticas legadas por ambos períodos¹. Una tradición que cristalizó en las primeras décadas del siglo XX en torno al Instituto Warburg y su apuesta metodológica, son palabras de una de sus miembros, Frances Yates, por "utilizar los testimonios visuales como documentos históricos"²; y que

ha tenido continuidad, a partir de la década de los ochenta, en obras como el influyente *Art and History: Images and their Meanings*³ o en los trabajos de Simon Schama, quien ha utilizado las imágenes para objetivos tan dispares como la reconstrucción de la cultura holandesa del siglo XVII o la evolución de la idea de paisaje en Occidente⁴.

Este monográfico se inscribe en esta tradición, sobre la que consideramos necesario hacer algunas precisiones. La primera tiene que ver con las dificultades que todavía hoy sigue planteando el uso de las imágenes como fuente histórica y que derivan, en gran parte, del carácter logocéntrico de nuestra cultura; la segunda, con el problema de la obra de arte y su difícil inserción en el universo de la historia.

La civilización occidental hunde sus raíces en la cultura del libro, ya desde sus mismos orígenes sitúa a la imagen en un lugar secundario con respecto al texto escrito. Tal como afirma en torno al año 790 el llamado *Libri Carolini*, "El Señor, descendiendo del monte Sinaí, dio a Moisés la ley, no pintada sino escrita, y entregó en tablas de piedra, no imágenes sino caracteres de escritura. Y el mismo Moisés enseñó el origen del mundo no pintando, sino escribiendo". Si el mismo Dios prefiere la escritura a la imagen por qué los hombres habrían de hacer algo diferente. Es cierto que, a diferencia de lo ocurrido en Bizancio, no hubo en Occidente, o los hubo de forma muy marginal, conflictos iconoclastas⁵. En parte, posiblemente, porque la tradición aicónica judía tuvo que enfrentarse al peso de una tradición pagana fuertemente icónica que acabó produciendo una especie de acomodo entre ambas corrientes; pero también, sobretodo, por la propia minusvaloración de la imagen y de su significado, por el carácter secundario que las élites intelectuales de Occidente han dado casi siempre a la imagen en relación con la palabra escrita. Estamos ante una cultura fundamentalmente logocéntrica en la que la que el conocimiento se expresa mediante palabras fijadas en textos escritos. Si no hubo querrela de las imágenes no fue por su aceptación sino por su subordinación, por su carácter menor y, desde la perspectiva de los eruditos, intrascendente. No se ha insistido suficientemente en que la célebre carta de Gregorio Magno⁶, que zanja de alguna forma el problema iconoclasta en Occidente, lo hace gracias a un desprecio absoluto hacia las imágenes: hay que conservarlas porque permiten a los necios acercarse a las Escrituras, lo que significa, paralelamente, que la verdad

auténtica no se encuentra en las pinturas sino en los textos escritos. Las imágenes están bien para la masa de los indoctos pero no para los que quieran ascender a los sentidos ocultos, a la auténtica realidad de las cosas.

Ésta es la tradición en la que los historiadores hemos sido formados, la de la supeditación de la imagen al texto escrito. Una pesada herencia de la que resulta difícil abstraerse y en la que la imagen aparece siempre como una forma imperfecta y menor, cuya auténtica comprensión, incluso de ella misma, sólo es posible a través de la escritura. No deja de ser llamativo que hasta los iconólogos del Instituto Warburg, una institución sin duda emblemática del estudio de las imágenes, acabaran utilizando éstas como el enigma a explicar a través de los textos escritos y no, a pesar de la afirmación ya citada de Yates, como documentos históricos para la explicación de una época. Así, por citar un ejemplo característico, en el conocido, y justamente célebre, estudio de Klibansky, Panofsky y Saxl sobre *Saturno y la melancolía*⁷, el espléndido grabado de Durero no se convierte en fuente de nada, sino en algo que hay que explicar a través de los textos escritos, aunque para ello haya que remontarse hasta los presocráticos.

El segundo problema, el de la difícil inserción de la obra de arte en el universo de la historia, tiene que ver con un complicado proceso que aquí sólo vamos a esbozar pero que de alguna manera está siempre gravitando sobre el uso de las imágenes como documento histórico. Ya desde el Renacimiento, y de forma mucho más clara a partir del siglo XVIII, una parte importante de las imágenes, y en particular la mayoría de las que se han conservado, fueron elevadas a la condición de obras de arte y la función estética desplazó en ellas a todas las demás. La construcción de las imágenes del pasado como obras de arte tuvo un efecto devastador para su uso como documento histórico. Elevadas a la categoría de expresión del espíritu, se convirtieron en objetos sagrados, especie de vírgenes vestales, dedicadas a Dios y, como todo lo dedicado a la divinidad (Bacon *dixit*), estéril. La imagen artística devenía un objeto intemporal, ahistórico, cuya utilización como fuente histórica se convertía en imposible, cuando no en sacrílega. La obra de arte se alzaba fuera de la historia en una especie de vacío semiótico.

Frente a esta doble tradición de la que, queramos o no, los historiadores formamos también parte, la propuesta

de este monográfico apuesta por reivindicar el lugar de la imagen como fuente histórica, al mismo nivel, al menos, que el texto escrito, pero a partir de una serie de consideraciones previas que creemos necesario precisar.

La primera tiene que ver con el propio concepto de fuente tal como lo ha manejado la historiografía. La metáfora de los documentos como fuentes, o mejor siguiendo a Jakobson, la metonimia, ya que el documento no se nos presenta "como una fuente" sino que es "una fuente", tiene, como toda metáfora, más implicaciones de las que parece⁸. No hay metáforas inocentes. Nos está remitiendo a la idea de que hay un lugar en que la verdad histórica se encuentra incontaminada, lo que, salvando las distancias, viene a ser la verdad pura de las escrituras frente a la grosera aproximación de las imágenes de los textos altomedievales a los que se ha hecho referencia anteriormente, y en ese mundo casi celeste de las ideas, las imágenes tienen una difícil cabida. Sin embargo, la metáfora o metonimia de las fuentes es de una falsedad absoluta. Los historiadores no tenemos fuentes donde abreviar la verdad. Ninguna sociedad nos deja el documento escrito en que se cuente "la verdad" sobre como era. Tenemos vestigios de un pasado que intentamos reconstruir, y explicar, a partir de los restos que el río de la historia caprichosamente deja.

Este concepto de vestigio tiene ya tras sí una larga historia, uno de los primeros en utilizarlo, hace ya más de cincuenta años, fue el historiador holandés Gustaaf Renier, quien, en su obra *History, its Purpose and Method*⁹, propuso sustituir el concepto de fuentes por el de vestigios, entendiendo por éstos, además de manuscritos, libros impresos, edificios, mobiliario y paisajes, precisamente diferentes tipos de imágenes (pinturas, estatuas, grabados, fotografías, etc.), aunque en sentido estricto, edificios, mobiliarios y paisajes también son imágenes. Esta sustitución tiene también profundas implicaciones metodológicas. El nuevo paradigma de la historia no es la búsqueda del arcano de la verdad encerrada en un documento único, y escrito, sino el seguir pistas aparentemente insignificantes que, convenientemente utilizadas, pueden llevarnos a explicar procesos centrales del devenir histórico. No hay ninguna verdad que descubrir esperándonos. La única verdad histórica es la que construimos a través de fuentes indirectas. Es lo que el historiador italiano Carlo Ginzburg, en su ya más que archicitado artículo donde compara el método de Sherlock Holmes con el de Freud en la *Psicopatología de la vida*

*cotidiana*¹⁰, propone como una alternativa epistemológica de carácter intuitivo al razonamiento. Obviamente esto significa situar a las imágenes al mismo nivel que cualquier otro tipo de vestigio.

La segunda precisión tiene que ver con el problema del carácter comunicativo de las imágenes. Hace ya también casi cincuenta años Umberto Eco afirmaba en *La estructura ausente* que "Ver a toda la cultura *sub specie communicationis* no quiere decir que la cultura sea sólo comunicación sino que ésta puede comprenderse mejor si se examina desde el punto de vista de la comunicación"¹¹. Lo mismo, y quizás de forma ampliada puede decirse de las imágenes. Las imágenes, obviamente, no son sólo comunicación, hay componentes estéticos, técnicos, emotivos, etc., todos esos aspectos a los que tradicionalmente los historiadores del arte hemos dedicado lo mejor de nuestros esfuerzos; pero quizás la mejor forma de comprenderlas, lo que les da sentido y explica su creación, sea su carácter comunicativo, el hecho de que toda imagen cuenta una historia, de que es un mensaje en el tiempo, un texto que fue compuesto para ser leído.

El carácter comunicativo de las imágenes, su función de texto escrito, no ha sido, sin embargo, el centro de preocupación de los historiadores. La idea de leer imágenes, a pesar de que ha estado presente de una u otra forma en la tradición occidental, desde la repetida afirmación del papa Gregorio Magno en el siglo VI de "Se colocan imágenes en las iglesias para que los que no son capaces de leer lo que se pone en los libros lo "lean" contemplando las paredes", hasta la no menos citada en los últimos años declaración de Roland Barthes de "Leo textos, imágenes, ciudades, etc.", ha tenido siempre en su contra el carácter impreciso de su lectura. Un texto escrito tiene, al margen de las discusiones filológicas a que pueda dar lugar, un significado preciso y un código que es identificable casi de forma automática, todos sabemos si un texto está escrito en árabe o en inglés, incluso si desconocemos ambos idiomas. Esto hace que sea descifrable de forma relativamente unívoca, si sabemos inglés o árabe, por supuesto¹². El texto icónico, por el contrario, usa un código no identificable de forma automática, en una primera mirada no sabemos si está escrito en "barroco" o en "neoclásico"¹³, de carácter polisémico y, como consecuencia, de significado impreciso. Hasta el punto de que, a pesar de la facilidad con la que los estructuralistas hablan de las imágenes como texto,

siempre cabe la duda de si esta afirmación es poco más que una simple metáfora. Finalmente no sólo los postestructuralistas más radicales han negado la pretensión estructuralista de la existencia de "un" significado, también alguno de los seguidores del método iconográfico clásico fueron conscientes desde fechas muy tempranas de que no se podía hablar de "significado" sino de "significados". Tenemos que ser conscientes, entre otras cosas, que la mayoría de las imágenes utilizan códigos distintos, están escritas, como mínimo, con formas y con colores, dos planos de significación diferentes, y esto plantea un problema de lectura. Un problema al que los autores que componen los distintos trabajos de este monográfico han tenido que enfrentarse al aceptar, no sólo que las imágenes cuentan un relato sino que además ese relato es el relato de una nación y, lo que quizás sea más importante, es un relato performativo que está en la base de la invención de la nación misma.

La propuesta teórica de los trabajos reunidos en este monográfico, en resumen, es que la imagen tiene una alta capacidad explicativa en sí misma y, sobre todo, que es una fuente imprescindible para reconstruir el universo simbólico de las sociedades del pasado. No lo que las sociedades eran sino lo que se imaginaron que eran.

Y pasamos ya a la segunda propuesta historiográfica en la que se inscribe este número monográfico, que tiene que ver con el problema de la nación en Iberoamérica. La ya inminente conmemoración del segundo bicentenario de las independencias, un proceso que se desarrolla básicamente en la segunda década del siglo XIX pero que tiene su pistoletazo de salida en la crisis generada por la invasión de la Península Ibérica por las tropas napoleónicas en 1808, parece una buena ocasión para iniciar una reflexión, a la luz de los nuevos planteamientos de la historia y la teoría política sobre la nación, sobre lo ocurrido en esos años en los territorios europeos y americanos de las monarquías española y portuguesa.

Creemos que lo ocurrido a uno y otro lado del Atlántico forma parte de un proceso común que tiene que ver con el fin de una forma de legitimación del ejercicio del poder, la monarquía absoluta, y su substitución por otra, la nación. Este proceso tuvo, en el ámbito de las dos monarquías ibéricas, un carácter particular debido a que, en ambas, el problema de la nación estalló de forma prematura como

consecuencia de las invasiones napoleónicas. Finalmente la Constitución de Cádiz, cuyo carácter seminal tanto para el ámbito español como para el portugués es más que evidente¹⁴, fue elaborada en nombre de una nación española que en ese momento nadie sabía muy bien lo que era. Y ésta no es una afirmación retórica, todavía en 1839 Alcalá Galiano escribirá en su "Índole de la revolución en España" se puede afirmar que el objetivo de los liberales españoles seguía siendo el de "hacer la nación española una nación, que ni lo es ni lo ha sido hasta ahora"¹⁵. Y quien lo está afirmando es uno de los diputados que casi treinta años antes había hecho una Constitución en nombre de una nación que, ahora reconoce, no existía. Es cierto que esa misma Constitución afirmaba que la nación española era "la reunión de los españoles de ambos hemisferios" pero cuando los constituyentes tuvieron que definir quiénes eran estos españoles no les quedó otra opción que recurrir al viejo concepto de "nacido de", en este caso de originarios de la Península Ibérica y/o de América, lo que poco tiene que ver con la nación moderna como sujeto de soberanía.

Podríamos resumir este carácter prematuro en la afirmación de que las naciones no fueron, en el ámbito iberoamericano, la causa de las guerras de independencia, e incluimos aquí la llamada guerra de independencia española contra los franceses, sino su consecuencia. La dinámica no fue la de naciones en búsqueda de estados soberanos sino la de unidades políticas que una vez proclamada su soberanía, como consecuencia de los conflictos generados por las invasiones napoleónicas, necesitaron construirse naciones para legitimarse. Una legitimación que tuvo, además, que enfrentarse con el reto de negar el viejo concepto de nación, de carácter tradicional, para convertirse en una nación moderna. Tal como afirmó el 26 de septiembre de 1823, Carneiro da Cunha en la Asamblea Constituyente del Imperio de Brasil: "Nos fomos portugueses e hoje somos brasileiros"¹⁶. Pero ser portugueses o brasileros, o españoles, o argentinos, o chilenos,... no es una realidad objetiva es sólo la fe en un relato y para creer en él fue necesario construirlo. A ello van a dedicar los nuevos Estados nacidos de la disgregación de las monarquías española y portuguesa, una buena parte de sus esfuerzos a lo largo de los siglos XIX y XX. Y no fue una decisión arbitraria sino una necesidad política: sin este relato no existía legitimidad política y sin legitimidad política no había Estado.

Este relato de la nación tuvo, en la mayoría de los casos, un carácter no visual. Historias, novelas, canciones, etc., sirvieron para afirmar en el imaginario colectivo la existencia de naciones naturales por encima, incluso, de la voluntad de los individuos que las componían. Sin embargo también desde muy pronto convivieron con estos relatos otros de carácter visual cuya importancia en la configuración de los imaginarios colectivos fue decisiva e incluso determinante. Primero, porque los imaginarios se construyen, parece obvio, con imágenes, representaciones de la realidad que permiten a los individuos ordenar y comprender el mundo que les rodea; segundo, porque el lenguaje icónico tiene un fuerte componente emotivo que resulta determinante a la hora de generar sentimientos de pertenencia, no es lo mismo, desde la perspectiva de la emotividad, por poner un ejemplo obvio, la palabra sangre escrita en un texto que una mancha roja goteando en la tela de un cuadro.

La forma como estos relatos icónicos sobre la nación fueron creados es el objetivo de los trabajos que componen este monográfico. Los coordinadores hemos intentado la máxima pluralidad, tanto de espacios geográficos como de enfoques temáticos, teóricos y metodológicos. El objetivo ha sido conseguir un panorama lo suficientemente rico como para permitir una imagen aproximada de las principales tendencias y posibilidades de este campo de la investigación.

ACERCA DE LOS CONTENIDOS

Dentro del espectro americano, es el Brasil un caso especial, debido a su propio devenir histórico, marcado por el arribo de la corte portuguesa a Río de Janeiro en 1808, tras la invasión francesa a la península ibérica, y la instauración de la capitalidad del Imperio en esa ciudad. Fue la primera y única vez que la periferia se convirtió en centro. Es sabido, en cuestiones artísticas, la importancia que tendrá el arribo, ocho años después, de la llamada "Misión Francesa", con el fin de conformar en esa ciudad un sistema cultural que acercara a un modelo similar al que había funcionado en Lisboa y otras ciudades portuguesas hasta la partida de la corte lusa hacia Brasil. El deseo de ésta, de vivir de manera similar a cómo lo habían venido haciendo en la península, marcó la instauración de la Academia de

Bellas Artes, deudora de la École des Beaux Arts parisina, y la fructífera tarea de artistas como los pintores Taunay y Debret, o el arquitecto Grandjean de Montigny, quienes definieron el proceso. En el caso de Debret, se convirtió en un temprano pionero de la pintura de historia en el continente, con escenas como el *Desembarco de la emperatriz D. Leopoldina* (1818) o la *Coronación del emperador D. Pedro I* (1828), que lo mostraron desarrollando funciones efectivas de "pintor de la corte", o la *Revista de las tropas destinadas a Montevideo, en Playa Grande*, pintada hacia 1816.

Justamente la pintura de historia en Brasil, vinculada al establecimiento de la nación, mostrará otra faceta distintiva respecto del resto de las naciones del continente, en el sentido de que la reconstrucción del pasado colonial será una constante, al contrario que países como Perú o México donde las imágenes decimonónicas que representan ese período (descubrimiento, conquista, fundaciones y primeras misas al margen) son contadas. En el caso brasileño, del período colonial, y como emblema fundacional de la nación, se rescató especialmente en la pintura y otras expresiones figurativas las luchas contra los holandeses en las batallas de Guararapes (1848-1849), uno de los primeros símbolos de la unidad brasileña.

Maraluz de Castro tuvo a su cargo el desarrollo de temáticas vinculadas a esa edificación visual de la nación en Brasil, y de su trabajo, que muestra un amplio recorrido por el siglo XIX, es interesante apreciar las formas y maneras en que ese proceso va variando con el paso de los años. En el rescate del pasado, además del período colonial, se pone atención en el pasado más reciente, en la emblemática Independencia, aunque ésta se muestra sin la amplitud de conflictos y derramamiento de sangre que apreciamos en buena parte de los países americanos. Se trató, casi, de una transición pacífica hacia un nuevo modelo político. En este derrotero icónico hay elementos singulares como las referencias a las tres razas (blancos, negros e indígenas) como partes conformadoras de la nación, lo que se aprecia en el cuadro que Vitor Meirelles pinta en 1879 sobre la batalla de Guararapes en donde, aunque estratificadas, las tres aparecen representadas luchando juntas contra el invasor. O las vinculaciones estéticas de los pintores de historia brasileños como el citado Meirelles o Pedro Américo de Figueiredo e Melo a las estéticas irradiadas desde las academias italianas y francesas, algo que, desarrollado en el citado artículo, será

moneda corriente en el resto de las naciones, sobre todo en la segunda mitad de la centuria.

Si Brasil es un caso particular dentro del ámbito iberoamericano, México no lo es menos en el hispanoamericano, y en este caso por motivo doble. Es particular por la complejidad de su relato histórico, en ninguno de los demás países iberoamericanos se planteó de forma tan clara, y ya desde el mismo momento de la independencia, la existencia de dos relatos alternativos de nación, uno que afirmaba el carácter prehispánico de la nación mexicana, la conquista y la colonia eran sólo un largo y desgraciado paréntesis; y otro que, por el contrario, reivindicaba su carácter hispánico, la conquista y la colonia como el origen auténtico de México. Esto tuvo como consecuencia que su relato identitario fuese especialmente rico y complejo.

Es particular también porque en ninguno de los otros países se ha llevado a cabo un proceso de reconstrucción y exposición del relato iconográfico sobre la nación con la amplitud que se ha hecho en México. Entre 1999 y 2004 tuvieron lugar en el Museo Nacional de Arte Moderno de la ciudad de México, una serie de exposiciones que bajo el común título de *Los pinceles de la historia* mostraron las líneas maestras de lo que había sido este relato icónico-identitario desde el siglo XVI al XX. Unas exposiciones que nos atreveríamos a calificar de modélicas y que adelantan parte de lo que nos proponemos en este monográfico con carácter más general.

Fausto Ramírez, uno de los organizadores de estas exposiciones, se ocupa del caso mexicano. Lo hace recurriendo a una serie de obras especialmente significativas y que incluyen tanto diferentes formas de expresión artística (pintura y escultura) como de géneros pictóricos (retrato, alegoría y paisaje). Esto le permite, a pesar de la voluntad de no hacer un relato global del siglo XIX mexicano, una visión de síntesis y bastante completa sobre los distintos elementos que configuraron el relato icónico de la nación en México, desde la exaltación del pasado prehispánico, Cuauhtémoc como héroe fundacional de la nación, al culto a los padres de la patria, el Hidalgo que logra desplazar a Iturbide como autor de la independencia; desde la alegoría de la nación, triste ante la tumba de Hidalgo pero feliz anunciando la buena nueva de la Constitución del 57, hasta el paisaje del valle de México como paisaje nacional. La forma como estos distintos elementos se van articulando a

lo largo del siglo XIX permite ver tanto la complejidad del proceso como la coherencia del relato final.

En el tránsito identitario del siglo XIX, y en especial una vez transcurrido el período independentista, un papel esencial lo jugó el paisaje como elemento conformador de la nacionalidad, con peso propio y en ocasiones vinculado a otros factores, sociales, políticos y humanos. Esta variable centra la atención de Roldán Esteva Grillet, quien traza un panorama acerca del paisaje científico y su construcción en América, poniendo en el centro la emblemática figura del barón Alexander von Humboldt. Sus disquisiciones derivarán hacia el análisis de dos figuras esenciales del paisajismo venezolano del XIX, Carmelo Fernández y Ramón Bolet Peraza, el primero en tanto ilustrador de la Comisión Corográfica comandada por Agustín Codazzi, y el segundo atendiendo al encargo de comerciantes foráneos y participando asimismo en expediciones científicas.

Del otro lado del Océano, en España, y según nos muestra en su trabajo Carlos Reyero, a través del análisis prioritario en su caso de pintura de historia y monumentos conmemorativos, la historia fue utilizada de forma diferente dependiendo de la ideología, fuera conservadora o liberal, y de momentos históricos y políticos determinados. Una de las ideas que sirven de eje a este ensayo es la conversión de los "cuadros de historia" en "imágenes", a través de exposiciones nacionales, revistas ilustradas y otras vías de difusión pública. Inicia su discurso refiriendo a la vinculación entre tradición ilustrada y uso institucional de la historia (sobre todo por parte de la monarquía), desde el XVIII, que será base esencial para algunas líneas que veremos transcurrir en el XIX. Muchos son los temas que Reyero aborda en este estudio y los elementos que pone en valor, pudiéndose señalar entre otras cuestiones la alternancia entre la pintura de historia nacional, regional y local, o el proceso de despolitización de la pintura histórica y la cierta desacreditación del género durante el período de la Restauración (1876-1892).

Entre los análisis que asume el autor está el de marcar distinciones entre los tiempos de la pintura de historia y la escultura conmemorativa, que si bien acometen temáticas comunes, será la segunda la que alcance un mayor grado de vigencia y prolongación en el tiempo, gracias a sus singulares caracteres, en especial los estéticos y urbanísticos, además del perfil "local" de muchos de los monumentos,

mostrándose en numerosos casos ajenos a las imposiciones estatales, que son más determinantes en la pintura de temática histórica. Afirma entre otras cuestiones Reyero, que el "orgullo local encerraba una dosis de autenticidad que en el nacionalismo de estado parecía impostada".

Justamente es el tema de la estatuaria pública en general y del monumento conmemorativo en particular, una de las temáticas que ha ganado amplio espacio en la consideración historiográfica en los últimos años. Dentro de este número de *Arbor*, la historiadora del arte cubana María de los Ángeles Pereira, discurre acerca de ese fenómeno en La Habana, para trazar un panorama de la construcción iconográfica contemporánea en la ciudad. Así, atraviesa la historia del país, partida entre un siglo XIX bajo el régimen colonial, y el XX correspondiente a la Cuba Independiente, a partir del emblemático año 1898 o tomando como referente la proclamación de la República en 1902. Su análisis parte de aquel período, continúa con el "republicano" que se extiende hasta 1959, momento en que se da inicio al tercer y último período, el de la Revolución, que llega a la actualidad. Dentro del análisis estético que propone la autora quedan evidenciados aspectos como el paso de lo "retórico" a lo "espontáneo", el tránsito que va desde la asimilación de modelos foráneos y el abarrotamiento de alegorías, hacia una expresión más humanizada, familiar y cercana. Nos habla de la escultura habanera como la "mezcla de legítimo nacionalismo y cara vocación de universalidad".

Otro trabajo que centra su interés en la estatuaria conmemorativa es el presentado por Gloria Cortés, quien toma como motivo de análisis una de las referencias estatuarias más destacadas en Chile, el monumento al Roto (1888), obra del insigne escultor Virginio Arias. Más allá de las referencias artísticas, le interesa a la autora analizar la significación ideológica del "Roto chileno" y su utilización por parte tanto de la intelectualidad como de la oligarquía, y los enfrentamientos que entre ambos bandos se producen. El monumento conformará una exaltación del obrero como héroe social, y servirá para resaltar incidir en los valores patrios y atraer, por parte de las élites tradicionalistas, al pueblo como aliado de su causa.

La idea del héroe anónimo y popular, y su erección como símbolo nacional, tomando como punto de referencia al costarricense Juan Santamarina, el *tamborcillo alajuelense*, es el camino por el que transita el ensayo que nos presenta

Guillermo Brenes. En el mismo selecciona como motivo de análisis estético e histórico dos obras paradigmáticas que representan al señalado personaje: la estatua en bronce diseñada por el escultor francés Aristide Onésime Croisy, y el óleo *La Quema del Mesón*, del artista costarricense Enrique Echandi Montero. Más allá de la especificidad del tema y de los caracteres absolutamente singulares que marcan la consideración pública de Santamarina, no dejan de saltar a la vista posibles comparaciones con otros ejemplos similares, tanto en España como en otros países del continente. El caso de Eloy Gonzalo, el *Héroe de Cascorro*, en el caso español, o los de el *Tambor de Tacuarí* y el *Negro Falucho* en la Argentina, son ejemplos de patriotismo heroico pero a la vez de la recurrencia a la *invención* de figuras míticas sustentables de la identidad, y sobre las cuales se discute no solamente su supuesta heroicidad sino hasta su propia existencia. Esto es claramente demostrativo de la constante necesidad de crear modelos de fervor patriótico y valores humanos ejemplificadores destinados esencialmente a la pedagogía escolar y a la formación de un nuevo ciudadano, comprometido con la historia de su país.

En la misma línea estructural del primero de los trabajos referidos, el de Maraliz de Castro sobre Brasil, en el que se establecen diferentes períodos para construir la idea del devenir iconográfico, hallamos el realizado por Nanda Leonardini para el caso peruano, con la diferencia de que la autora toma también casos correspondientes al siglo XX, cerrando con las controversias y móviles ideológicos que decidieron la instauración del monumento al líder indígena José Gabriel Condorcanqui, más conocido como Tupac Amaru II, en la ciudad del Cuzco, en 1980. Optó, con eficacia desde nuestra óptica, por trazar un muestrario de casos diferentes, que permiten apreciar la versatilidad de los temas iconográficos y la variedad en las concreciones objetuales. En cada uno de los momentos que analiza, ve que "unos con mayor o menor fuerza, no siempre con la presencia del Estado, se difunde una iconografía destinada a rescatar imágenes para difundirlas a nivel nacional en busca de lograr cohesión e identidad gracias a la presencia de actores venidos de diversas vertientes sociales y concepciones estéticas".

También la propuesta abordada desde Colombia por Beatriz González asume el análisis desde perspectivas contemporáneas, respecto de cuatro elementos paradigmáticos de la historia de ese país, y su gradual conversión en símbolos

nacionales: la pintura de Pedro José Figueroa, "Post Nubila Faebus. Simón Bolívar, Libertador y Padre de la Patria", la difusión de "el Árbol de la Libertad", el Poporo quimbaya, y la Virgen de Chiquinquirá, obras y objetos estos tres últimos que, pertenecientes a períodos anteriores, transforman su significación tras la Independencia. Hace partir su análisis desde un suceso de estricta actualidad que fue la elección *on line*, convocada por una revista colombiana, del "símbolo nacional" por antonomasia, concurso ganado por el *sombrero vueltiao*, y que lleva a nuestra autora a plantearse la pregunta: ¿quién crea las representaciones de la nacionalidad, el artista, el pueblo, los museos?

La pluralidad de enfoques es la que da origen al ensayo que envía Mariana Giordano desde la Argentina, integrando con peso propio a uno de los fenómenos historiográficos acentuados en los últimos años como es la fotografía histórica en la construcción de las identidades nacionales. Su estudio arranca en 1810, culminando sus apreciaciones en torno a las orígenes del estado peronista hacia 1940. En el devenir incorpora al análisis imágenes costumbristas, tradiciones y tipos raciales. Otorga la justa importancia a la pintura regional y a la imaginería popular, contradiciendo las habituales posturas centralistas que durante bastante tiempo, más de lo debido, han ceñido únicamente los

análisis a lo producido excluyentemente en Buenos Aires, con el agravante de hacerlo bajo el rótulo englobante de "arte argentino".

Aborda la imagen del indio y su interesada transformación en el XIX, en el que pasa de ser el "salvaje" de los malones a gozar de una consideración más "amable": será ahora un personaje con quien el blanco se "encuentra", derivando la situación hacia un pacífico estado de "convivencia", en parte inducido por la necesidad de no mancillar la creciente imagen de progreso que debía mostrar la orgullosa nación argentina ante los ojos del mundo. El indio siempre se movió, a los ojos del "otro", en esa dualidad, siendo por un lado, como dice la autora, "el personaje peligroso y demoníaco que hay que vencer...", mientras que hacia aquellos que han sido sometidos, se comienza a tener una mirada condescendiente, transformándose en ocasiones en objetos coleccionables por su ingrediente exótico". Analiza también como el gaucho, personaje mítico también integrado a la consideración visual y literaria desde lo exótico, hallaría un más fácil acomodamiento y aceptación por parte de las élites. Estos tipos humanos determinarían en gran medida, la identidad nacional argentina en el siglo XIX, que tendió a una cohesión unificadora entre partes singulares y diferenciadas.

NOTAS

- 1 Sobre estos aspectos véase Haskell, 1993.
- 2 Yates, 1975, p. 4.
- 3 Rotberg y Rabb, 1988.
- 4 Schama, 1987 y 1995.
- 5 Ésta es una afirmación que habría que matizar, recuérdese, sólo por poner un ejemplo ya de la época moderna, las prevenciones frente a las imágenes religiosas de la Reforma protestante.
- 6 Gregorio Magno, Epístola XIII, *Ad Serenum massiliensem episcopum*.
- 7 Kiblansky, Raymond; Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz, 1991.
- 8 Sobre la distinción entre metáfora y metonimia véase el artículo clásico de Jakobson y Halle, 1973.
- 9 Renier, 1982 (la primera edición es de 1950).
- 10 Fue publicado en español en Ginzburg (1994).
- 11 Eco, 1986, p. 37.
- 12 Esta es una afirmación que habría por supuesto que matizar, toda una larga tradición hermenéutica, por no referirnos a la kábala judía, nos habla de las dificultades que la interpretación de los textos escritos plantea.
- 13 Incluso en el caso de los historiadores del arte, para quienes la identificación es prácticamente automática, no en vano hemos sido adiestrados durante años en el reconocimiento visual de escuelas y estilos, el problema estriba en que estas clasificaciones no hacen referencia al código sino a las formas de escritura. Barro-

Recibido: 1 de marzo de 2008

Aceptado: 5 de mayo de 2008

co y neoclásico no son, al menos en una primera aproximación, el equivalente a alemán y español, sino a letra gótica o redondilla.

- 14 En el caso de España y de las repúblicas hispanoamericanas la influencia de Cádiz ha sido resaltada una y otra vez por los historiadores, menos conocida quizás es la influencia gaditana en Portugal y Brasil donde, por ejemplo, la revolución portuguesa de 1820 adoptó como sistema provisional la Constitución de Cádiz, con cuyas normas tuvo lugar la elección para las Cortes constituyentes de Lisboa, tanto en Portugal como en Brasil.
- 15 Publicado en la *Revista de Madrid*, la cita está tomada de Alcalá Galiano, 1955, vol. II, pp. 309-325.
- 16 Citado en Shultz, 2005, p. 434.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Galiano, Antonio (1955): *Obras escogidas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.
- Eco, Umberto (1986): *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
- Ginzburg, Carlo (1994): *Mitos y emblemas: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.
- Haskell, Francis (1993): *History and its Images*, New Haven, Yale University Press.
- Jakobson, Román y Halle, Morris (1973): "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso.
- Kiblansky, Raymond; Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz (1991): *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma.
- Renier, Gustaaf Johannes (1982): *History, its Purpose and Method*, Macon, Mercer University Press.

- Rotberg, Robert I. y Rabb, Theodore K. (eds.) (1988): *Art and History: Images and their Meanings*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Schultz, Kirsten (2005): "La independencia de Brasil, la ciudadanía y el problema de la esclavitud", en Rodríguez O. y Jaime E. (coord.), *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América*, Madrid, Fundación Mapfre-Tavera.
- Schama, Simon (1987): *The embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Nueva York, A.A. Knopf.
- Schama, Simon (1995): *Landscape and Memory*, Nueva York, A.A. Knopf.
- Yates, Frances A. (1993): *Shakespeare's Last Plays: a new approach*, Londres, New Haven, Yale University Press.