



ALONSO MAURICIO ORTEGA MOCTEZUMA

<https://orcid.org/0000-0002-2460-7021>

alonso.mortega@icloud.com

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

¿Un salvaje en Milán? ¿Un héroe en Río? Masculinidades, raza y nación: la representación de Carlos Gomes en las revistas ilustradas italianas y brasileñas (1870-1896)*

A Savage in Milan? A Hero in Río? Masculinities, Race, and Nation: The Representation of Carlos Gomes in Italian and Brazilian Illustrated Magazines (1870-1896)

El artículo explora la representación del compositor de ópera Antônio Carlos Gomes en las revistas ilustradas de Milán y Río de Janeiro, entre 1870 y 1896. A través del análisis de dibujos, caricaturas y fotografías estudia las intersecciones entre su representación visual y la generación de discursos en torno a las masculinidades, la raza y la nacionalidad: por una parte, analiza la representación de Gomes como un salvaje domesticado en la prensa italiana y, por otra, reflexiona en torno a la mitificación, heroización y blanqueamiento de su figura en Brasil. Al confrontar dos visiones, el texto reconsidera la manera en que se (re)produjo la imagen del artista, desestabilizando los relatos hegemónicos en torno a su figura y tensionando la intersección de las categorías género, raza y nación.

Palabras clave: Carlos Gomes, representación, masculinidades, raza, nación, revistas ilustradas.

This article examines the portrayal of the opera composer Antônio Carlos Gomes in illustrated magazines from Milan and Rio de Janeiro spanning the years 1870 to 1896. Through an analysis of selected drawings, caricatures, and photographs, it investigates the intersections between Gomes' visual representation and the generation of discourses related to masculinity, race, and nationality. On the one hand, the study dissects the Italian press's depiction of Gomes as a "domesticated savage" and, on the other, reflects on the mythification, heroisation and whitewashing of his persona in Brazil.

* Quiero agradecer a las personas que me acompañaron en la escritura de este texto. En primer lugar, a la doctora Yolanda Wood Pujols, cuyos cursos en arte latinoamericano me impulsaron a la realización de este artículo. Asimismo, agradezco a quienes revisaron una versión previa de este manuscrito y cuyos comentarios enriquecieron su trama teórico-metodológica y, finalmente, agradezco el cuidado y la atención del equipo editorial de *Cuadernos de Música Iberoamericana*.

Consequently, by comparing two visions, this text calls for a reconsideration of how the artist's image was constructed and perpetuated, thereby destabilising hegemonic narratives surrounding his legacy, while also challenging the intersection of the categories of gender, race, and nation.

Keywords: Carlos Gomes, representation, masculinities, race, nation, illustrated magazines.

Carlos, a pesar de su carácter irascible, también se preocupa, como Puccini y otros artistas más ponderados, por crear una buena imagen con el público.

Con estas palabras, el escritor y cineasta brasileño Rubem Fonseca (1996, 49) comentó, en *O Selvagem da Ópera* (*El salvaje de la ópera*), un opúsculo que fue impreso en el *Jornal do Commercio* de Río de Janeiro a propósito de la partida de Antônio Carlos Gomes (1836–1896) al Conservatorio de Música de Milán en 1863, para perfeccionar sus estudios en composición¹. La “imagen” —como señaló el escritor en su estudio— fue un tema que marcó la estadia del músico en la ciudad italiana. Mejor dicho, su presentación como extranjero ante la sociedad operística representó un problema: a pesar de tener un “porte naturalmente elegante” y un innegable “talento para la música”, Gomes poseía un “mal genio” y traía consigo el peso de su origen racial, en tanto descendiente de una madre *cariboca*² y un padre mulato (Fonseca 1996; Zarate y Gruzinski 2008). Por ello, entre la multiplicidad de tareas que le fueron encomendadas durante su estancia europea, había una sumamente especial: superar su “carácter irascible”, llegar a convertirse en uno de los “artistas más ponderados” y “crear una buena imagen ante el público”.

Con este telón de fondo, el tema que ocupará las próximas páginas atañe a la construcción visual de Carlos Gomes dentro de los confines de dos modelos de representación que oscilaron entre su visualización como un salvaje del Brasil y un genio-héroe de la música. A partir del estudio de una selección de imágenes que circularon por las revistas ilustradas milanesas y cariocas, en el

¹ No es este el espacio para trazar un perfil biográfico de Carlos Gomes. Basta con señalar que el músico, nacido en 1836 en la ciudad de Campinas, recibió una temprana formación musical que, eventualmente, lo llevó a matricularse en el Conservatorio Musical de Río de Janeiro. Tras el estreno de sus primeras óperas, *A Noite do Castelo* (1861) y *Joana de Flandes* (1863), consiguió viajar a Italia y estudiar en el Conservatorio de Milán. Tras varios años de estudio, estrenó las óperas *Il Guarany* (1870), *Fosca* (1873), *Salvatore Rosa* (1874), *Maria Tudor* (1878) y emprendió temporadas de viaje por Brasil que le llevaron a itinerar entre los dos países, lapso en el que escribió sus obras *Lo schiavo* (1889), *Condor* (1891) y el poema sinfónico *Colombo* (1892). No fue hasta 1895, con la oferta de dirigir el Conservatorio de Belem do Pará, que Gomes decidió establecerse en Brasil. Sin embargo, arribó a la ciudad con una salud deteriorada, teniendo que renunciar al puesto ofrecido y falleciendo el 16 de septiembre de 1896 (Fernández 1994; Angelo 1987).

² Mientras que el concepto *cariboca* es utilizado para designar a una persona mestiza de blanco con *caboclo* (resultado, a su vez, de la unión de un blanco con un indio); el mulato se utilizaba para designar a quien nacía del mestizaje entre una persona negra y una blanca.

arco temporal que se extiende entre 1870 y 1896³, y en atención a ciertas dimensiones conceptuales, estudiaré los modos a través de los cuales la figura del compositor se vio afectada por la articulación de visiones específicas en torno a las masculinidades, la raza⁴, la nacionalidad e identidades artísticas.

En este sentido, propongo desestabilizar los modelos de representación asociados a la figura de Gomes tensionando la neutralidad con la que comúnmente son estudiadas sus imágenes y visibilizando las implicaciones que la dimensión discursiva de las mismas tuvo dentro de los modos en que fue (re)producida su imagen. En particular, me centraré en dos procesos, los cuales desarrollaré en cada uno de los apartados que integran mi texto, siguiendo una trama teórica-conceptual específica. Primero exploraré el proceso de “domesticación” de la figura del músico en las revistas ilustradas milanesas, que creó una visión de su masculinidad interpretada como incivilizada, y en el que su condición como brasileño produjo una representación racializada de su persona y su identidad artística⁵, confinada a una serie de estereotipos que propiciaron su caricaturización y ridiculización como compositor de ópera. Para tal propósito me serviré de las reflexiones de Nerea Aresti y Darina Martykánova (2017), cuyas investigaciones han planteado cómo durante el siglo XIX se estableció un modelo de masculinidad asociado a la idea de respetabilidad para construir una identidad masculina que fuera normalizada y aceptada socialmente, a la vez que se utilizó la noción de incivilización para jerarquizar comportamientos y demarcar una estructura discriminante en torno a masculinidades que no respondían a los ideales de la civilización (Aresti 2017; Martykánova 2017). Asimismo, partiré del trabajo de Joaquín Barriendos (2011) para pensar la vinculación entre representación y racialización, tomando como punto de partida el hecho de que, en el contexto de la colonialidad, las imágenes fueron utilizadas como dispositivos para inferiorizar, objetualizar y racializar a las sociedades no-europeas.

³ Para tal propósito realizaré un rastreo documental por la Emeroteca Digitale Italiana, el Archivio Storico Ricordi, la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Digital Brasil y la Coleção Carlos Gomes do Museu Imperial (1855-1942). Ante la imposibilidad de realizar visitas presenciales a estos archivos, el acceso digital representa una oportunidad para la articulación del texto. Sin embargo, soy consciente de que, en muchos aspectos, mi argumento estará incompleto, ante la existencia de fondos que no han sido digitalizados.

⁴ Partimos del hecho de que, durante el siglo XIX, las ideas sobre la raza fueron cruciales en los debates sobre la identidad nacional. A pesar de la existencia de posiciones diversas, la persistencia de categorías como las de “indio”, “negro” o “mestizo” revelan la importancia que estas tuvieron dentro de los debates sobre las identidades de las nuevas naciones (o del Imperio para el caso de Brasil) y su tendencia hacia la blancura o, mejor dicho, el blanqueamiento progresivo de la población (Wade 2000, 41-43).

⁵ En un interesante estudio sobre la representación del artista en el siglo XIX francés, Bridgit Alsdorf (2012) llegó a la conclusión de que las transformaciones en las prácticas y discursos sobre las masculinidades afectan a los modos en que se conforman y representan las identidades artísticas. Con base en esta idea, mi estudio se preguntará sobre los vínculos de la identidad artística de Gomes con su género, raza y nacionalidad.

Mientras tanto, en el segundo apartado, dilucidaré un proceso de heroización de Carlos Gomes en la prensa ilustrada carioca, tomando en consideración las maneras en que su imagen fue circunscrita a los ideales de una masculinidad civilizada; su persona sufrió un proceso de blanqueamiento y su identidad artística experimentó una suerte de mitificación que lo convirtieron en un exponente de la genialidad artística⁶ del Imperio brasileño⁷. En este caso, resultan fundamentales las aportaciones de Bolívar Echeverría (2007; 2010) y Mara Viveros Vigoya (2013) para repensar la relación entre los conceptos de masculinidades, blanquitud y modernidad, esto es, la imposición de valores, ideales, acciones y actitudes cobijadas bajo el ideal del orden y limpieza asociados a la blanquitud.

En suma, al confrontar estos procesos, propongo desestabilizar la imagen de Carlos Gomes a partir de una mirada interseccional que tome en cuenta la interacción de las categorías masculinidades, raza y nación (Viveros Vigoya 2013)⁸ en un intento por revelar “las relaciones coloniales transatlánticas” (Figueroa 2016) embebidas en su figura, identidad y modelos de representación, sin dejar de lado los procesos de negociación, contradicción, ambigüedad e incluso pugna inherentes a estos mismos (Pérez-Fuentes 2015 y 2019)⁹. En un marco de pensamiento más amplio, ofrezco un texto que, espero, sirva para abrir un ámbito de reflexión en torno a los procesos históricos de configuración de la imagen de los artistas en relación con una serie de problemáticas, estereotipos y discursos que, incluso hoy, inciden en la manera en que su representación es (re)producida¹⁰.

⁶ Recientemente, el concepto de genio ha sido problematizado desde los estudios sobre los varones y las masculinidades para revelar las condiciones de poder y privilegio que han quedado invisibilizadas bajo ese ideal de identidad artística (Uppenkamp 2020).

⁷ Recuérdese que entre 1822 y 1889 Brasil se constituyó como un Imperio tras la Guerra de Independencia, y tras la deposición del emperador Pedro II el 15 de noviembre de 1889, se conformó como una democracia constitucional (Fausto 2022).

⁸ En este sentido, la puesta en práctica de una perspectiva interseccional servirá para estudiar “el modo en que distintas categorías de discriminación, como el género, la raza / etnicidad, la clase y la orientación sexual, construidas social y culturalmente, interactúan en diferentes y a menudo simultáneos niveles, creando una matriz de opresión” (Viveros Vigoya 2013).

⁹ Los trabajos de la investigadora son fundamentales para entender la “pugna” asociada a la construcción de ideales y relaciones en términos de género (masculinidades), raza y nación. Entendiendo la pugna como una suerte de lucha cuerpo a cuerpo en la que se imbrican dimensiones identitarias discursivas y emocionales, atravesadas, la mayoría de las veces, por relaciones de desigualdad, injusticia y discriminación. Pese a centrarse en el caso cubano, sus aportes son imprescindibles para pensar en los problemas asociados a la construcción de la imagen de una persona dentro de un contexto colonial y marcado por la conformación de discursos discriminatorios en una multiplicidad de vetas que tienen como fundamento la dominación de la supremacía blanca y la sumisión de las experiencias de las poblaciones no hegemónicas (Pérez-Fuentes 2015, 2019).

¹⁰ En este sentido, me incluyo en el marco de una producción historiográfica reciente que, desde el ámbito de los *Studies in opera*, se ha preguntado por la interrelación entre el desarrollo de la práctica con procesos históricos y discursivos insertos en relaciones de género, colonialidad y nacionalismo (Pistorius 2019).

Gomes en Milán: de la *scapigliatura* al salvaje domesticado

En 1870 Carlos Gomes se convirtió en una figura relevante dentro del circuito operístico milanés. Fue sobre todo a partir del estreno de *Il Guarany*¹¹ en el Teatro alla Scala el 19 de marzo de ese año, cuando su nombre comenzó a circular por los principales diarios de la ciudad. Una revisión preliminar de los periódicos especializados en teatro, arte y cultura deja entrever el interés que despertaron tanto la personalidad como la obra del brasileño. La *Gazzetta Musicale di Milano*, *Cosmorama Pittorico* y *Euterpe* escribieron crónicas y reseñas tras el estreno de la ópera. Sin embargo, dentro de esta multiplicidad de publicaciones —al menos para los propósitos de este texto— destacó la publicada en *Lo Spirito Folletto*, en su edición del 24 de marzo. A pesar de que el diario no estaba especializado en artes escénicas, este número dedicó un par de páginas a la obra de Gomes, descrita como “la mayor novedad” de la temporada, que despertó el entusiasmo tanto de los periódicos como del público¹².

Empero, lo más interesante de esta publicación fue la impresión de una caricatura¹³. En la última de una serie de viñetas que representaban el estreno de *Il Guarany*¹⁴, aparecía el músico brasileño (ilustración 1). Gomes se mostraba en el escenario del Teatro alla Scala en medio de los protagonistas de su ópera, Pery (el tenor Giuseppe Vilani) y Cecilia (la soprano Marie Sasse), al finalizar el primer acto de la ópera, precedido por el dueto “Sento una forza indomita”¹⁵. Según las crónicas, después de este fragmento de *Il Guarany*, el público aplaudió con bastante entusiasmo, obligando a Gomes a salir al escenario y recibir, junto con los cantantes, la ovación del teatro milanés.

Precisamente, en la ilustración de *Lo Spirito* el músico es tomado del brazo y el hombro por Vilani y Sasse, a fin de que se coloque en el centro del escenario y reciba el beneplácito de las y los espectadores. A diferencia

¹¹ La obra, basada en la novela homónima de José de Alencar, contó con la participación de Carlos Gomes (músico), Antonio Scalvini y Carlo D'Orneville (libretistas), Carlo Ferrario (escenógrafo) y Luigi Zamperoni (vestuarista). Ambientada hacia 1560 en los alrededores de Río de Janeiro, la obra cuenta las vicisitudes y el amor de una joven portuguesa, Cecilia, con un indio, Pery, jefe de la tribu de los guaraníes. Además, en sus cuatro actos, la ópera relata las ambiciones de los conquistadores —Don Antonio, Gonzales y Don Álvaro—, los enfrentamientos con el grupo de los aymoré —liderado por Cacico—, las persecuciones, raptos, engaños y planes de destrucción que desencadenaron la aniquilación y, sobre todo, el triunfo de los dos amantes que emergieron de las ruinas de un castillo derruido y partieron hacia un horizonte en el más allá del indómito Brasil.

¹² X. 1870. “Rassegna”, *Lo Spirito Folletto*, 24 de marzo de 1870, n.º 460, 1.

¹³ Sobre la importancia de la ópera en la caricatura italiana consultar Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi (2023).

¹⁴ *Il Guarany. Opera-Ballo in quattro Atti di Antonio Scalvini*. Milano: G. Ricordi & C.

¹⁵ El dueto de los dos amantes se convirtió, desde su estreno, en el momento más significativo de la ópera, hasta al punto de popularizarse entre los públicos operísticos de la época. Puede escucharse Enrico Caruso y Emmy Destin. [1914] 2004. “*Il Guarany*. Atto I: Sento una forza indomita”. *The Complete Caruso*. BMG Music, CD.

de Cecilia o Pery, el compositor no aparece en traje de carácter, sino que es representado con un elegante traje y una corbata calada negros. Además, se muestra con un chaleco blanco y un sombrero negro de copa alta. Pero, ante todo, destaca el largo y abundante pelo del brasileño que, en ese momento, se había convertido en un atributo distintivo de su persona.



Ilustración 1. “Il Guarany. Opera-ballo di Carlos Gomes, datosi alla Scala, e riprodotto da Sem” (fragmento), caricatura de autoría desconocida, Lo Spirito Folleto, 24 de marzo de 1870, Emeroteca Digitale Italiana (Cortesía de la Biblioteca Digitale Italiana)

Así, se representó a Gomes como un músico que triunfó con su ópera, hasta el punto de tener que ser “amablemente arrastrado por los artistas”¹⁶. A pesar de tratarse de una imagen caricaturizada, el brasileño fue dibujado como un músico separado de los personajes de sus composiciones y como una figura respetada y reconocida por la prensa, así como por la crítica y el público milanés. De hecho, podría argumentarse que Gomes fue represen-

¹⁶ “gentilmente strascinato dagli artista”. Si no se indica lo contrario, todas las traducciones son del autor.

tado como miembro de la *scapigliatura*, aquel movimiento artístico de la Italia septentrional que destacó por su espíritu de desorden, inconformidad y libertad (Quisnac 2010), y promover la imagen del artista como un sujeto despreocupado que vestía un elegante traje (no frac), pero que era un tanto desaliñado en su arreglo personal, en concreto, el de su pelo¹⁷. De una u otra forma, Gomes, con vestimenta formal pero pelo largo y desmelenado, se convirtió en un representante de la *scapigliatura*¹⁸.

Además, pareciera que Carlos Gomes quedó integrado dentro del modelo de representación asociado a la imagen del compositor de ópera, cumpliendo una especie de ideal que, a la vez que perfiló su personalidad (celebrando su pasión y genio artístico), generó un modelo de representación sobre su persona. Incluso, si dejamos el análisis de la caricatura (que por su carácter presenta una visión satírica de los personajes efigiados) y pasamos al retrato (visión más idealizada de quienes son representados), podría plantearse la integración de Carlos Gomes a la lista de compositores connotados en el ámbito de la ópera italiana. De ello da cuenta, por ejemplo, el *Retrato di Antonio Carlos Gomes* [*sic*] realizado por Vespasiano Bignami (1841-1929) (ilustración 2), quien también retrató a Arrigo Boito y a Giacomo Puccini hacia 1880¹⁹.

Más allá de las diferencias fisonómicas, es posible pensar en la configuración de un modelo de representación que, por una parte, construyó las identidades artísticas de cada uno de estos músicos y, por otra, perfiló sus identidades de género. Esto es, al tiempo que integró a estos compositores dentro del imaginario de la *scapigliatura*, vinculado al último tercio del siglo XIX, se configuró un modelo específico de representación de la masculinidad asociada a estos varones que afectó a la manera en que su cuerpo fue visualizado. Los rostros de perfil, las miradas que no interpelan directamente al espectador, junto con los abundantes bigotes y cabelleras un tanto despeinadas fueron atributos asociados a esta clase de profesionales, a los que deben añadirse los trajes sobrios que desplazaron al frac. Unido a ello,

¹⁷ El término *scapigliatura* literalmente significa desmelenamiento. Es interesante comparar la representación de Gomes con una fotografía de los miembros de la *scapigliatura*, donde los sujetos representados (Emilio Praga, Carl Backs, Luigi Concon y un personaje no identificado) se muestran representados de manera similar a la del compositor brasileño. *Milanesi scapigliati 1860 approximately*, Fonoteca Gilardi, <https://archivio.fototeca-gilardi.com/item/en/1/16791/SCAPIGLIATI+MILANESI+1860+CIRCA>.

¹⁸ En un número de la revista *Brasil-Europa* (2013) dedicado al personaje de Carlos Gomes hay un artículo sobre la vinculación del compositor de ópera con la *scapigliatura* lombarda de finales de siglo XIX. Según el texto, la representación de Gomes, con su cabellera despeinada y revuelta, le revelaba como uno más de los miembros del movimiento milanés.

¹⁹ Los retratos de Arrigo Boito y Giacomo Puccini pueden consultarse en la colección digital del Archivio Storico Ricordi: <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/8666>; así como <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/8668>.

la blancura de las figuras no debe pasar desapercibida, pues, como argumentaré más adelante, estuvo intrínsecamente asociada al ideal del compositor de ópera.

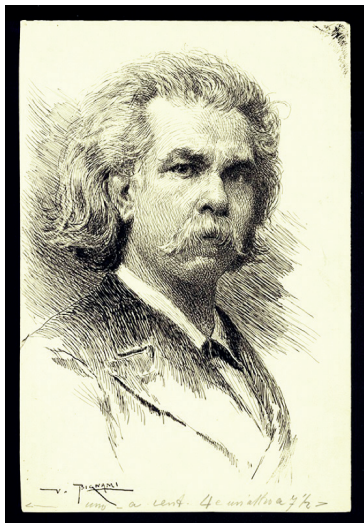


Ilustración 2. Vespasiano Bignami, Antônio Carlos Gomes, ca. 1880. Dibujo sobre cartoncillo, 24.5 x 16.5 cm, Archivio Storico Ricordi. Collezione Digitale (Cortesía del Archivio Storico Ricordi)

Se trató, por ende, de una representación dentro de la cual fue integrado Carlos Gomes y que estuvo atravesada por la configuración de discursos sobre el cuerpo, la personalidad y, en último término, la vestimenta. De tal modo que podría detectarse en estas imágenes de qué maneras los varones decimonónicos —en este caso los compositores de ópera— se vieron inmersos en un cúmulo de presiones que conformaron los códigos prevalecientes de masculinidades (Gould 2016; Tosh 2005). Dicho de otro modo, en esta clase de representaciones, la figura de Gomes quedó circunscrita al marco de las masculinidades civilizadas asociadas al siglo XIX, dentro de los confines normativos que privilegiaron una serie de valores ideales, de los cuales fueron partícipes los compositores de ópera. Por tanto, pareciera que la representación de Carlos Gomes se integró dentro del canon de los compositores de ópera más afamados, hasta el punto de que la procedencia extranjera del músico brasileño se difuminara o incluso careciera de importancia.

No obstante, si durante los primeros años su representación se asoció al ideal anteriormente señalado, con el paso del tiempo su vínculo con la *scapigliatura* quedó completamente eclipsado. En realidad, desde 1870 la identidad del músico se convirtió en un espacio de disputa, como lo dejan entrever unas líneas de la crónica de la *Gazzetta Musicale di Milano* a propósito del estreno de *Il Guarany*:

[...] Gomes ha olvidado su naturaleza tropical, el cielo ardiente de su patria y los pájaros del Pararido, y el cóndor que surca majestuosamente [...], se ha despojado de alguna manera de sí mismo, se ha contenido, se ha medido, ha puesto el pie cauteloso por miedo a equivocarse, ha querido ser menos él mismo, para ser un poco como los demás, y no ha pensado tanto en hacer música hermosa como en hacer buena música²⁰.

Si bien los comentarios iban dirigidos a la música de *Il Guarany*, lo cierto es que ciertas asociaciones entre la identidad de Gomes —su “naturaleza tropical”— y sus intentos para despojarse de “sí mismo” dan cuenta de cómo su persona fue vista como un “Otro” que “ha querido ser menos él mismo para ser un poco como los demás”. Incluso, líneas más adelante, el texto solicitaba al brasileño la creación de “otra ópera que revele mejor la naturaleza ardiente de su patria y los vigorosos impulsos de su imaginación y de su corazón”²¹. Cuestión paradójica, pues si, por una parte, esta clase de opúsculos dan cuenta de una demanda para que el compositor brasileño encarnara toda una serie de comportamientos, actitudes y/o valores presuntamente asociados a su figura, por otra, esas mismas cualidades, como desarrollaré en lo inmediato, fueron objeto de ridiculización y menosprecio.

En otras palabras: en un primer momento hubo un intento para que la figura de Carlos Gomes fuese introducida bajo una serie de atributos que lo encasillaban dentro de un estereotipo²². Tal como lo planteó Stuart Hall, los cuerpos racializados —como el de Gomes— se han construido bajo el signo de la “otredad”, cuestión que desemboca en la configuración de discursos de representación que, a su vez, se inscriben en los cuerpos con la finalidad de naturalizar la diferencia y asegurarla “para siempre” en un intento por mantener las lógicas y mecanismos discriminatorios (Hall 2010, 424-428). De ahí, pues, la importancia de que el artículo de la *Gazzetta Musicale di Milano* intentara forzar a Gomes a encarnar esa supuesta “naturaleza” olvidada por el compositor.

En todo caso, lo interesante es preguntarse cuál era esa supuesta “naturaleza” que Gomes había rehuido. De nuevo, la respuesta la dio la *Gazzetta Musicale* no con un texto, sino con una caricatura que nada recuerda a la de

²⁰ “[...] Gomes ha dimenticato la sua natura tropicale, il cielo infoucato della sua patria, e gli uccelli del Pararido, e il condor che fende maestodamente [...], si è spogliato in certo modo di sè stessosi si è infrenato, si è misurato, ha posto il piede guardingo per paura di metterlo in fallo, ha voluto essere meno lui, per essere un poco come gli altri”. S. F. 1870. “Rivista Milanese”, *Gazzetta Musicale di Milano*, 27 de marzo, 106.

²¹ “un’alt’opera che rivelasse meglio la natura ardente della sua patria e gl’impeli gagliardi della sua fantasia e del suo cuore”. S. F. 1870. “Rivista Milanese”, *Gazzetta Musicale di Milano*, 106-107.

²² Entendido, siguiendo a Hall, como un mecanismo de representación que reduce a la gente a unas cuantas características (rasgos visibles o de comportamiento) simples, esenciales que son representadas como fijas por parte de la naturaleza (2010, 429).

Lo Spirito Folleto. En esta ilustración de 1879 (ilustración 3), Gomes se muestra de pie, con una piel oscurecida, sosteniendo su brazo derecho sobre un arco y posando su pie derecho sobre una pila de libros que no son sino las partituras de algunas de sus óperas (*Il Guarany*, *Fosca* y *Salvatore Rosa*). En esta imagen, el traje desaparece por completo para mostrar a una persona que utiliza la piel de un animal para cubrir parte de su cuerpo y dejar desnudos sus tonificados brazos y piernas. La corbata calada se ve sustituida por un collar de plumas y el sombrero de copa alta se ha reemplazado por una arracada circular que pende del lóbulo de su oreja derecha y, por si fuera poco, el compositor adereza su atavío con una herramienta: un hacha que sostiene con un cinturón. Además, el brasileño no se muestra dentro de un teatro, sino en medio de un entorno natural (dígase selvático): los escritos se encuentran desordenados sobre el pasto; un árbol, en cuyo tronco se encuentra grabado el nombre de otras de sus óperas (*Maria Tudor*) enmarca al representado, al punto que las ramas y hojas llegan a confundirse con el más despeinado y profuso pelo. Y sobre el cielo, en el otro lado de la composición, aparecen aves emprendiendo el vuelo, junto con el nombre de su canción “Se sa minga”.



Ilustración 3. Alfredo Edel: “Carlos Gomes”. Tarjeta postal. Reproducción del Album Artistico de la Gazzetta Musicale di Milano, siglo XX (Museu Imperial, Brasil)

La imagen, obra de Alfredo Edel (1856–1912), dista por completo de las caricaturas de otros compositores de ópera. Tal es el caso, por ejemplo, de la representación del músico italiano Amilcare Ponchielli (1834–1886). En esta ilustración, el compositor de *La Gioconda* (1876) se muestra sobre una

especie de promontorio, sobre el cual se posa, vistiendo a la usanza de la *scapigliatura* y sosteniendo un libro entre sus brazos. Mientras tanto, del lado derecho de la composición se muestran las partituras de sus obras *La Gioconda*, *I promessi sposi*, *Le due gemelle*, *Cantata a Donizetti* y *Lina*, sobre las cuales descansa un reloj que remite de manera inmediata a la “Danza delle Ore” de *La Gioconda*. Finalmente, un arreglo de palmas y laureles enmarcan la caricatura, dejando entrever la posición ovacionada y privilegiada de Ponchielli dentro del circuito operístico²³.

Al comparar estas dos caricaturas, la desvinculación de Carlos Gomes de la *scapigliatura* es más que evidente. Antes bien, en la obra de Edel, el compositor brasileño se muestra como un varón incivilizado (dígase también salvaje). La sustitución del espacio, su vestimenta y accesorios, así como el énfasis puesto en su musculoso y oscurecido cuerpo, dejan entrever la supuesta “naturaleza” del compositor. No es fortuito, a mi consideración, que en esta caricatura aparezcan todos los elementos de los cuales el músico se “despojó”, según se comentaba en el artículo de la *Gazzetta Musicale* de 1870: la “naturaleza tropical”, el “cielo ardiente” y el “cóndor que surca majestuosamente”²⁴. En esta imagen, Gomes no se muestra “cauteloso”, por el contrario, pareciera que, finalmente, abrazaba su personalidad, su verdadera identidad como un varón extranjero, cuya procedencia se apreciaba incivilizada. Reducido de esta manera, la primera demanda solicitada a Gomes en Italia (que no olvidara su “naturaleza tropical”) terminó por consolidarse como un estereotipo que no solo sirvió para perfilar una “diferencia”, sino también un discurso de poder, menosprecio y ridiculización. La simplificación, la exageración y, por supuesto, la caricaturización, no son sino maneras para excluir aquello que es diferente y no encaja. Son estrategias para normalizar desigualdades y mantener mecanismos de exclusión y subordinación; apuestas, finalmente, para generar jerarquías violentas (Hall 2010, 430-431).

Esta lógica puede apreciarse en otra caricatura publicada en *Il Trovatore* hacia 1879, en relación con el estreno de su ópera *Maria Tudor* (ilustración 4). Aunque en esta imagen el ambiente selvático se ve sustituido por un fondo blanco, Gomes aparece de pie, con el pecho desnudo y portando un taparrabos de plumas con un cinturón, semejando al personaje de Cacico, el jefe de la tribu de los aymoré en *Il Guarany*. Adereza su atavío con collares, brazaletes y un tocado sobre su despeinado y largo cabello negro. Además, porta una larga capa de animal que llega al suelo, donde también se

²³ La caricatura puede consultarse en <https://www.bridgemanimages.com/en-US/noartistknown/amilcare-ponchielli-caricature/nomedium/asset/3752273>

²⁴ S. F. 1870. “Rivista Milanese”, *Gazzetta Musicale di Milano*, 106-107.

encuentran ciertos papeles que aluden a sus obras *Fosca* e *Il Guarany*; y con su mano derecha sostiene un garrote, mientras que con la izquierda la partitura de su “nuova obra”. Así el salvaje presenta su ópera al público.



Ilustración 4. “Carlos Gomes”, *Il Trovatore*, 1879. Caricatura de autoría no identificada (Cortés de la Biblioteca Digitale Italiana)

Pareciera que la imagen del brasileño llegó a confundirse con la de un sujeto incivilizado. Se trata, como bien apuntó Sebastián Figueroa (2016, 97), de la “salvajización de Gomes en Italia”, su conversión en un hombre irracional, un artista brasileño caricaturizado. Aún más, podría decirse que la imagen de Carlos Gomes llegó a confundirse con la del protagonista masculino de *Il Guarany*, Pery, o incluso Cacico. En el primer caso, cobijado bajo el mito del “noble salvaje”, esto es, la imagen del indígena que lograba “domesticarse” por medio de la adquisición de una serie de atributos que, precisamente, le permitían civilizarse (Mix 1992). En el segundo, como “mal salvaje”, es decir, el indígena violento que no superaba su condición abominable y mantenía su estado de incivilización.

En ambos casos se trata de varones racializados y estereotipados. A pesar de que durante toda la década de 1870 Gomes cosechó éxitos tras el estreno de sus óperas *Fosca* (1873), *Salvatore Rosa* (1874) y *Maria Tudor* (1878), la representación del brasileño se transformó llegando a convertirse en una suerte de personaje más de sus propias óperas. Pese a que celebraron su nombre y creaciones, su imagen quedó vinculada a la de Pery.

Sobra señalar el racismo inherente a esta clase de caricaturas que, por medio del énfasis de una serie de atributos que, aparentemente, marcaban la diferencia entre Gomes (brasileño, moreno, incivilizado) y personajes como

Puccini, Boito o Ponchielli (italianos, blancos y civilizados) terminaron por fijar la representación del compositor en un estereotipo que, como apuntó Figueroa (2016, 97), lo redujo a él en particular, y a lo brasileño en general, a lo exótico y lo primitivo. La presencia del músico en Milán, su formación en el Conservatorio y el estreno de óperas que resultaron exitosas, temporada tras temporada, fueron insuficientes para sacarlo de esa “naturaleza” sobre la cual se pronunció la *Gazzetta Musicale*. Aparentemente, la nacionalidad de Carlos Gomes, junto con su apariencia racializada, fue suficiente para constreñirlo a un estereotipo que poco o nada tenía que ver con quién y cómo se comportaba el compositor. Y, como he intentado demostrar, la procedencia extranjera tuvo un efecto directo en la manera en que su figura fue percibida en Italia, teniendo como consecuencia última la conformación de discursos discriminatorios en torno a su identidad de género, racial y artística.

Para complementar esta imagen, creo necesario traer a cuenta dos opúsculos que fueron publicados en la prensa milanesa. El primero, en 1868, dos años antes del estreno de *Il Guarany*, relataba los recorridos de Gomes por la ciudad de Milán:

Cuando Gomes camina por nuestras calles –siempre solo con sus propios pensamientos– uno podría creer que es un salvaje [...] mágicamente hallado en medio de nuestro bello Milán. [Parece como si] a cada paso sospechara encontrar un precipicio, una traición; en cada persona, un enemigo [...]. Tiene un corazón noble y generoso, lleno de afecto y de entusiasmo por su arte; sin embargo, ama, adora, se excita a su manera: una oración verdaderamente salvaje [...]. Es un caballero: en él todo es noble, pero es una nobleza completamente desnuda, primitiva, aborigen²⁵.

Curiosamente en este artículo puede sentirse una especie de contradicción, porque si, por un lado, las asociaciones entre la personalidad de Gomes y su “naturaleza” salvaje no desaparecieron, por otro, se hacía hincapié en el hecho de que también era un “caballero”. De tal suerte que, al menos siguiendo al escrito, podría pensarse en el compositor como una persona híbrida²⁶, un “noble salvaje” que, al tiempo que tenía

²⁵ “Quando Gomes cammina per le nostre strade –sempre solo con i propri pensieri– si potrebbe credere che sia un selvaggio [...] ritrovato magicamente nel bel mezzo della nostra bella Milano. [Sembra che] ad ogni passo sospettassi di trovare un precipizio, un tradimento; in ogni persona, un nemico [...]. Ha un cuore nobile e generoso, pieno di affetto e di entusiasmo per la sua arte; Però ama, adora, si emoziona a modo suo: una preghiera davvero selvaggia. È un gentiluomo: tutto è nobile in lui, ma è una nobiltà tutta nuda, primitiva, aborigena”. *Gazzetta Musicale di Milano*, 1878, citado por Cesetti (2010).

²⁶ Retomo el concepto a partir de las reflexiones de Tristan Bridges y C. J. Pascoe (2014) respecto a la existencia de “masculinidades híbridas”. Si bien los autores utilizaron el concepto para problematizar en torno a los procesos a través de los cuales se lleva a cabo una incorporación selectiva de elementos de identidad típicamente asociados con masculinidades marginadas y subordinadas y, a veces, feminizadas, en las identidades de género de los hombres contemporáneos el concepto me permite comprender la manera en que una misma identidad de género puede ser partícipe de una multiplicidad de discursos de género, que llegan a ser incluso contradictorios.

ciertas cualidades de varón salvaje e incivilizado, contaba con el genio y entusiasmo de un sujeto noble y civilizado. Esto puede verse en las caricaturas anteriormente trabajadas, ya que, si bien Gomes es representado como un salvaje, también es verdad que la presencia de sus partituras, en mayor o menor medida, dan cuenta de una especie de domesticación de su personaje; un sujeto que dejó su estado “natural” para convertirse en un compositor de ópera.

Un comentario adicional sobre la cita anteriormente reproducida me lleva a cuestionar esa “excitación salvaje” asociada a Carlos Gomes. La crítica a este aspecto de su personalidad bien podría venir de un ideal que se había ido perfilando a lo largo de todo el siglo XIX, a saber, la noción de la contención emocional como una de las cualidades fundamentales de las masculinidades burguesas (Martorell 2023; González 2014). La demostración de los sentimientos o emociones, vistos como un acto de debilidad, se sumaría a los actos de desborde y descontrol censurados, como sucedió en el caso del compositor brasileño. Y aun cuando las identidades artísticas pudiesen traer consigo ciertos atisbos de ambigüedad, debido a la pasión asociada a sus figuras, las más de las veces este atributo se oscurecía en favor de la celebración de cualidades tales como la moderación, la disciplina y el esfuerzo²⁷ (Mosse 1996). Razón suficiente para pensar en torno a este gesto de supuesto mal gusto que venía a revelar, desde otra dimensión, la incivilidad del compositor brasileño.

Por ello, la vinculación entre su figura y esa “naturaleza salvaje” se convirtió, para la prensa italiana, en el signo de su personalidad. De ello da cuenta un segundo artículo que quiero poner en consideración, que circuló en la *Gazzetta Musicale di Milano* tras el estreno de *Salvatore Rosa* en 1878. Hablando sobre la dirección orquestal de Gomes, el texto señaló que “[cuando no está satisfecho con los artistas] pone sus manos entre su pelo largo y empieza a correr por el escenario como si estuviera poseído, y grita como un salvaje muy parecido a Guarany”²⁸. La cita por sí sola explica la interrelación construida entre la personalidad de Gomes y su identidad. El comportamiento aparentemente “salvaje” en el escenario vino a resumir la hibridez que perfiló la prensa milanesa: una visión colonial, que, a pesar de celebrar los éxitos de Gomes en el ámbito operístico, redujo su representación

²⁷ Actitudes que, vale la pena señalar, fueron enfatizadas en los perfiles biográficos de personajes como Giacomo Puccini, Arrigo Boito y Almicare Ponchielli.

²⁸ “[...] mette le mani sui suoi lunghi capelli e comincia a correre sul palco come se fosse posseduto, e urla come un selvaggio molto simile al Guarany”. *Gazzetta Musicale di Milano*, 1868, citado por Cesetti (2010).

a una visualización estereotipada y tendiente a subordinar su masculinidad, raza y nacionalidad a la de otros personajes, como Puccini, Boito o Ponchielli²⁹.

Gomes en Brasil: “artista de honra, genio y gloria”

Ahora, si en la prensa milanesa Carlos Gomes padeció la racialización y estereotipación de su figura dentro de los confines de una personalidad incivilizada y, hasta cierto punto, domesticada, en el contexto brasileño, el compositor sufrió de un proceso de blanqueamiento³⁰ que sirvió para mitificar su figura y convertirlo en un referente del desarrollo de la cultura del imperio en el decurso del siglo XIX. De esta forma, en el contexto latinoamericano se transformó el discurso en torno a su identidad artística y también, como demostraré en las siguientes líneas, sus identidades de género y raza.

Debo admitir, empero, que no es este el primer estudio sobre proceso de blanqueamiento de la imagen de Carlos Gomes en Brasil. Recientemente, Isabelle de Souza expuso reflexiones sobre cómo las fotografías y manuscritos referidos al compositor de ópera contribuyeron a construir una narrativa que “permite comprender su proceso de blanqueamiento” y su impacto en el reconocimiento de su identidad (Souza 2022, 1). Siguiendo estas reflexiones, en adelante propongo dar continuidad a estos posicionamientos a la espera de contribuir a la articulación de una narrativa crítica que, centrada en el ámbito de la representación, pivote redes de conexión con procesos tales como los de la colonialidad y el blanqueamiento, sin dejar de lado las ambigüedades existentes en torno a su visualización.

Así, por ejemplo, traigo a colación una litografía que fue impresa el 18 de octubre de 1878 en *O Besouro*, una revista ilustrada que circuló por Río de Janeiro entre 1875 y 1879 (ilustración 5). La imagen, producida a propósito de la representación de *Il Guarany* en el Theatro Lyrico, remite inmediatamente al ambiente natural y aborigen asociado a la ópera. En medio de palmeras y follaje aparecen representadas algunas escenas de la ópera, entre las que destacan el canto de Cecilia (la futura amante del

²⁹ En este sentido, la aparición de masculinidades incivilizadas fueron resultado, como han apuntado Frederick Cooper y Ann-Laura Stoler (2007) y Geoff Eley (2010), de las tensiones existentes entre el desarrollo de la cultura europea y el devenir de las culturas y estructuras coloniales en otros espectros geográficos.

³⁰ Si bien no es este el espacio para dar cuenta de las políticas de blanqueamiento del siglo XIX brasileño, creo pertinente señalar su existencia en tanto proyecto que, de cara a los principios de inferioridad racial, propuso su corrección por medio del encaminamiento de la sociedad hacia el progreso, la civilización y, en último término, la blanquitud (Velasco 2015; Hofenbauer 2003; Andrews 1998).

protagonista) en su habitación, o la escena del baile de los aymoré (la tribu de indígenas al mando de Cacico). Sin embargo, lo que más llama la atención de la imagen son dos figuras: la primera, colocada en el extremo inferior derecho de la composición, no es sino la representación de un indígena (posiblemente Pery, o bien, una alegoría de Brasil) que, arrodillado, entrega un arreglo floral a la segunda persona que destaca entre los demás por sus dimensiones, en el extremo superior izquierdo, a saber, Carlos Gomes, quien sostiene una cartela.

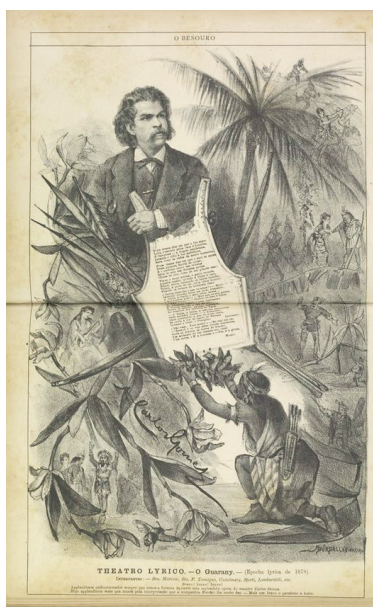


Ilustración 5. "Theatro Lyrico –O Guarany–", O Besouro, 18 de octubre de 1878.
Litografía de autoría no identificada, Hemeroteca Digital Brasileira
(Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil)

De esta manera, pareciera que el indígena está rindiendo tributo al compositor que, curiosamente, es el único que no aparece rodeado del ambiente natural. Por el contrario, en esta ilustración, Carlos Gomes se coloca por encima de este entorno, en un plano superior. Además, la diferencia que existe entre el posible Pery –que es representado siguiendo los estereotipos identificados en el apartado anterior–, y la del músico brasileño, retratado dentro de los confines hegemónicos de visualización de un compositor de ópera, sirvió para remarcar la escisión del segundo respecto a todos los personajes que le circundan. En esta ocasión, Gomes se muestra portando un traje, chaleco y camisa a cuadros aderezada con un lazo. Presenta, como siempre, una larga cabellera y un profuso bigote,

sin embargo, a diferencia de representaciones anteriores, aquí se muestra peinado, de tal suerte que da la impresión de tener mayor control y arreglo de su persona.

Unido a todo lo anterior, el texto de la cartela que sostiene el propio Gomes da la impresión de que para entonces el compositor era más italiano que brasileño. Así lo enfatiza, sobre todo, el relato del autor del texto, Mario, quien señala que un día se encontró con el artista “triste, con los ojos húmedos, mirando los términos del horizonte despejado”³¹:

“Carlos”, le dijo el padre, “¿tú amas?” –Mucho.
Un incendio enorme arde en mí, se propaga;
Hacia Italia, Italia, mis ojos divisan...
“¿Qué sueñas, entonces?” –Padre mío, yo soy artista.
“¿Quieres partir?” –Señor, amo Italia.
Amo el país donde la luna suave [...] al susurrar de los cánticos de Verdi [...].
Veo un cielo,
señor, y veo más allá de las olas marmóreas,
donde se alzan las torres del Duomo,
un arcángel de luz llamándome, como
una novia. Y la locura, padre, y la gloria³².

Las palabras no solo dejan entrever el anhelo de Gomes por Italia, sino también la idea de que era su destino partir de América. Unido a ello, el discurso textual viene a confirmar esta suerte de separación que se hizo respecto a Carlos Gomes. Pareciera que había dejado de ser un brasileño y se había convertido en otra persona digna de admiración.

Dicho de otro modo, la representación de Carlos Gomes quedó circunscrita dentro de los discursos de la blanquitud, en el sentido planteado por Bolívar Echeverría (2007) en sus estudios sobre la modernidad. En tanto que su persona se convirtió en una suerte de ideal, una “santidad”, en palabras del filósofo, su representación sufrió un proceso que se hizo manifiesto “en la imagen que corresponde a [su] santidad evidente, en todo [un] conjunto de rasgos visibles [...] [que van] desde la apariencia física limpia y ordenada de su cuerpo y su entorno hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su mirada y la compostura de sus gestos y movimientos”. Esta identidad de la santidad, devenida en representación, continuó

³¹ “triste [...], co’os olhos humidos, fiando os termos do horizonte claro”.

³² “Carlos’ disse-lhe o pae, ‘ta amas?’ –Muito. / Incendio enorme lavra em mim, séspalha; / A Italia, a Italia o men olhar avista... / ‘Que sonhas, pois?’ –Meu pae, eu son artista. / ‘Queres partir?’ –Senhor, eu amo a Italia. / Amo e país onde o luar suavissimo [...]. / Ao suspirar dos canticos de Verdi [...]. Eu vejo um céu, / senhor, e eu vejo além d’onda marmorea, / onde se erguem as torres de Duomo, / um archanjo de luz chamar-me, como / uma noiva. Y a loucura, pae, e a gloria”. Mario. 1878. “Theatro Lyrico –O Guarany–”, *O Besouro: Folha Illustrada Humoristica e Satyrica*, 19 de octubre, n.º 225, 228-229.

señalando Echeverría, “requiere la *blanquitud* de sus miembros”, un mecanismo a través del cual “la condición de *blancura* para la identidad moderna pasó a convertirse en una condición de blanquitud” (Echeverría 2007, 17-19).

Así, creo viable pensar en esta nueva visualidad de Carlos Gomes como producto de la “blanquitud”: su gesto, mirada, movimiento y compostura dejaron de ser las del incivilizado y, por el contrario, llegaron a equipararse con la representación de músicos como Boito, Puccini o Ponchielli. Y, si bien ciertos atributos físicos de su persona no desaparecieron —me refiero a su larga cabellera y su color de piel moreno—, la integración de Gomes dentro del régimen de la “blanquitud” se mantuvo, en tanto que, como también apuntaló Echeverría (2007, 19), es posible la existencia de un “[...] racismo tolerante, dispuesto a aceptar (condicionadamente) un buen número de rasgos raciales y ‘culturales’ *aliens*, ‘ajenos’ o ‘extranjeros’”.



Ilustración 6. “A. Carlos Gomes”, *Revista Illustrada*, 19 de julio de 1880. Litografía de autoría no identificada. Hemeroteca Digital Brasileira (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil)

Si bien en la ilustración de *O Bosauro* la vinculación de Gomes con el entorno natural, étnico y cultural de *Il Guarany* es clara, su separación de este me lleva a pensar en su integración en el régimen de la “blanquitud”. Esta cuestión se torna más evidente en las representaciones posteriores del músico, como la que se publicó en la *Revista Illustrada* de Río de Janeiro en 1880 (ilustración 6). El compositor, que apareció en la portada de la publi-

cación, se muestra ajeno al universo al que anteriormente había sido circunscrito. Sobre un fondo blanco, aparece retratado en un perfil de tres cuartos, vistiendo un elegante traje y corbata de lazo negros y una camisa blanca. Remite, así, a un modelo que recuerda más a retratos de la primera mitad del siglo XIX (como, por ejemplo, los de Giuseppe Verdi) que a los de los miembros de la *scapigliatura*. Además, debajo del retrato, aparece una lira y una corona de laurel (iconografía de tradición apolínea) cuyas hojas tienen grabado el nombre de algunas de sus obras. Y, finalmente, puede notarse una transformación en el rostro de Gomes, que se caracteriza por una mirada mucho más severa y madura que en sus representaciones previas, llegando a interpelar directamente la mirada del espectador. Incluso, me aventuraría a señalar que, en contraste con el tono de grises de la ilustración, el rostro muestra una blancura que solo se había visto en el retrato de Vespasiano Bignami.

El protagonismo de Gomes en este número de la *Revista Illustrada* responde al hecho de que durante el mes de julio de 1880 el compositor hizo una visita a Río de Janeiro. De hecho, en la última página del número, se introdujo otra litografía a propósito de la recepción de Carlos Gomes en Río de Janeiro, el 18 de julio de aquel año, que vale la pena reproducir (ilustración 7).

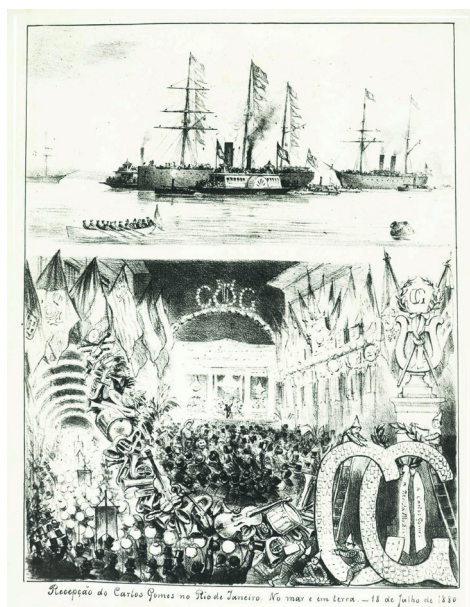


Ilustración 7. "Recepção de Carlos Gomes no Rio de Janeiro. No mar e em terra",
Revista Illustrada, 19 de julio de 1880. Litografía de autoría no identificada. Hemeroteca
Digital Brasileira (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil)

En el tercio superior de la imagen, se muestra el desembarco del compositor en las playas de Brasil. Según otra publicación, *O Mequetrefe*, donde también se ofreció una ilustración sobre las celebraciones, “al entrar a Río de Janeiro, ya era recibido por saludos febriles que brotaban en frenesí de más de seis mil bocas”³³. Mientras tanto, en los dos tercios restantes, se representaba el vibrante escenario de la ciudad durante los dos días posteriores al arribo del maestro: “Las calles estaban decoradas de forma elegante y pintoresca. Por la noche hubo la iluminación más chic que se haya visto en las calles de Río de Janeiro, donde el buen gusto artístico prevaleció de manera particular y encantadora”³⁴. En el fondo, aparece un lejano Carlos Gomes, enmarcado entre un juego de iluminación, estandartes, monogramas, instrumentos, procesiones de caballeros y, en general, de la sociedad de Río.

Si tomamos por ciertas las percepciones de *O Mequetrefe*, pareciera que, en Río de Janeiro, todas las personas se inclinaron a su “santidad” Carlos Gomes (retomando el concepto de Bolívar Echeverría):

Nunca hemos visto una fiesta más seductora, más entusiasta, más sencilla, más voluntaria y espontánea que la fiesta organizada [...] en honor al maestro Carlos Gomes. Esta juventud, que en todos los tiempos y en todos los países, nunca ha inclinado la frente ante la majestad de los reyes, ahora, imbuida del mismo sentimiento en el corazón, como un solo hombre, inclinó reverentemente la frente ante un artista, porque este artista representa la majestuosidad del genio. ¡Es grandioso! ¡Es hermoso!³⁵.

Descrito como una suerte de majestad, Gomes fue colocado en una posición superior respecto al resto de la sociedad, pues, aparentemente, como brasileño “hizo lo que pudo costándole, tal vez, inmensos sacrificios para elevar nuestro oscuro nombre en el extranjero y ¡lo logró!”³⁶. Por su loable trabajo, por su esfuerzo en Italia, el compositor volvía a la patria laureado y engrandecido, colocado en una posición superior a la de cual-

³³ “ao entrar na barra do Rio de Janeiro já o aclama-vam saudações febris que irrompiam freneticas de mais de seis mil boccas!”. Florentino. 1880. “A festa de Carlos Gomes”, *O Mequetrefe*, 23 de julio, n.º 215, 146.

³⁴ “As ruas embandeiraram-se de um modo elegante e pitoresco. A’ noite houve a iluminação mais chic que se tem feito nas ruas fluminenses, onde o bom gosto artistico presidia de um modo particular e encantador”. “A festa de Carlos Gomes”, *O Mequetrefe*, 146.

³⁵ “Ainda não vimos festa mais seductora, mais entusiastica, mais simples, mais voluntariamente, espontanea do que a festa promovida [...] ao maestro Carlos Gomes. Esta mocidade que em todos os tempos em todos os paizes, nunca curvou a fronte a magestade dos reis, agora encorporada com o mesmo sentimento no coração, como um sô homem, curvou a fronte reverente perante um artista porque este artista repre-senta a magestade do genio. E’ grandioso! E’ bello!”. “A festa de Carlos Gomes”, *O Mequetrefe*, 146.

³⁶ “fez o que lhe foi possivel fazer, custando-lhe, talvez, imensos sacrificios para elevar no estrangeiro o nosso obscuro nome e conseqüo faze-lo!”. “A festa de Carlos Gomes”, *O Mequetrefe*, 146.

quier connacional suyo, sea un indígena o cualquier miembro del Imperio (ilustración 8). Y todo ello, naturalmente, tuvo un correlato visual, bien a través de un disciplinamiento de la representación del compositor, bien por medio de la introducción de atributos, símbolos e iconografías o a través de la exteriorización de ciertos comportamientos –afianzados por los complementos textuales de las imágenes– asociados a la blanquitud.

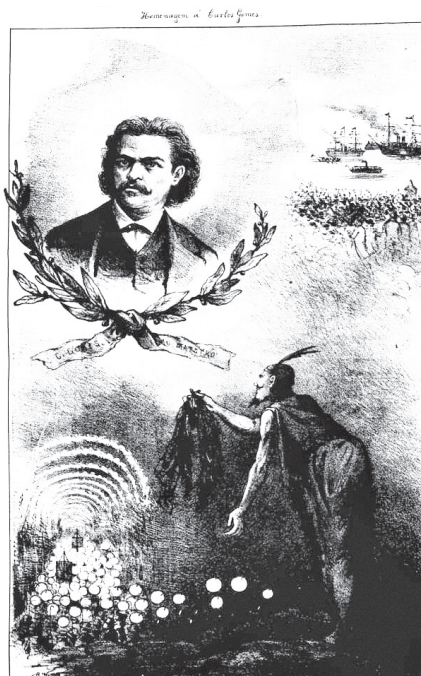


Ilustración 8. Autoría no identificada. “Homenagem á Carlos Gomes”, *O Mequetrefe*, 23 de julio de 1880. Litografía. Hemeroteca Digital Brasileira (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil)

No obstante, vale la pena señalar que en esta última imagen no se ocultaron ni minimizaron los rasgos faciales asociados a la figura racializada de Carlos Gomes, por el contrario. Esta cuestión no es menor, pues acusa una especie de contradicción respecto a la relación de su representación con los procesos de blanqueamiento: en algunas ocasiones, su efigie se insertó dentro del ideal de la blancura (como sucedió, sobre todo, en las litografías de la *Revista Illustrada*) y en otras, como en *O Mequetrefe*, se admitió e incluso se celebró la presencia de ciertos rasgos raciales y culturales que, inmediatamente, remiten a ese “racismo tolerante” del que hablaba Bolívar Echeverría. Esta paradoja se mantuvo latente a lo largo del último tramo del siglo: por un lado, había un ímpetu blanqueador consecuencia de la colonialidad

y, por otro, un esfuerzo por mostrar los atributos raciales de Carlos Gomes, posiblemente, con una voluntad de integrar a las personas racializadas a Brasil, o bien, como producto de las posiciones ambivalentes en los discursos sobre las identidades y la raza en el contexto decimonónico.

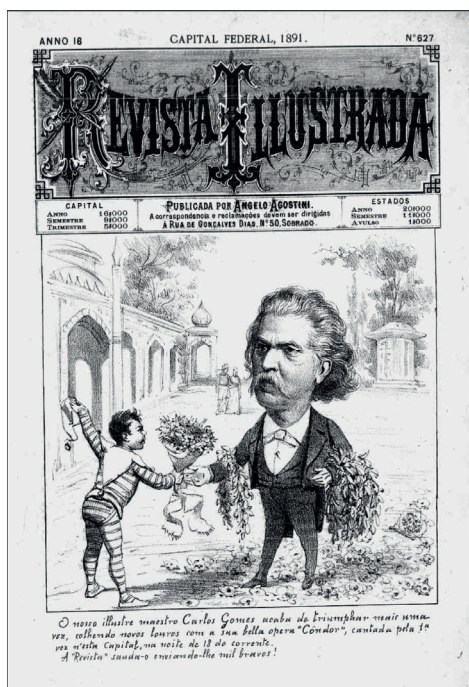


Ilustración 9. “O nosso illustre maestro Carlos Gomes [...]”, Revista Ilustrada, agosto de 1891. Litografía de autoría no identificada. Hemeroteca Digital Brasileira (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil)

De cualquier modo, la figura de Carlos Gomes se mantuvo enaltecida, como cuando el compositor fue caricaturizado por la prensa carioca. Tal es el caso de una representación que circuló por la *Revista Ilustrada*, hacia 1891 (ilustración 9). En la portada de la publicación, la ilustración celebró el estreno de la ópera *Condor*, el 18 de agosto de aquel año. Descrito, una vez más, como un “ilustre maestro”, el compositor aparece en el centro de la imagen recibiendo un ramo de flores de uno de los “reporteros” de la publicación³⁷. Enmarcado por un espacio arquitectónico y un ambiente

³⁷ En el primer número de la *Revista Ilustrada* estos reporteros fueron descritos como niños malcriados y astutos contratados por el personaje de Don Beltrano (encargado de la publicación), para que “corran, observen bien lo que sucede por allí y vuelvan a darme noticias de todo lo que vean” [“corram, observem bem o que se passa por ahí e volvem a dar me noticias de tudo quanto miram”]. *Revista Ilustrada*, 1 de

natural, Gomes se muestra en grandes dimensiones, incluso desproporcionado en relación con el tamaño de su cabeza y el resto de su cuerpo. Muestra una figura más severa y seria que las anteriores, pero mantiene los atributos que le son característicos (el pelo y el bigote, ahora blancos como signo del avance de su edad). Porta un elegante traje negro, camisa y corbata de lazo blanca. Pero lo más interesante es que carga consigo una infinidad de arreglos y coronas de laureles que, podría pensarse, le fueron entregadas en su andar por la ciudad, a tal punto que un gran número de estas aparecen esparcidas por el suelo.

La misma lógica puede observarse en una serie de caricaturas que circularon durante la década de 1870 en la prensa carioca. Tal es el caso de una ilustración de *A Vida fluminense*, dividida en dos fragmentos (ilustración 10)³⁸. En el superior, puede verse a Carlos Gomes cubriendo su cara con sus brazos, circundado de una multiplicidad de coronas de laureles, arreglos florales, libros e incluso un grupo de aves³⁹. Da la impresión (dado la presencia de una concha de apuntador en el extremo izquierdo) que el compositor es ovacionado en el escenario de un teatro, tras el estreno de una de sus óperas (posiblemente *Il Guarany*). Mientras tanto, en el fragmento inferior se muestra una pareja dentro del palco del teatro, sorprendida por un tercer personaje. La incomodidad de ambos ante la presencia de “un salvaje” contrasta con la representación de Gomes siendo aplaudido. Para mí, esto no es un detalle insignificante, pues, si por un lado, la imagen del músico es laureada en el escenario, la presencia del “salvaje” (probablemente, uno de los cantantes de la ópera) no solo despertó la sorpresa, sino la incomodidad (incluso repugnancia en el caso de la mujer representada) de las personas en el palco, apuntalando así un discurso racista atravesado por el privilegio de clase que revela otra dimensión del proceso de blanqueamiento de la representación de Gomes que hasta ahora no se había perfilado.

Sin embargo, la representación que, posiblemente, ilustra de mejor manera el proceso que he intentado perfilar en este segundo apartado se da en las imágenes que circularon tras el fallecimiento de Carlos Gomes, en septiembre de 1896. Una vez más, el referente que quiero mencionar fue publicado en la *Revista Ilustrada*. En una primera edición, en la fecha más

enero de 1876, n.º 1, 4. Estos mismos reporteros aparecen haciendo travesuras en la ilustración del 19 de julio de 1880 (ilustración 7), jugando con los arreglos de laurel, el monograma de Carlos Gomes y los instrumentos musicales.

³⁸ Desafortunadamente no pude datar la circulación de esta caricatura. Sin embargo, es posible fecharla en la década de 1870, dado que Gomes es representado todavía con una cabellera negra y no blanca como ocurrió a partir del decenio siguiente. Probablemente date de 1871.

³⁹ Esta lógica se reprodujo en otras caricaturas de la prensa carioca. Por ejemplo https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas1209975/mas1209975.jpg; https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas1209976/mas1209976.jpg.

cercana al día de su muerte, el 16 de aquel mes, apareció una litografía similar a la de la edición de julio de 1880. Sin embargo, a diferencia de esta última, el pelo blanco y más despeinado contribuyó a enfatizar no solo el avance de su edad sino también la supuesta madurez artística que había alcanzado.



Ilustración 10. “Basta... basta [...]”, A Vida Fluminense, ca. 1871-1880.
Litografía de autoria no identificada. Hemeroteca Digital Brasileira
(Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil)

Mientras tanto, el texto que acompañó a la ilustración describía a Gomes como un “Artista de genio, honra e gloria do Brazil”⁴⁰, una “santidad” que, curiosamente, idealizaba su identidad racial pese a la blancura con la cual fue representado: “[...] aquella frente soñadora de cabello –que lleva al mundo el tono tostado de nuestros campos, las armonías de las aves de nuestros bosques y la exuberancia de esta naturaleza tropical, cálida y lánguida, rica en savia y rica en colores–, aquella frente se recostó en el lecho de

⁴⁰ “Carlos Gomes”, *Revista Ilustrada*, septiembre de 1896, 5.

la muerte...”⁴¹. De tal suerte que, mientras que en el plano textual fue aceptada la descripción de Gomes en relación con ciertos aspectos raciales y culturales ajenos a la blancura, en el ámbito de la representación tal aceptación fue eludida, como lo deja entrever la esquila publicada en la *Revista Ilustrada* un mes después (ilustración 11).



Ilustración 11. Autoría no identificada. “Ao inspirado cantor do ‘Guaraní’ [...]”, *Revista Ilustrada*, octubre de 1896. Litografía. Hemeroteca Digital Brasileira, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

De ahí, precisamente, el argumento de Bolívar Echeverría en torno a la blanquitud y la necesidad de retornar y resucitar la blancura étnica “como señal de humanidad y de modernidad”, y también de civilización (2007, 22). En esta ilustración, Carlos Gomes (su imagen), devenido en busto, pierde cualquier índice de su raza y, en cambio, se convierte en una escultura petrificada, blanca, que se coloca por encima de todo y asciende

⁴¹ “aquella fronte soñadora de cabelo –que levara ao mundo a tez tostada dos nossos setões, as harmonias das aves das nossas florestas e a exuberancia desta natureza tropical, quente e languida, rica de seiva e rica de cores – aquella fronte reclinara-se no leito da morte...”. “Carlos Gomes”, *Revista Ilustrada*, 2.

al *valhalla*⁴². Está rodeado de sendos estandartes, iconografías musicales y ramos de flores que sirven para “santificar” su figura e insertarle en una nueva dimensión discursiva. Posición que, a su vez, sirve a la construcción de las identidades nacionales coloniales, promotoras siempre de masculinidades blanqueadas (en ocasiones tolerantes a la presencia de signos de racialidad) y civilizadas, así como de identidades artísticas “heroizadas” y mitificadas.

Fin y principio

A manera de conclusión, no está de más traer a consideración otras dos imágenes que fueron realizadas a propósito de la muerte del compositor. La primera es una fotografía de Carlos Gomes en su lecho de muerte, que inmediatamente remite a un modelo de representación romántico, completamente teatralizado (ilustración 12). Recostado sobre una cama vestida con sábanas y almohadas blancas, aparece el brasileño, portando un camisón del mismo color, con una tez, pelo y bigote más blancos que nunca. En estado de reposo, Gomes se muestra rodeado de una serie de objetos: un crucifijo que descansa sobre un mueble y un par de cirios sobre el suelo (remitiendo directamente a su cristiandad, signo de civilización para las élites brasileñas); un par de papeles sobre un mueble y desperdigados por el suelo, que parecen libretos, partituras y periódicos (signos del genio creador y del carácter letrado de su persona), y una especie de almohada que, también en el suelo, tiene bordada una lira (símbolo de la música y la poesía). Así, en esta representación, cargada de iconografías y discursos, la imagen de Carlos Gomes quedó completamente idealizada, “heroizada” y blanqueada (en el sentido literal del término).

En segundo lugar, existe también una pintura, *Os últimos dias de Carlos Gomes*, producto del trabajo de Domenico De Angelis (1852-1904) y Giovanni Capranesi (1852-1921) (ilustración 13)⁴³. Rodeado de un grupo de autoridades —médicas, mediáticas, políticas, culturales y religiosas— y amigos, Gomes se muestra sobre una silla alargada, vistiendo una bata blanca y recostado sobre una almohada del mismo color. Entre un grupo nutrido de varones, todos elegantemente vestidos (con trajes, uniformes militares o

⁴² La idea la retomo de un texto de Ian Biddle y Kirsten Gibson (2016) en que remiten al Walhalla de Leo von Klenze, estructura arquitectónica que en su interior contiene bustos y relieves de figuras sobresalientes del siglo XIX alemán, entre las que destacan las de J. S. Bach, Beethoven, Handel, Haydn, Mozart, Schubert y Carl Maria von Weber. El monumento y las esculturas, como argumentan los autores, resultan en la materialización de la obsesión de las sociedades decimonónicas por reunir a sus héroes varones dentro de una lógica de originalidad, creatividad y virilidad. Una escenografía que territorializó el dominio masculino —blanco y europeo— sobre las prácticas musicales.

⁴³ Para un estudio completo de la obra, consultar Dionisio G. de Oliveira (2007).

indumentarias religiosas) y recreando los gestos, movimientos y comportamientos asociados a una masculinidad “civilizada”, el músico gesticula, probablemente, agradeciendo la presencia de quienes acudieron a mostrar su respeto y admiración.

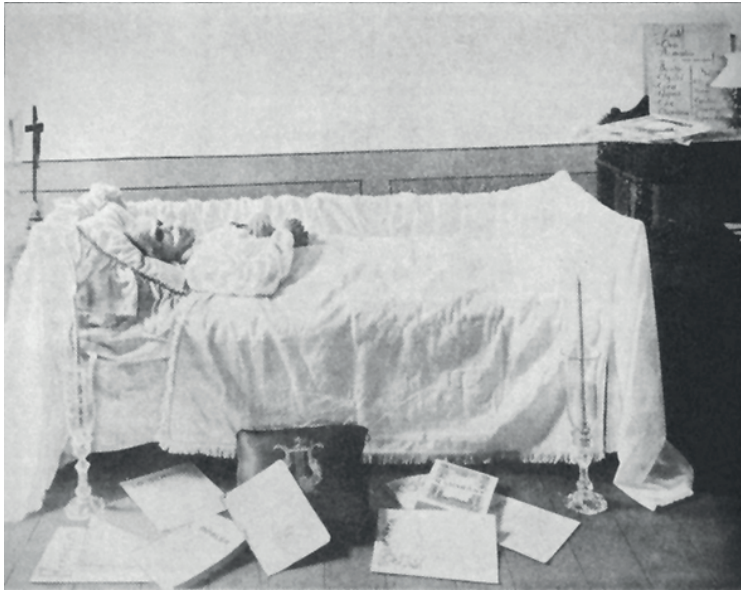


Ilustración 12. Autoría no identificada. Carlos Gomes em seu leito de morte, 1896. Fotografia de autoria no identificada (Museu da Imagem e do Som, Campinas, Brasil)

Sin embargo, las reminiscencias a ese Gomes “brasileño” no se pierden: la presencia de la piel de animal que descansa sobre sus pies (que pisa y no viste); la puerta abierta que muestra a lo lejos un ambiente natural frondoso contrastante con el elegante ambiente interior de la habitación, y el cuadro que retrata a Pery y Ceci huyendo del castillo (Barros Páscoa 2022). Todos estos elementos son también parte de una iconografía que remite a la imagen de ese Gomes que, pese a superar su carácter “irascible”, mantenía su vínculo con Brasil. Inclusive, resulta conveniente señalar que, en este caso, el rostro del compositor se muestra moreno, a diferencia de muchos de los miembros que aparecen en el lienzo, cuestión que me hace pensar que a la vuelta del siglo XX comenzaban a perfilarse los cimientos de un discurso más integrador en términos raciales.

Fin y principio, pues, de una representación que tramó una multiplicidad de discursos. Un juego de visiones que afectó la manera en que la imagen de Carlos Gomes fue representada entre las décadas de 1870 y 1890. Visualidades, como he intentado demostrar, cargadas de negociaciones, discursividades, ambigüedades y contradicciones que atravesaron no

solo el registro de la imagen, sino también las precepciones sobre la identidad de género, racial y artística de quien, probablemente, sea una de las figuras más interesantes del siglo XIX brasileño.



Ilustración 13. Domenico De Angelis y Giovanni Capranesi. Os ultimos dias de Carlos Gomes, 1899. Óleo sobre tela. 224 x 484 cm (Museu de Arte de Belém, Brasil)

Bibliografía

- Alsdorf, Bridget. 2012. *Fellow Men: Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century France*. Estados Unidos: Princeton University Press.
- Andrews, George. 1998. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. Brasil: Editora da Universidade do Sagrado Coração.
- Angelo, Assis. 1987. *O brasileiro Carlos Gomes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Aresti, Nerea. 2017. "El gentleman y el bárbaro. Masculinidad y civilización en el nacionalismo vasco (1893-1938)". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 39: 83-103. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/issue/view/3111>.
- Aresti, Nerea, y Darina Martykánova. 2017. "Introducción. Masculinidades, nación y civilización en la España contemporánea". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 39: 11-17. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/issue/view/3111>.
- Barriandos, Joaquín. 2011. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Nómadas*, n.º 35: 13-29, <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf>.
- Barros Páscoa, Luciane Viana. 2022. "Epigrama visual de uma narrativa lírica: *Peri e Ceci* de Domenico de Angelis". *Imagem. Revista de História e Arte* 1, n.º 1: 429-450. <https://doi.org/10.34024/imagem.v1i1.14205>.

- Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici. 2023. “La caricatura all’opera”, <https://www.bibliotecamai.org/caricatura-all-opera/>.
- Biddle, Ian, y Kirsten Gibson. 2016. “Introduction”. En *Masculinity and Western Musical Practice*, ed. por Ian Biddle y Kirsten Gibson. Nueva York: Routledge.
- Bridges, Tristan, y C. J. Pascoe. 2014. “Hybrid Masculinities: New Directions in the Sociology of Men and Masculinities”. *Sociology Compass* 8, n.º 3: 246-258. <https://doi.org/10.1111/soc4.12134>.
- Cesetti, Duval. 2010. “Il Guarany for Foreigners: Colonialist Racism, Naïve Utopia, or Pleasant Entertainment?”. *Latin American Music Review* 31, n.º 1: 101-121. <https://www.jstor.org/stable/40800954>.
- Cooper, Frederick, y Ann-Laura Stoler. 2007. *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Berkeley: Berkeley University Press.
- Echeverría, Bolívar. 2007. “Imágenes de la ‘blanquitud’”. En *Sociedades icónicas*, coord. por Diego Lizarazo, 15-32. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- . 2010. *Modernidad y blanquitud*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Eley, Geoff. 2010. “Imperial Imaginary, Colonial Effect: Writing the Colony and the Metropole Together”. En *Race, Nation and Empire: Making Histories, 1750 to the Present*, ed. por Catherine Hall y Keith McClelland. Manchester: Manchester University Press.
- Fausto, Boris. 2022. *Historia mínima de Brasil*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Fernandes, Juvenal. 1978. *Do Sonho à conquista: revivendo um gênio da música, Carlos Gomes*. São Paulo: Fermata do Brasil.
- Figuerola, Sebastián. 2016. “Carlos Gomes: ópera, nación y antropofagia”. En *Imaginario nacionales: viajes, territorios e identidades*, ed. por Ana Traverso y Andrea Kottow. Valdivia-Santiago: Universidad Austral de Chile-RIL editores.
- Fonseca, Rubem. 1996. *El salvaje de la ópera*. Ciudad de México: Ediciones Cal y Arena.
- González Romero, y Martín Humberto. 2014. “Hombres de la nación. Masculinidad y modernidad en tres novelas del México independiente, 1857-1869”. Tesis de maestría. El Colegio de México.
- Gould, Corisa. 2016. “Aspiring to Manliness: Edward Elgar and the Pressures of Hegemonic Masculinity”. En *Masculinity and Western Musical Practice*, ed. por Ian Biddle y Kirsten Gibson. Nueva York: Routledge.
- Hall, Stuart. 2010. “El espectáculo del ‘Otro’”. En *Sin garantías. Trayectorias y problemas en estudios culturales*, coord. por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Colombia: Envió editores.
- Hofenbauer, Andreas. 2003. “O conceito de ‘raça’ e o ideário do ‘branqueamento’ no século XIX. Bases ideológicas do racismo brasileiro”. *Teoria e pesquisa*, n.º. 42-43: 63-110.
- Martorell Linares, Miguel Ángel. 2023. “Camelot en 1900: el código del honor y el ideal del perfecto caballero”. En *Ser hombre. Las masculinidades en la España del siglo XIX*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla.

- Martykánova, Darina. 2017. “Los pueblos viriles y el yugo del caballero español. La virilidad como problema nacional en el regeneracionismo español (1890s-1910s)”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 39: 19-37. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/issue/view/3111>.
- Mosse, George L. 1996. *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. Nueva York: Oxford University Press.
- Oliveira, Dionisio G. de. 2007. “‘Os últimos dias de Carlos Gomes’: do mito ‘gomesiano’ ao ‘nascimento’ de um acervo”. *Revista CPC*, n.º 4: 87-113. <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15608/17182>.
- Pérez-Fuentes, Pilar. 2015. “Body to Body with the Liberals: The Association Movement of the ‘Coloured Race’ in Cuba: 1878-1898”. En *Enemies Within: Cultural Hierarchies and Liberal Political Models in the Hispanic World*, ed. por María Sierra. Newcastle: Cambridge Scholar Publisher.
- . 2019. “Masculinidades en pugna: género, raza y nación en Cuba, 1878-1898”. En *Mujeres, dones, mulleres, emaku- meak: Estudios sobre la historia de las mujeres y del género*, coord. por Teresa María Ortega López, Ana M. Aguado y Elena Hernández Sandoica. Madrid: Cátedra.
- Pistorius, Juliana. 2019. “Predicaments of Coloniality, or Opera Studies Goes Ethno”. *Music and Letters* 100, n.º 3: 529-539. <https://doi.org/10.1093/ml/gcz046>.
- Quisnac, Annie-Paule. 2010. *La scapigliatura*. Italia: Giunti Editore.
- Rojas Mix, Miguel. 1992. *América imaginaria*. Barcelona: Lumen.
- Souza Germano, Isabelle de. 2022. “Carlos Gomes: fotografia, embranquecimento e negociações da (auto)imagen, séculos XIX e XX”. Ponencia presentada en el XXX Congresso de Iniciação Científica unicamp, Campinas, Brasil, 25-27 de octubre.
- Tosh, John. 2005. *Manliness and Masculinities in Nineteenth-Century Britain: Essays on Gender, Family, and Empire*. Harlow: Longman.
- Uppenkamp, Bettina. 2020. “Men and Masculinity in Art and Art History”. En *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, ed. por Lucas Gottzén, Ulf Mellström y Tamara Shefer. Nueva York: Routledge.
- Velasco Molina, Mónica. 2015. “Políticas raciales en Brasil: 1862-1933”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 61: 31-64. [10.1016/j.larev.2015.12.003](https://doi.org/10.1016/j.larev.2015.12.003).
- Viveros Vigoya, Mara. 2013. “Género, raza y nación. Los réditos políticos de la masculinidad blanca en Colombia”. *Maguaré* 27, n.º 1: 71-104. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/74545>.
- Wade, Peter. 2000. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2000.
- Zárate Toscano, Verónica, y Serge Gruzinski. 2008. “Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gomes”. *Historia Mexicana* 58, n.º 2: 803-860. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1695>.

Recibido: 27-02-2024

Aceptado: 01-08-2024