

ARTÍCULO

DOSSIER: ICONOGRAFÍA Y COMPARATISMO

Iconografía de la migración: el caso de la acogida brasileña al cuadro *Os emigrantes* (1910) de Antonio Rocco

Alexander Gaiotto-Miyoshi



EDICIÓN 8-9
JULIO-DICIEMBRE DE 2018 / ENERO-JUNIO DE 2019
E-ISSN: 2389-9794



Iconografía de la migración: el caso de la acogida brasileña al cuadro *Os emigrantes* (1910) de Antonio Rocco*

Alexander Gaiotto-Miyoshi**

Resumen: El tema de las migraciones humanas ocupa hoy un lugar destacado en la agenda social y política en el mundo, con repercusiones en el campo artístico y de las imágenes, los cuales también interfieren en los

***Recibido:** 29 de noviembre de 2018 / **Aprobado:** 16 de abril de 2019 / **Modificado:** 28 de julio de 2019. Traducción del portugués al español por David Herrera Castrillón, excepto cuando se indica otro traductor.

**Doctor en Historia del Arte por la Universidad Estatal de Campinas (Campinas, Brasil). Profesor de la Universidade Federal de Uberlândia (Uberlândia, Brasil)

 <https://orcid.org/0000-0001-7350-4005>  alexmiyoshi@hotmail.com

Cómo citar: Gaiotto-Miyoshi, Alexander. "Iconografía de la migración: el caso de la acogida brasileña al cuadro *Os emigrantes* (1910) de Antonio Rocco". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 8-9 (julio 2018, enero 2019): 56-90.



rumbos de dicho fenómeno. El propósito del artículo es analizar un pequeño panorama de representaciones visuales sobre el asunto para entender sus circunstancias de creación y difusión, los usos por diferentes agentes, así como aquellas causas que contribuyen a hacerlas —cuando es el caso— estéticamente intensas. Para este propósito se combinan la historia del arte y de la cultura y se emplea un análisis comparativo de las imágenes que considera también registros textuales. Para ejemplificar y pormenorizar, el análisis se detiene en el contexto de la emigración italiana en Brasil entre finales del siglo XIX e inicios del XX y, especialmente, en un caso puntual asociado a la pintura hecha en 1910 por Antonio Rocco titulada *Os emigrantes*. Al respecto, se observan ilustraciones y fotografías, al igual que la novela *Sull'Oceano* (1889) de Edmondo De Amicis. El objetivo es identificar la recepción del cuadro de Rocco por el estado de São Paulo en 1918, los cambios internacionales de los flujos migratorios y las relaciones políticas y comerciales entre Brasil e Italia. Se demuestra la excepcionalidad del cuadro de Rocco en la iconografía del tema porque, por un lado, configuró una posible y rara crítica al trato dado por los agentes italianos a la cuestión, por otro lado, porque fue incorporado a una colección pública brasileña con el sentido de beneficio político local.

Palabras clave: migración; arte; Brasil; Italia; Antonio Rocco.

Iconography of Migration: the Brazilian reception of the Painting *Os emigrantes* (1910) by Antonio Rocco

Abstract: The human migration is one of the most important social and political issues in the international agenda nowadays, and its repercussion in the fields of art and image constitutes successively an interference on the matter. The purpose of this paper is to present a small panorama of visual representations on the subject to understand their creation and diffusion circumstances, the uses by different agents and eventually aesthetical and artistic qualities. The methods of art history and cultural history are basis to the analysis as well as the comparative procedures on image and text. To exemplify and detail we took a case



of the Italian emigration from the late 19th and early 20th centuries, focusing in the large painting *Os emigrantes* (1910), by Antonio Rocco. We will consider illustration, photographs, the novel *Sull'Oceano* (1889), by Edmondo De Amicis, the acquisition of *Os emigrantes* by the State of São Paulo, Brazil, in 1918, and the international changes in migration policy and commerce relationships between Brazil and Italy. The exceptionality of Rocco's painting is defended in contrast to the migration iconography of the time, considering the incorporation by a Brazilian public collection.

Keywords: migration; art; Brazil; Italy; Antonio Rocco.

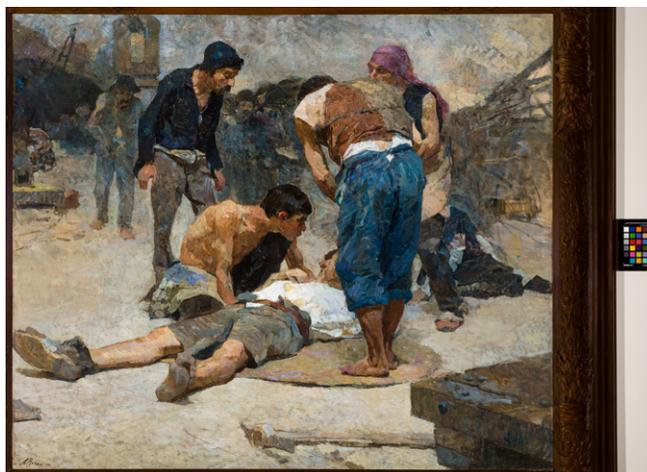
Figura 1. *Os emigrantes*



Fuente: Antonio Rocco. 1910. Óleo sobre tela. 202 x 231 cm. Acervo de la Pinacoteca del Estado de São Paulo, Brasil. Compra del Gobierno del Estado de São Paulo, 1918. Fotografía de Isabella Matheus



Figura 2. *Os mineiros*



Fuente: Antonio Rocco. 1905. Óleo sobre tela. 111 x 132.7 cm. Acervo de la Pinacoteca del Estado de São Paulo, Brasil. Donación de Raymundo Magliano Filho, 2009. Fotografía de Isabella Matheus

Un tema de atención mundial

Es conocido el caso Alan Kurdi, niño de tres años muerto por ahogamiento en el mar Mediterráneo cuando emigraba de Siria con su familia, en septiembre de 2015. Las fotografías de su cuerpo inerte en la playa fueron probablemente el registro más perturbador e impactante de esa situación, al punto de catalizar la opinión pública de políticos, gobiernos e instituciones internacionales¹, y de varios artistas² en el sentido que sirvió para

1. Un año después de la tragedia, los especialistas concluyeron que hubo un avance en la política migratoria internacional, sobre todo en países como Canadá y Alemania. Mukul Devichand, "Did Alan Kurdi's death change anything?" *BBC News*, 2 de septiembre de 2016, www.bbc.com/news/blogs-trending-37257869

2. Muchos artistas se apropiaron de la imagen de Kurdi, entre ellos Ai Wei Wei (figura 1), Rama Lakshmi, "Chinese artist Ai Weiwei poses as a drowned Syrian refugee toddler", *The Washington Post*, 30 de enero de 2016, www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/01/30/chinese-artist-ai-weiwei-poses-as-a-drowned-syrian-refugee-toddler/?utm_term=.5d25cf14585f



ampliar la recepción de los refugiados. Además del acontecimiento, el conjunto de fotografías conforma un hito en la historia de las representaciones de la migración. Antes, ninguna otra imagen de resultado trágico sobre el tema había sido expuesta de forma tan realista, cruda y con tamaño circulación.

La representación visual de migrantes ha sido frecuente en narrativas y figuraciones de diversa naturaleza. Entre las más célebres de la tradición judeocristiana, por ejemplo, hay desde un pueblo entero desplazado (el éxodo hebraico), pasando por un grupo pequeño en huida (la fuga de la Sagrada Familia a Egipto) e incluso una figura solitaria (el judío errante). Es posible encontrar tales representaciones en culturas y tiempos distintos y en diferentes formas. El propósito aquí, sin embargo, es comprender la presencia del fenómeno en el imaginario artístico y, en ocasiones, literario, específicamente en Brasil, en donde la significativa existencia de obras emblemáticas suscita preguntas que desbordan el campo histórico artístico.

Desde el punto de los estudios académicos sobre la migración hay pocas investigaciones en historia del arte y de la imagen asociadas a ese problema, exceptuando a los Estados Unidos y Gran Bretaña³. Pero a nivel general, no hay ninguna compilación internacional, amplia y global sobre la representación imagética de migrantes. En Brasil, los desplazamientos poblacionales masivos han sido abordados de manera secundaria, aunque muchas veces con competencia, pero orientados a la comprensión de aspectos que no se dedican cercanamente al tema retratado⁴. Es el caso de los estudios de Annateresa Fabris sobre el artista Candido Portinari, autor de innumerables pinturas y grabados, quien representó a los *retirantes*, migrantes que se desplazaban del nordeste al sudeste brasileño.

También es necesario mencionar los trabajos sobre destacadas personalidades inmigrantes, que por lo demás son incontables. Sin embargo, aquí se consideran

3. Las investigaciones y publicaciones anglófonas alrededor del tema, así como las exposiciones de arte en el mismo contexto parecen ser las más atentas y profundas. Ver, por ejemplo, Shindo (1997) y MacDonald (2006).

4. Una excepción es un libro sobre el *Navío de emigrantes* (1939) de Lasar Segall, publicado en 2013.



en particular, los retratos de gente anónima en lugares como puertos, estaciones, medios de transporte, albergues y en lugares de paso o *no-lugares*, para usar la expresión de Marc Augé. Tales representaciones constituyen un tema casi siempre coadyuvante en las manifestaciones artísticas, hasta en los periodos de mayor intensidad y extensión del flujo migratorio transcontinental, es decir, entre los años de 1850 a 1920. El tema, por otro lado, parece alcanzar más presencia y relevancia a mediados del siglo XX, cuando ocurrieron masivamente diversos desplazamientos poblacionales tanto de una nación a otra como a nivel interno.

En términos metodológicos, la comparación de imágenes es fundamental, especialmente aquella de inspiración warburguiana, como preconizan Jorge Colí⁵ y Carlo Ginzburg⁶ aunque sin dejar de lado la consideración de las circunstancias artísticas, políticas e históricas en las que se circunscriben dichas imágenes. Confrontar, por ejemplo, la representación visual de la migración en Inglaterra y en Estados Unidos puede aportar al entendimiento de las diferencias de concepción y percepción de la imagen de los migrantes entre ambos países, así como del desenvolvimiento de su arte. Con el aumento del desempleo en Gran Bretaña, entre las décadas de 1830 a 1840, las imágenes de la migración se convirtieron en un estímulo al viaje, pero también, en algunos casos, en un cuestionamiento. Algo similar sucedió en Estados Unidos, pero en respuesta al descubrimiento de oro en California y a la ideología del *Manifest Destiny*. Con todo, ambas tradiciones iconográficas del tema priorizaron la producción de mensajes positivos y estimulantes de la migración. De hecho, esta actitud parece haber sido regla en otros países. Veamos algunos cuadros italianos que no se escapan a esa tradición, con excepción de uno de ellos, *Os emigrantes* (1910) de Antonio Rocco⁷, sobre el cual se tratará detenidamente.

5. Jorge Colí, *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), 11-16.

6. Carlo Ginzburg, *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política* (São Paulo: Companhia das Letras, 2014), 7-12,

7. Antonio Rocco (Amalfi, 1880-São Paulo, 1944) fue uno de los alumnos más elogiados en el concurso para el pensionado de la Accademia en 1904, donde recibió al año siguiente el 1^{er} Premio por *I minatori*. En 1910, participó con *Gli Emigranti (Os emigrantes)* en la LXXX Esposizione Internazionale di Belle Arti, en Roma. Massimo Bignardi, *I Pittori di Maiori. Artisti della Costa di Amalfi tra XIX e XX secolo* (Amalfi: Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 2005), 171-178.

La pintura de la emigración: un tema de relativa excepción

Considerando el carácter realista y social de la diáspora italiana entre los siglos XIX y XX, esta no inspiró tantas obras de arte como podría haberlo hecho. Por los menos, en colecciones públicas de Italia, no son numerosas las representaciones pictóricas de la emigración: en grandes dimensiones sólo están los cuadros de Raffaello Gambogi y Angelo Tommasi⁸. Estos dos pintores se interesaron por retratar sus emigrantes en un mismo instante, el de la partida en el puerto. Ambos eligieron pintarlos un poco antes del embarque; momento significativo que sitúa a los viajeros en la seguridad del suelo patrio, pero prestos a enfrentar las incertidumbres del Atlántico y del Nuevo Mundo.

En los cuadros de Gambogi y Tommasi, ese punto de separación entre el mar y la tierra, entre lo conocido y lo desconocido es más evidente, ya que, en primer lugar, ellos nos muestran las aguas calmadas, azules y claras. Por encima de esas aguas hay una especie de pared de barcos que llenan el horizonte y señalan un dominio conquistado; una sugestión de fianza que tranquiliza a los viajeros y ciertamente a los observadores de los cuadros. Gracias a estas características y al hecho de convertir las figuras en héroes, ambos cuadros pueden interpretarse como propaganda de la emigración. Es posible sentir compasión por los que se arriesgan, si bien las pinturas sugieren que ese riesgo, acarrearía un bien mayor para los propios emigrantes y también para la patria. Esa organización pictórica, ordenada en medio del desorden, parece completar el sentido de las guías de emigración preparadas por el Gobierno italiano, la Iglesia católica y las compañías de navegación. Sus orientaciones, entre tantas otras, eran las siguientes:

8. *Emigranti*. Raffaello Gambogi. 1894. Óleo sobre lienzo. 146 x 196 cm. Museo Cívico Giovanni Fattori (Livorno, Italia). <https://www.museofattori.livorno.it/le-opere/catalogo/emigranti/Gli-emigranti>. Angelo Tommasi. 1896. Óleo sobre lienzo. 262 x 433 cm. Museo Nazionale d'Arte Moderna (Roma, Italia). <http://www.centrostudiistica.it/index.php/dipartimenti-e-discipline/flussi-migratori-isola-ustica/fototeca-emigrazioni-ustica/236-gli-emigranti-di-angelo-tommasi-1895.html>





Donde quiera que [los emigrantes] establezcan su morada, sepan merecer la mejor suerte a que aspiran con un cumplimiento de todos sus deberes; amen y cuiden la familia, hagan que tome el camino de la rectitud, sean siempre unidos entre sí, respeten la ley, los hábitos de la segunda patria, sean modestos, activos, de buenas costumbres, laboriosos, pacientes, constantes en la suerte o en el destino adverso y tengan certeza de que la patria no dejará de velar por ellos y frente a los extranjeros, conseguirán estima, confianza, crédito; serán tanto más respetados, bien acogidos, honrados, cuanto más se muestren dignos de ser llamados italianos.⁹

Según Ana Chiarini, desde finales del siglo XIX hasta el la llegada del fascismo “la preocupación básica del Gobierno italiano, a través de sus iniciativas, contratos consulares, envío de libros y representantes era siempre mantener vivas la religión, la familia y la patria”, componiendo una Italia como “madre sufrida con la partida de sus hijos, a los que les imploraba que no la ofendiesen y se mantuviesen cristianos”¹⁰. Los cuadros de Gambogi y Tommasi parecen demostrar la obediencia de los emigrantes a esas orientaciones. En ellos, las expresiones dibujadas en los rostros o los gestos corporales demuestran más resignación, enfado o distracción que angustia en la espera. Gambogi enfatizó especialmente la separación de una familia, dando un acento triste mas no melodramático al evento. Tommasi, por otro su parte, pintó la gran variedad de tipos que se amontonaban en el muelle, destacando una única mujer en primer plano, nítidamente preocupada, que recuerda un símbolo de melancolía. Detrás de ella se ve a una joven madre que amamanta cuidadosamente a su bebé, además de una embarazada y diversos niños esparcidos en la composición. Ambos cuadros revelan que la vida de esas personas prosigue, incluso con todas las dificultades e incertidumbres, con la esperanza de buena fortuna.

9. Cecilia Lupi, “Partano Pure, ma senza Imprecare: Le Ideologie Consigli Pratici (1855-1927)”, en *Un Altro Veneto: saggi e storia dell’ emigrazione nei secoli 19. e 20*, Emilio Franzina (Abano Terme: Francisci, 1983), 173; Ana-María Chiarini, “Imigrantes e italiani all’estero: os diferentes caminhos da italianidade em São Paulo” (tesis de maestría, Universidade Estadual de Campinas, 1992), 5-6.

10. Apoyada en el estudio de Lupi, ver Chiarin, “Imigrantes e italiani all’estero”, 6.



El cuadro de Rocco es sustancialmente diverso y no fue adquirido por una colección pública italiana, mientras que los de Gambogi y Tommasi sí. Como sus colegas, Rocco manifestó solidaridad con sus compatriotas, a quienes retrató igualmente resignados y repitiendo algunas siluetas —Gambogi y Tommasi multiplicaron figuras sentadas, de perfil e inmovilizadas; Rocco, a su vez, copió los hombres de pie y de frente—. Sin embargo, la pintura de Rocco los muestra más cabizbajos y, aparte de eso, la atmósfera es más oscura. De igual manera, sus emigrantes varían un poco en cuanto al posicionamiento de los cuerpos compartiendo el mismo rumbo en conjunto, pues en los otros dos cuadros, los personajes acomodados de manera diversa se voltean en direcciones distintas. Más allá de esas diferencias cruciales, el cuadro de Rocco presenta otras variaciones frente a Gambogi y Tommasi: en primer lugar, el encuadramiento en *close up* de las figuras —que evoca de algún modo soluciones fotográficas, como se verá más adelante—; y en segundo lugar, la toma frontal de los personajes andantes, excluyendo la referencia visual al mar y, principalmente, colocando al observador en medio de su camino. Otros aspectos importantes en el cuadro de Rocco fueron notados por Massimo Bignardi:

La composición de la obra [...] retoma algunos elementos presentes en gran parte de la pintura “social” de Italia de inicio del siglo XX: las figuras apenas esbozadas en pobres trajes, una dignidad ostentada, las pertenencias desordenando la escena, la figura femenina con el bebé en sus brazos. El tema es ciertamente tocante, pero común: lo que rompe el esquema y lo hace nuevo es la ausencia de cualquier contorno preciso, con figuras que se pierden entre ellas y los planos aplastados y apilados. Es lo que encontramos en la obra *Os mineiros*, donde al fondo flotan apenas manchas de sombras distantes.¹¹

La superficie pictórica que parece deshacerse es esencial en las dos pinturas de Rocco. En el breve intervalo en que las pintó, el artista incursionó en el verismo social italiano y coqueteó con el divisionismo. Sin embargo, en las décadas siguientes, reacomodó su pintura. Pero antes de volver al

11. Bignardi, *I Pittori di Maiori*, 171. Traducción del autor.



cuadro de Rocco, se hará una revisión del imaginario sobre la emigración en la literatura novelesca, pues ella ayudará a entender, desde otros puntos de vista, la aprensión de esa “realidad”.

El tema en la narrativa de ficción: un caso único

Así como ocurrió en la pintura, la literatura ficcional de finales del siglo XIX y comienzos del XX no parecer haber explorado muchas veces la migración italiana como tema. El único caso de mayor aliento que se conoce es *Sull'Oceano* (1889) de Edmondo De Amicis. La obra fue traducida por primera vez en Brasil y analizada en una disertación de posgrado en 2006, por Regina Célia da Silva, quien partió una pregunta pertinente:

Por qué un tema tan importante [...] como la emigración en masa de italianos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, por qué ese trauma, que coincide históricamente con una tendencia literaria comprometida con la exposición de las cuestiones sociales, como fue el Realismo, fue tan poco representado por la literatura de la época.¹²

Al respecto, Regina Célia da Silva respondió: “Hay elementos que apuntan en dirección de una remoción de la historiografía y particularmente de la historiografía literaria en relación al tema”. Tal vez algo semejante pudo haber ocurrido con la pintura del mismo tema. La naturaleza de cada manifestación, pintura y literatura, es diferente. Pero en el caso de *Sull'Oceano* es interesante notar que el autor no enfatizó en el momento de la partida, como en los cuadros observados y sí en el periplo sobre el mar¹³. Sin embargo, en un trecho al inicio del primer capítulo —cuyo título es “El embarque de los emigrantes”— describe una situación más próxima a la

12. Regina Célia da Silva, “Em alto-mar: narrativa de uma travessia” (tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2006), 5.

13. Otros relatos breves en los que De Amicis abordó el tema —y en los que también trató el viaje al continente americano— son *In America* y el famoso cuento *Dalle Apennini alle Ande*, que integra su más célebre libro, *Cuore (Corazón)* publicado en 1886. Ver De Amicis, Edmondo. *In America* (Roma: E. Voghera, 1897); *Coração* (São Paulo: CosacNaify, 2011).

representada en las pinturas. A pesar de su extensión, este merece ser transcrito y leído integralmente:

Cuando llegué, hacia la tarde, había ya comenzado el embarque de los emigrantes hacía una hora y el *Galileo*, unido a la rampa del muelle por un puente móvil, seguía tragando miseria: una interminable procesión de gente que del edificio situado en frente salía por grupos, donde un delegado de policía examinaba los pasaportes. Como en su mayoría habían pasado una o dos noches al aire libre, acurrucados como perros en las calles de Génova, estaban cansados y sin poderse [sic] tener sueño. Obreros, campesinos con niños al pecho, muchachuelos con la chapa de hoja de lata del Asilo pendiente todavía del cuello; llevaban casi todos, una silleta de tijera al brazo, sacos y valijas de todas formas a la mano o sobre la cabeza, bultos de cobertores y mantas y el billete, con el número del cubil, apretado entre los labios. Pobres mujeres, con un niño en cada mano, sostenían gruesos bultos con los dientes; viejas campesinas calzadas con abarcas, levantándose la saya por no enredarse en las traviesas del puente, mostraban sus desnudas y secas piernas; muchos iban descalzos y llevaban los zapatos al hombro. De vez en cuando, por entre aquella miseria, pasaban señores vestidos con elegantes guardapolvos, curas, señoras con grandes sombreros adornados de plumas y sosteniendo en sus manos o un perrillo o una sombrerera o un fajo de novelas francesas ilustradas de la antigua edición Lévy. Luego de pronto se interrumpía la procesión humana, y avanzaba, bajo una tempestad de palos y blasfemias, una manada de bueyes y carneros, que, al llegar a bordo, se desbandaban espantados, confundiéndose los mugidos y balidos con los relinchos de los caballos de proa, con los gritos de los marineros y de los mozos de carga, con el estrépito ensordecedor de la grúa de vapor que levantaba por los aires montones de baúles y cajas. Después de lo cual reanudábase el desfile de emigrantes: caras y trajes de todas partes de Italia, robustos trabajadores con apesadumbrados ojos, viejos harapientos y sucios, mujeres embarazadas, muchachas alegres, jóvenes de buen humor, aldeanos en mangas de camisa, chicuelos detrás de chicuelos, que, apenas sentaban su





planta sobre cubierta, en medio de tanta confusión de pasajeros, empleados del barco, y otros empleados de la Compañía y aduaneros quedaban atontados o se perdían como en una plaza llena de gente. A las dos horas de haber empezado el embarque, el vapor, siempre inmóvil como enorme cetáceo agarrado con sus dientes a la orilla, chupaba aún más sangre italiana.¹⁴

El extracto es más rico que cualquier pintura o descripción conocida del asunto, tanto que incluso supera un poema hecho por De Amicis en 1882, *Gli emigranti*, que describe también la partida de inmigrantes en el puerto de Génova. Una de las principales diferencias en este relato es la adición de los animales, que surgen de modo sorprendente, mezclados entre los hombres, evocando una versión realista del arca antediluviana. Pero es la falta de implicación del narrador, de cierto modo distante y ausente, como si su condición no pudiese ser la de los emigrantes —y de hecho no era— es el punto común que une este pasaje literario con los cuadros, a excepción de la pintura de Rocco. La narrativa de viaje, así como la de todo libro, evoca además el universo de las artes escénicas: “no por casualidad”, observa Silva, “la palabra espectáculo se emplea 26 veces en el texto”, y el narrador es “alguien que dispone todos los elementos de una escena teatral”¹⁵. El autor también la organizó como un “hecho periodístico”, comportándose como un reportero fotográfico que registra los acontecimientos para luego transmitirlos. En ese sentido, se puede hacer una analogía de ese procedimiento con lo que hicieron Gambogi, Tommasi y Rocco en sus cuadros: en el inicio del primer capítulo, el narrador tendría una “cámara bien posicionada, procurando tener una visión panorámica, que busca registrar todo”, actitud más equivalente, por así decir, a la de Gambogi y Tommasi; pero cuando el narrador está en el navío, “sentimos que su foco vacila, nubla, empaña, oscurece, ondea, obnubila”, lo que lo aproximaría a Rocco.

14. Edmondo De Amicis, *En el Océano. Viaje a la Argentina* (Madrid: Imprenta Popular, 1889), 19-21, http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020027103/1020027103_MA.PDF

15. Silva, “Em alto-mar”, 39 y 46-48. También para los párrafos siguientes.



Para profundizar las comparaciones y tomando prestado nuevamente el análisis de Silva, el punto de vista en el muelle sería “externo”; mientras que dentro del navío “el narrador protagonista se ve lanzado dentro del torbellino de la tempestad, cuando entonces su punto de vista aparece más imbuido, contaminado por el ambiente que observa”. En otras palabras, el narrador vive una transformación con la experiencia de viaje —nótese que De Amicis cruzó el océano, viajando de Génova a Argentina, en 1884— y también después de conocer a los personajes. La visión de los emigrantes en el muelle, superficial, es contrapuesta a la “realidad” vivida con ellos en el navío. Rocco, de alguna forma, los retrató combinando los dos modos, o sea, los momentos desenfocados y temblorosos de la narrativa amicana, a veces borrosos y oscurecidos, se parecen un poco a la factura pictórica de Rocco, aunque él haya pintado su “instantáneo” de manera metódica y rigurosa.

Grabados de la emigración: ilustraciones y tarjetas postales

Una edición ilustrada de *Sull’Oceano*, con cerca de 60 grabados, demuestra bien el tono periodístico de la novela. Estos componen una especie de reportaje visual gracias a las cualidades del arte naturalista de Arnaldo Ferraguti, que dan una dosis de veracidad material a la historia, como si la comprobasen por medio de recuerdos fotográficos.

Es notable, sin embargo, que no haya ningún dibujo de la partida en el puerto. Pero esa falta tiene justificación: si una de las ideas centrales del libro es simbolizar la nación a la deriva, como el propio título sugiere —incluso en la traducción brasileña, *Em alto-mar*—, ilustrar la partida en el puerto significaría debilitar lo que cuentan los grabados visualmente. Dibujar la partida es crear un ancla, un cordón umbilical a los emigrantes, representándolos al fondo distraídos, conversando o mirando hacia el mar, en el *deck* del navío. De forma complementaria y destacada, en primer plano, los vemos somnolientos, mostrándonos no la imagen de sus sueños, sino apenas la de un *far niente* —un “hacer nada”—, que aumenta aún más el sentido de la deriva.



Sobrepasando esa imagen, que puede ser también la de la fragilidad e impotencia en medio de una tranquilidad momentánea, Ferraguri nos hace *voyeurs* en todo el recorrido, así como hace De Amicis a través de su literatura. Los grabados, de hecho, lo acompañan, fieles, enfatizando esa condición errante de un pueblo, que condensa una especie de mini-Italia unificada, que abarca los diversos orígenes peninsulares e internacionales, así como los tipos humanos, en un equilibrio entre los momentos dramáticos y anecdóticos¹⁶ sin dar relieve, con todo, a lo que había de peligroso y trágico en ese tipo de viaje. Muchos pasajeros, superando a veces en más de un tercio la capacidad del navío, morían a consecuencia de epidemias o de mala alimentación¹⁷ sin contar las demás posibilidades de desastre.

La escasez de representaciones visuales funestas sobre la emigración italiana¹⁸, igual que en otros medios es un hecho bastante relevante, ya que las representaciones de la muerte de trabajadores en obras de escultura —por ejemplo, Vincenzo Vela con *Le Vittime del Lavoro*, de 1882— y de pintura —*Os mineiros*, del mismo Rocco— han sido más frecuentes. Pueden existir dos motivos para esa escasez: primero, la dificultad de lidiar con un sentimiento de quiebra y vergüenza, tan propios de la emigración; y segundo la necesidad de no producir imágenes de muerte de emigrantes y de no propagarlas, para evitar desestimarlos en su búsqueda de una vida mejor.

En ese sentido, a finales del siglo XIX e inicios del XX, los grabados eran el método perfecto para la divulgación y la propaganda de la emigración. Las compañías de navegación y los gobiernos las imprimían en tarjetas postales y periódicos. Sus soluciones derivaron del imaginario literario y pictórico, del cual se apropiaron para transformarlo según sus intereses.

16. Silva, “Em alto-mar”, 39. A diferencia de lo que hicieron los pintores, De Amicis siguió “la estrategia de describir por estereotipos que tienden a la caricatura”; vistió algunos personajes con “máscaras que bien cabrían en la *commedia dell’arte*”.

17. Angelo Trento, *Do Outro Lado do Atlântico. Um Século de Imigração Italiana no Brasil* (São Paulo: Nobel - Istituto Italiano di Cultura di San Paolo - Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1989), 45-46.

18. La excepción que encontramos es la pintura de Benedicto Calixto, *Naufração do Sírío*, 1907. Óleo sobre lienzo. 202 x 231 cm. Museu de Arte Sacra (São Paulo, Brasil).



Representan así, a los emigrantes en la cubierta o en el puerto, siempre con el mar al fondo, con edades y sexos variados, formando pequeños o grandes grupos, pero pocas veces aislando un individuo; y cuando eso ocurre, ese individuo es frecuentemente una mujer o un niño.

En esas imágenes, los migrantes manifiestan sentimientos diversos, entre los que prevalecen la preocupación y el desamparo, la serenidad y la paciencia, la admiración con lo nuevo y la esperanza. Ellas se difundían especialmente en las postales, que después eran enviadas a los parientes en Europa. Con ellas se pretendía divulgar los servicios de los navíos y asegurar la llegada de los seres queridos a destino; también servían como estímulo a nuevos emigrantes y viajeros.

Los emigrantes en la fotografía: un caso paulista, la revista *O Immigrante*

Archivos dispersos por el mundo conservan las fotografías de las migraciones en masa. Gran parte de estas tenían originalmente la función de documento o propaganda, casi siempre para atraer trabajadores. Aunque acostumbraron seguir algunos patrones, hay casos extraordinarios en que la mirada y la pericia del fotógrafo captó más de lo que hicieron los meros instrumentos de burocracia o las publicaciones. Las fotos consubstancian las cualidades propias de lo “fotográfico”, en los términos apropiados de este soporte, según Susan Sontag.

Las fotografías de la emigración están entre las representaciones visuales más difundidas del tema. Se hallan fácilmente en la Internet, aunque muchas veces descontextualizadas. No podemos, empero, olvidar las razones mayores de su existencia: más allá de ser registros documentales, estas eran usadas para atraer mano de obra europea, así como para reforzar la idea de una organización detrás del desorden y, más raramente, para denunciar la explotación humana, como se verá después. Una propaganda paulista para la instrucción —y tranquilidad— de los inmigrantes en su nueva tierra se encuentra en una revista que congregó una serie



de fotografías acompañadas de textos, cuya organización construyó una narrativa de viaje, en la cual todas las etapas podían ser superadas sin contratiempos. Se trata de *O Immigrante*, producida por el Gobierno del estado de São Paulo, en enero de 1908.

La portada de la primera edición presentó el mapa del estado paulista como núcleo de América del Sur, e incluyó el trayecto de los navíos desde diversos puertos europeos hasta el de Santos, con líneas elegantemente trazadas que sugieren una travesía rápida y tranquila por el Atlántico, muy en contra de lo que invariablemente ocurría. La revista fue publicada en seis idiomas (portugués, italiano, francés, alemán, polaco y, salvo engaño, lituano o letón) con 32 páginas llenas de imágenes y su objetivo era “orientar, de un modo sincero e imparcial [...] al trabajador que se expatriase en busca de una mejor suerte”¹⁹.

La primera fotografía de la secuencia muestra los muelles de la ciudad de Santos, listos para recibir a los viajeros. La secuencia corrobora la acogida al retratarlos sanos y salvos y muestran como adecuados y espaciosos los lugares por los cuales deberían pasar: trenes modernos que llevaban a la ciudad de São Paulo hasta el grandioso edificio de la Hospedería, con sus dormitorios y cocina amplios y aseados. Lo que ocurría con los emigrantes, sin embargo, no correspondía siempre con la apariencia de las imágenes:

Una vez llegados al destino, los emigrantes eran alojados gratuitamente por 8 días en las hospederías. Todavía, en los años de gran afluencia, la imposibilidad de ser empleado inmediatamente hizo que numerosos inmigrantes fuesen obligados a vagabundear por las calles de la ciudad o a amontonarse hasta el límite de lo posible en los amplios dormitorios de los que la hospedería estaba formada. La situación en esos lugares era, sobre todo en momentos de sobrepoblación, insostenible y la de São Paulo (denominada “el gran matadero de emigrantes”) [según C. Peluso en 1908] era así descrita por un diario [de 1893] escrito en italiano: “La higiene, la moral, la alimentación, los tratos, son cosas de dar horror, en el verdadero sentido de la palabra”.

19. *O Immigrante*, no. 1 (1908): 1.



De los albergues, los emigrantes se dirigían a las zonas de destino [...] La primera decepción era constituida, probablemente, por la casa: en los caseríos de madera (pero fangosos), o de piedra y cal, “el colono se debía sentir satisfecho si podía dormir sobre hojas de maíz (cuando las encontraba), con las cuales recubría el suelo de tierra revuelta”.²⁰

El choque entre las fotografías y la realidad podría ser mucho más grande. Pero el estado paulista precisaba urgentemente de mano de obra agrícola. Justo por eso, *O Imigrante* era menos un auxilio a los extranjeros que al propio gobierno y a los hacendados, quienes buscaban controlarlos ante una población local asustada. Al fin y al cabo, otros pueblos llegaban cada vez más a São Paulo, incluyendo masivamente, a partir de 1908, a los japoneses. Antes de eso, ya se venían modificando los orígenes geográficos de los italianos, así como sus metas de trabajo en Brasil. Si hasta 1903 la mayoría de colonias estaba formada por familias campesinas provenientes del norte, sobre todo de Véneto y Lombardía, después de ese período aumentó el contingente meridional, en particular de Calabria, Campania (la región de Nápoles) y Sicilia, de hombres sin familia y de migrantes provenientes de ciudades, por lo tanto menos dispuestos a trabajar en el campo²¹.

Los brasileños, en especial los gobernantes y la elite cafetera preferían que los inmigrantes se fijasen en las colonias del interior. Pero la ciudad de São Paulo creció considerablemente, sobre todo por la presencia de los italianos, que pasaron de tener la imagen de trabajadores serios, pacíficos y dedicados, a la de ser vistos como *carcamanos*²² desordenados y violentos²³. Por otro lado, la inmigración italiana en Brasil cayó a partir de

20. Trento, *Do Outro Lado*, 45-46.

21. Trento, *Do Outro Lado*, 54-60.

22. *Carcamano* término que se refiere al italiano deshonesto.

23. “Se podría decir que, a partir del momento en que la trayectoria del italiano escapó de los límites trazados por la burguesía cafetera, las connotaciones negativas pasaron a acompañar el término ‘inmigrante’. La aglomeración en las ciudades atemorizaba a la elite y la hacía sentir como si estuviese pagando, a través de la subvención de los viajes, por un producto que se quebraba antes de usarlo”. Chiarini, “Imigrantes e italiani all’estero”, 7-8.



1902. El 26 de marzo de ese año fue promulgado por el Gobierno italiano el decreto Prinetti, que prohibió la emigración subsidiada de grupos a Brasil, excepto si era aprobado por el comisario general de emigración de Italia. El decreto fue una consecuencia de las malas negociaciones con el Gobierno brasileño sobre la cuestión migratoria, la importación brasileña de productos italianos y la exportación de café hacia Italia²⁴.

Como resultado parcial de ese decreto, el destino geográfico de los emigrantes italianos cambió; Estados Unidos y Argentina se volvieron entonces los países más perseguidos por ellos: entre 1903 y 1920, la media anual de emigrantes de Italia a Estados Unidos llegó a 198 962, es decir el 70.1 % de la emigración hacia América, contra 52 970 que viajaron a Argentina (18.9 %) y los 17 036 que llegaron a Brasil (6.1 %)²⁵. Se invirtió así una tendencia en la que Brasil había sido, hasta los primeros años del siglo XX, la nación que más recibió italiano. Ese cambio no dejó de repercutir en la iconografía de las diásporas, sobre todo, en la iconografía fotográfica, a la cual Estados Unidos dio la más importante y expresiva contribución.

Los emigrantes en la fotografía. Dos casos norteamericanos: Lewis Hine y Alfred Stieglitz

Los grabados y fotografías de la migración muestran también la promesa de felicidad en Estados Unidos, donde se propagó la imagen de una América acogedora, fértil y generosa para aquellos que estuvieran dispuestos a trabajar. Estas tierras constituyeron, junto con las paulistas, el patrón gráfico de atracción y apaciguamiento sobre el cual se trató anteriormente en este artículo. Pero comportaron ejemplos que, hasta el momento, no encontramos de forma semejante en Brasil. Uno de los ejemplos en que la exploró la fotografía de la migración como experiencia voluntariamente

24. Amado-Luiz Cervo, *As relações históricas entre o Brasil e a Itália: o papel da diplomacia* (Brasília - São Paulo: Universidade de Brasília - Istituto italiano di Cultura, 1992), 76-86.

25. Trento, *Do Outro Lado*, 58.



transformadora en el arte, en consonancia con otros medios artísticos, fue el de Alfred Stieglitz. Por otro lado, hay un conjunto de fotografías que, representa a los emigrantes de forma más antropológicamente sensible, cuyo autor fue Lewis Hine. Tanto Hine como Stieglitz —así como Walker Evans— fueron fotógrafos calificados por Sontag como alineados al “magnánimo sueño” creado por el poeta Walt Whitman, una línea en la cual

La personalidad más edificante es Walker Evans. Fue el último gran fotógrafo que se afanó con seriedad y certeza en un tono derivado del humanismo eufórico de Whitman, compendiando lo anterior (por ejemplo, las asombrosas fotografías de inmigrantes y obreros de Lewis Hine) y anticipando buena parte de la fotografía más impasible, tosca y desolada que se ha hecho desde entonces, como en las proféticas secuencias de fotografías “secretas” de los anónimos viajeros del subterráneo neoyorquino que Evans hizo con una cámara oculta entre 1939 y 1941. Pero Evans rompió con la modalidad heroica de la visión whitmaniana preconizada por Stieglitz y sus discípulos, que habían desdeñado a Hine. Para Evans la obra de Stieglitz era pretenciosa.²⁶

Para Sontag, tanto Hine como Evans se interesaron por una forma “de afirmación más impersonal, una reticencia noble, una lúcida reserva” Sería posible decir que ambos no buscaban “expresarse a sí mismos”²⁷.

A diferencia de Hine, Stieglitz buscó con avidez una renovación compositiva, sin pensar en ir más a fondo en la cuestión de los migrantes. *The Steerage (La Tercera Clase)*, tomada por Stieglitz en 1907 a bordo del transatlántico Kaiser Wilhelm II, muestra los migrantes europeos que partieron de Nueva York y regresaban a Europa, después de su estadía en América. El propio

26. Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Ciudad de México: Alfaguara, 2006), 50-51, https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf

27. Sontag, *Sobre la fotografía*, 43 y 45. Además, sobre Hine, esta autora dijo: “La hermosa composición y elegante perspectiva de las fotografías de niños explotados que Lewis Hine realizó en los molinos y minas estadounidenses de fines de siglo perduran mucho más que la relevancia del tema”. Sontag, *Sobre la fotografía*, 157.



Stieglitz sintetizó en 1942 la preocupación manifiesta en la foto en su ensayo “*How The Steerage Happened*” (“Cómo surgió la tercera clase”):

Un sombrero de paja redondo; a la izquierda, una chimenea inclinada; a la derecha, una escalera inclinada; el pasadizo blanco con los guarda-barros de cadenas; cargaderas blancas debajo, cruzando a las espaldas de un hombre; maquinarias circulares de hierro; un mástil cortando el cielo, completando un triángulo. Me quedé fascinado por un instante.²⁸

Pablo Picasso vio *The Steerage* en 1912 y dijo que el fotógrafo estaba “trabajando en el mismo espíritu” que él²⁹. La fotografía de Stieglitz genera un extrañamiento por el modo como los elementos se distribuyen, así como por las luces y sombras. De manera similar a lo que hacen Tommasi o Ferraguti, la desorganización del evento encuentra en la fotografía una “organización” cercana a la del cubismo. Por otro lado, las personas retratadas son como satélites delante de los objetos que el fotógrafo destacó en su descripción. Es lo opuesto de lo que hizo Lewis Hine, cuyas fotografías extraen primero la fuerza de lo humano, y sólo después se definen la composición. Hine era profesor en la *Ethical Culture School*, una institución afín con los movimientos sociales progresistas de Nueva York. El director le pidió a Hine que encaminase a los alumnos para que fotografiasen inmigrantes en Ellis Island, pero el mismo Hine se encargó de la tarea. Sin embargo, el peligro de los flashes, las dimensiones y el peso del equipamiento dificultaron considerablemente el servicio. Las tomas, no obstante, conforme observa Peter Seixas, “revelan las relaciones genuinas con los fotografiados, personas que desconocían la lengua inglesa”. En 1908, Hine hizo una fotografía de inmigrantes que Seixas describió de la siguiente manera:

28. La fotografía fue publicada varias veces después de 1911. Ver “The Steerage. The Royal Photographic Society”. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/stieglitz-the-steerage>. Traducción del autor.

29. El artista y marchand mexicano Marius de Zayas se la habría mostrado a Picasso en París. Eva Weber, *Alfred Stieglitz* (Londres: Bison Group, 1994), 6.



Cargados de equipajes están subiendo una escalera, sosteniendo los papeles que presentan en seguida a los oficiales, volteando sus rostros inevitablemente hacia la cámara de Hine. En medio de los problemas personales del proceso inmigratorio, demuestran una curiosidad excitante al proyecto de Hine, sin ser hostiles ni sumisos. Los intereses evidentes en las miradas hacia la cámara se convierten en un puente para el observador, sin que la parafernalia extranjera de gorras, bolsos de paja y abrigos los hagan más extraños. Esa conexión humana permite al observador trascender las diferencias étnicas y de clase entre él/ella y el sujeto. Son personas, y no hordas sin rostro.³⁰

La fotografía fue publicada en 1909 en el semanario *The Survey*, dedicado al trabajo social, junto con un artículo sobre la Comisión de Inmigración de Nueva York, titulado “*Climbing into America*” (“Escalando a América”). Seixas analizó la publicación como se expone a continuación:

El pie de foto, “se esfuerzan penosamente desde el momento en que llegan a Ellis Island”, amplificó la metáfora tosca del título. Pero la escalada como lucha social era de hecho solamente un mensaje secundario en la publicación de la foto en *Survey*. El artículo destacó la recomendación de la Comisión para que hubiese un *bureau* entre las industrias y la inmigración, “como un medio de comunicación” entre el extranjero, las agencias y las actividades americanas; la fotografía de Hine demostró gráficamente la posibilidad de comunicación con el extranjero, incluso aquel que estaba “*just off the boat*”.³¹

Independientemente de la edición y del uso de la fotografía hechos por el peiródico, su poder visual se mantiene inalterado en la actualidad. Otras tomas

30. Peter Seixas, “Lewis Hine: From ‘Social’ to ‘Interpretative’ Photographer”, *American Quarterly* 39, no. 3 (1987): 385.

31. El término “*just off the boat*” es una expresión que sirvió para referirse peyorativamente a los inmigrantes, en especial a los asiáticos, que llegaron a Estados Unidos al Reino Unido a inicios del siglo XX. Hoy, esta expresión fue asimilada por los descendientes de esos inmigrantes, quienes la usan también para valorizar su pasado con cierto orgullo y distinción. Nota del autor.



de Hine a los inmigrantes conservan la misma actitud, la misma flema y dignidad de los retratados, por ejemplo, la de una familia italiana en un navío, que bien podría ser puesta al lado de la tela de Rocco, pues ambas comparten esa postura empática tan rara en el género y sobre todo en aquellos años.

En la revista *O Immigrante*, por otro lado, ninguna fotografía captó el rostro individualizado, representándose sólo una multitud en la que no se distinguen las caras. Es en ese sentido que la familia italiana retratada por Hine podría ser comparada con el cuadro de Rocco al compartir esa empatía hacia el individuo.

La especificidad del cuadro de Rocco

El cuadro de Rocco debe ser puesto también al lado de los cuadros de Gambogi y Tommasi. Ambos nacieron en la ciudad portuaria de Livorno y compusieron sus cuadros antes de Rocco, en un período menos adverso a los emigrantes, el mismo en que De Amicis escribió sus narrativas de la emigración. El carácter “realista” de esos cuadros y su disposición como propaganda impidieron que fueran obras totalmente críticas: los italianos precisaban de una solución para la miseria —pues esa era la causa directa de la emigración—, que consistía también en una venganza con los hacendados de Italia. El orgullo del pueblo no podía ser herido, pero las imágenes de la patria, de la familia y de la iglesia tampoco podían ser afectadas. El cuadro de Rocco se equilibra entre esos mismos asuntos. Pero él es de un momento más difícil: cuando la imagen del inmigrante italiano, por lo menos en São Paulo, pasó a ser cada vez más negativa y cuando ya no se contaba fácilmente con incentivos a la emigración italiana, como los subsidios a los costos de viaje financiados integralmente en virtud de la exitosa exportación cafetera en São Paulo. Pero, incluso en esos casos, la forma de pago “por cabeza” incentivaba a las compañías y agentes a que reclutaran el máximo de personas, sin importar la formación profesional ni sus condiciones físicas y financieras. Ellos utilizaron distintos medios de explotación, bajo la mirada de una crítica que parecía a veces más preocupada con la imagen de Italia en el exterior que con el bienestar de los emigrantes:



Junto con viejos decrepitos y niños de pecho, de mujeres en embarazo avanzado y fuertes y jóvenes campesinos, verdaderas flores de nuestros campos, hay marginados de toda especie, gente que huye del servicio militar y familias postizas de falsos agricultores, que toman indistintamente los navíos que hacen la ruta de América, nuevos argonautas de la miseria a la conquista del pan de cada día.³²

Los agentes de emigración, a su vez, eran unos de los funcionarios más impopulares y criticados, siendo comparados en 1908 con esclavistas: “Una nueva raza de negreros, poco diferente de la antigua, en materia de avidez y falta de escrúpulos (sin tener, de aquella, el coraje, porque fue protegida y alentada por gobernantes igualmente ávidos o inconscientes)”³³. Dejando de lado la atribución de una cualidad como el coraje para los “negreros”, la observación que los gobiernos eran los mayores responsables por los problemas de la migración no podía ser más correcta, en particular, porque fue un problema de décadas conectado además con las cuestiones comerciales entre Italia y Brasil³⁴.

En ese aspecto, el cuadro de Rocco indicaría un distanciamiento más claro en relación con las otras dos obras, ya que él esbozó una crítica que los otros no hicieron: por un lado, las figuras toman casi toda la superficie del lienzo, de forma semejante a lo que ocurre en *Il Quarto Stato*, Giuseppe de Pellizza da Volpedo, copiándose los contornos de los hombres centrales de esa obra, y por otro lado, emplea elementos sugestivos. El portón que aparece atrás de los emigrantes es nítidamente cerrado tal vez como Italia a ellos, ya que el color verde caracteriza a la nación italiana. Además, hay un piso que desestabiliza el cuadro por medio de las líneas diagonales, pero principalmente por su abultamiento que parece proyectar a los personajes fuera de la pintura, como una alfombra que fue sacudida y forma una ola que los expulsa.

32. Filippo Ugolotti, *Italia e Italiani in Brasile* (São Paulo: Tip. Riedel e Lemmi, 1897), 73, nota 36; Trento, *Do Outro Lado*, 28.

33. Ausonio Franzoni, “L’Italia e il Brasile”, *Rivista d’Italia*, 1908; Trento, *Do Outro Lado*, 29.

34. Según Amado Cervo, la relación entre Brasil e Italia entre 1861 y 1918 “fue extremadamente pobre en términos de negocios bilaterales, no por falta de potencialidad de las naciones, sino por incapacidad de los gobiernos en gerenciarlos”, Cervo, *As relações históricas*, 84.



El cuadro de Rocco, a diferencia de los de Gambogi y Tommasi, no fue incorporado por acervos públicos italianos, ni siquiera se quedó en Italia. Rocco fue a Brasil en 1913, llevando *Os emigrantes*. Allí siguió pintando, mas no pintó cuadros dramáticos. Se concentró en temas amenos, más adecuados al público y al comercio. Sin embargo, es muy posible que el viaje no haya tenido nada que ver y que ese cambio se haya iniciado incluso antes de su salida de Italia.

La recepción paulista de *Os emigrantes*

Al visitar el taller de Rocco en 1914, el periodista Néstor Rangel Pestana se quedó impresionado. La diversidad de los cuadros, tanto en los temas como en el tratamiento pictórico, fue exaltada por él en un artículo de *O Estado de S. Paulo*:

Lo que ahí sedujo al artista fue la situación psicológica y todo en el cuadro concurre a intensificar la emoción de esa retirada triste bajo los empujones de la miseria, el pungir de la saudade y la aflicción de lo desconocido. La ejecución larga y vigorosa, de un espléndido vigor, embebe todo del sentimiento que el artista experimentó. Es una ráfaga de emoción puesta en un lienzo. Es un cuadro que por sí solo atestigua un talento. (“Artes e Artistas – O pintor Antonio Rocco”, 20/07/1914).³⁵

Reproduciendo las imágenes de *Os emigrantes* —en el subtítulo del diario, *Deixando a Patria*—, *Os mineiros (Um acidente)* y *Tosquia de Carneiros*, el artículo destacó, entre todos los cuadros, *Os emigrantes*. Cuatro años después de su llegada a Brasil, Rocco hizo su primera exposición individual en el palacete del conde Prates, en São Paulo. Néstor Pestana la visitó, observando nuevamente la “obra variada, tanto en los géneros como en la factura”, destacando sus “piezas de tesis”, o sea, los cuadros “Emigrantes” (*Os emigrantes*) y “Victimas das minas”:

35. El artículo no fue firmado, pero en el catálogo de la Galeria Itá, que lo reprodujo en 1947, la autoría fue atribuida a Néstor Pestana.



En ambas composiciones, el simpático artista se escapa a los acostumbrados “estudios” que atrancan modernamente las exposiciones y evita la banalidad de asuntos que son simples pretextos para exhibición de la técnica. Esos cuadros, tramos de vida atrapados en flagrante o visionados por el artista, a través de larga observación, o probablemente participando de las dos circunstancias, contienen un pensamiento que es, al mismo tiempo, una elevada preocupación social, mostrando que el artista no se aísla en su torre de marfil, sino que es un hombre de su tiempo que vive y vibra con los problemas que agitan su medio. [...] En resumen: la exposición de Rocco prueba que hay en S. Paulo un bello artista más, capaz de honrar el medio, y que se destacará con ventaja, si quiere o puede profundizar su arte, reaccionando contra las tendencias de la mayoría que, aquí como más o menos en toda parte, prefiere las lindas superficialidades a las obras conscientes y sinceras – N. (“Movimiento artístico”, p. 190-197).³⁶

En ese artículo publicado en la *Revista do Brasil* y más ilustrado que en *O Estado*, Pestana repitió la observación de la toma en “flagrante” de los cuadros realistas de Rocco, enalteciendo también la incorporación de la preocupación social como valor artístico. La opinión de otro periodista después de visitar la muestra fue semejante. Este observó la rareza del enfoque de Rocco, ya que “los artistas en general, prefieren lo que les es más fácil”, y cerró el artículo de modo elocuente: “Tanto por ser un cuadro bellísimo, como por su tema, al que está ligado, en gran parte, nuestra prosperidad, era justo que los ‘Emigrantes’ se queden en S. Paulo”³⁷. Si la imagen de la emigración italiana era tratada, recibida y asimilada de forma más ambigua y compleja en Italia —en consonancia con los discursos de incentivo a la emigración ordenada de los italianos—, en Brasil y, particularmente, en São Paulo esta fue recibida de forma positiva, incluso a

36. N. es probablemente Néstor Pestana. La edición siguiente reprodujo un dibujo de *Os emigrantes* en tirada doble, hecho por Rocco especialmente para la *Revista Notas*, no. 7 (1918): 348.

37. Pinheiro Jr. “Artes e artistas - A exposição de Antonio Rocco”, *O Estado de S. Paulo*, 20 de julio de 1918; *Prof. Antonio Rocco. Exposição Póstuma de Pintura. Catálogo* (São Paulo: Galeria Itá, 1947), 4-5.



nivel institucional, como lo demuestra la acogida “generosa” del brasileño a los extranjeros. De forma grata y conveniente, sin duda, fue adecuado que el cuadro se quedara en São Paulo, reforzando así la receptividad del Gobierno paulista a los emigrantes italianos.

La acomodación de Rocco en São Paulo

En 1915 Altino Arantes era secretario de interior del estado de São Paulo. Ese año invitó a Antonio Rocco a participar como jurado en un concurso para escoger el mejor proyecto escultórico del monumento a Giuseppe Verdi. De igual manera, Arantes le encargó un retrato de Bernardino de Campos. Además, Rocco pintó los retratos de Arantes y de su esposa, fallecida en 1915. Ambos fueron expuestos en la muestra individual de Rocco en 1918. Por su parte, Arantes se convirtió en presidente de São Paulo desde 1916 hasta 1920, en un gobierno controvertido, entre otros motivos, por la forma en que lidió con la inmigración y con las huelgas de trabajadores después de 1917.

Arantes se volvió el blanco preferido de la prensa satírica. El mentón corpulento del gobernador fue el símbolo perfecto de las quejas para los problemas de su gestión³⁸. Pero si los caricaturistas se aprovecharon del prognato para caricaturizarlo, Rocco lo “descaricaturizó”: el retrato de Arantes pintado por él suaviza la prominencia de la mandíbula. Su buen resultado es perceptible cuando se compara la pintura con las fotografías de Arantes, sobre todo una en que el fotógrafo y el fotografiado, aunque este fuera un poco más viejo, no se preocuparon en buscar el ángulo más favorable. El retrato de Rocco “corrigió” inteligentemente el problema, al preservar la apariencia del retratado de forma discreta y convincente. La habilidad de Rocco para retratos fue bastante elogiada por la crítica. Ese género le sirvió como importante medio de renta. Después de quedarse

38. En portugués, mentón es “queixo”, que por lo tanto hace alusión a “queixas” (quejas). Sérgio Miceli, *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2003), 53-56.



en Brasil, los hizo incluso para coterráneos de la costa amalfitana, como el pintor Pietro Scoppetta (1924) y el alcalde de Amalfi (1926), ambos retratos basados en fotografías³⁹.

Rocco fue un artista oficial tanto en São Paulo como en su tierra natal. Siguió pintando paisajes y cuadros de género, de carácter notablemente diverso de los retratos, estos más “lisos” y “bien acabados”: es la variedad temática y técnica a la cual Pestana se refirió, y que Rocco debió haber incorporado aun estando en Italia, durante los primeros años de 1910, pues Pestana observó esta característica apenas diez meses después de la llegada de Rocco a Brasil. Rocco pudo haber preparado, en ese intervalo o un poco antes, cuadros distintos para un nuevo mercado, ampliando las posibilidades de venta. Sea como fuere, estas obras muestran una verdadera habilidad múltiple, sobre todo con la voluntaria disposición del artista, rasgos que, sin duda, lo pusieron con ventaja junto al público.

El éxito de Rocco en São Paulo fue grande. Su exhibición individual en 1918, en comparación con las demás noticias sobre artes en *O Estado de S. Paulo*, tuvo una notoriedad excepcional. La exposición fue reportada casi diariamente⁴⁰, relatándose los nombres de las personas que la visitaban y, de vez en cuando, algunas de las obras que adquirieron. La cobertura de la noticia deja entrever el entusiasmo del periodista —que no firmó los artículos, tratándose tal vez de Pestana, por lo menos en algunos casos—, así como de un público numeroso, que llegó en menos de un mes a miles de visitantes⁴¹, en una muestra que duró cerca de doce semanas. Inaugurada el día 24 de mayo de 1918, en la Calle Líbero Badaró, contó con aproximadamente 120 trabajos, entre óleos, acuarelas y dibujos. Algunos fueron hechos antes de Rocco venir a Brasil, como *Os emigrantes*, el cual, aunque pocas veces mencionado fue el cuadro más destacado en la cobertura.

39. Bignardi, *I Pittori di Maiori*, 174-177.

40. Fueron encontrados sesenta artículos diarios sobre la exposición de Rocco en *O Estado*. Los registros cubren un lapso que va desde el 1 de mayo hasta el 15 de septiembre de 1918 y fueron extraídos del Archivo Edgard Leuenroth (AEL) de la Unicamp, a quien el autor agradece.

41. Pinheiro Jr. “Artes e artistas - A exposição de Antonio Rocco”, *O Estado de S. Paulo*, 20 de julio de 1918, 4.



La visita de la embajada italiana en Brasil

Un evento de gran importancia ocurrido en el mismo momento de la exposición de Rocco fue la visita de la embajada italiana a São Paulo. La embajada pasó antes por Rio de Janeiro y el objetivo era acercar comercialmente a los dos países, aprovechando las simpatías mutuas desde el inicio de la Primera Guerra Mundial⁴². El 21 de junio de 1918, en un largo discurso de recepción de la embajada, Altino Arantes enalteció a Italia y a su pueblo, a quien São Paulo debía

Una serie interminable de servicios materiales, que a simple vista ahí está demostrado en la penetración de nuestras zonas rurales, en la renovación de nuestros bosques, en el cultivo de nuestros campos, en la fundación de nuestros poblados, en el embellecimiento de nuestras ciudades y —sobre todo— en esas portentosas plantaciones de café, que se desenrollan y se extienden delante de nosotros, por planicies, por montes y por valles, en una perspectiva casi infinita, como si fueran la más elocuente afirmación del esfuerzo, de la energía y de la vitalidad de nuestros dos pueblos.⁴³

El discurso se prolongó y Arantes reiteró la importancia de los italianos al lado de los *bandeirantes* —colonos mestizos de indios y portugueses, nobles antepasados de los paulistas— que los recibieron “de brazos abiertos” y los admitieron “en el hogar de nuestras familias”, donde fueron considerados “como amigos y como hermanos”, recordando que diversos inmigrantes ocuparon “elevados cargos de confianza gubernamental”. El “emigrado voluntario del suelo natal”, dijo Arantes, “vino aquí, en efecto, morigerado y probo, trabajador e infatigable”. Y más aún, “confiado en la opulencia de nuestra naturaleza, en la protección de nuestras leyes, en el agasajo de nuestros patricios, estableció al lado de nosotros, su tienda de

42. “El comportamiento del gobierno brasileño durante la guerra agradó a la diplomacia italiana. El ministro residente en Rio de Janeiro, Luigi Mercatelli, registró desde 1916, con simpatía, la orientación pública para la causa de los aliados”. Cervo, *As relações históricas*, 90.

43. “A embaixada italiana”, *O Estado de S. Paulo*, 22 de junio de 1918, 3.



trabajo”. Arantes finalizó el discurso poniéndose al lado de Italia en el conflicto europeo y obtuvo la aprobación del embajador italiano. Después de la visita a la capital, la embajada italiana partió hacia Santos; siguió luego al interior del estado, donde conoció las principales ciudades y se demoró en ellas (al punto de cancelar la visita agendada en Minas Gerais⁴⁴) mas no el viaje al Rio Grande do Sul, su última estadía en Brasil⁴⁵.

De hecho, para Italia, era necesario revertir urgentemente una tendencia negativa en el comercio bilateral con Brasil. Si los excedentes eran italianos hasta 1914, estos se volvieron brasileños en los años de la Guerra⁴⁶. Entre 1901 y 1918, las exportaciones de Brasil para Italia crecieron 1700 % —llegaron a casi 6.5 millones de libras-oro—, mientras que las de Italia hacia Brasil aumentaron apenas 40 % —alcanzaron poco más de 1.1 millón de libras-oro—. En 1918, último año de la Guerra, lo que Brasil exportó a Italia el 10 % del total de sus exportaciones, mientras que los productos italianos en Brasil sumaron 2.1 % del total de importaciones brasileñas. La prolongada presencia de la embajada en São Paulo pretendía, por tanto, acercarse no sólo al estado más rico del país sino también a una población ítalo-brasileña bastante considerable, con el objetivo de aumentar la exportación de productos a esos potenciales consumidores.

Las palabras de Arantes, por otro lado, buscaron tranquilizar a la embajada con relación al trato que el gobierno paulista supuestamente daba a los emigrantes, sobre todo al disfrazar lo que estaba ocurriendo desde el año anterior, cuando su gobierno reprimió violentamente la primera gran huelga articulada en São Paulo. Antes de ella, el inmigrante italiano no participaba de forma amplia de las manifestaciones, si bien en las haciendas había algunos movimientos liderados por trabajadores italianos. Pero a partir de 1917, según Trento,

44. “No Brasil – A embaixada italiana”, *O Estado de S. Paulo*, 14 de julio de 1918, 2.

45. “A embaixada italiana deixa o Brasil”, *O Estado de S. Paulo*, 20 de agosto de 1918, 3.

46. Cervo, *As relações históricas*, 82.



El inmigrante medio italiano no pudo ser más calificado como indiferente o apático en relación al movimiento obrero, pues fue luego gracias a su participación que la agitación se convirtió en un fenómeno de masa. Esa transformación de actitud estaba estrictamente ligada a la aceptación de Brasil como residencia definitiva por parte de la emigración más antigua, a la diminuta consistencia numérica de la más reciente y al colapso de las oportunidades de movilidad vertical determinado por el largo período de salarios de pura subsistencia.⁴⁷

Los resultados fueron encarcelamientos en masa y la tentativa de extradición de casi todos los cuarenta y ocho líderes obreros extranjeros, despreciándose una cláusula que los protegía en los años de residencia. En 1917, además, según Trento, “fueron expulsados 9 militantes que habían llegado a Brasil entre 10 o 28 años antes. Y hasta uno que aquí [en Brasil] había nacido”⁴⁸. En territorio paulista, las huelgas variaron considerablemente cada año: fueron catorce en 1917, cuatro en 1918 (una disminución bastante significativa); treinta y siete en 1919; y trece en 1920. En 1919, año de mayor actividad de protesta, incluso los italianos anarquistas se mostraron sorprendidos con la adhesión masiva de los coterráneos.

En ese contexto el cuadro de Rocco fue adquirido por el Gobierno para la pinacoteca en 1918. Los diversos factores observados demuestran que la adquisición de la obra, además de sus cualidades artísticas, se debió también a motivo metaartísticos. La imagen de italianos que se dirigen frontalmente al observador podría recordar no sólo la recepción paulista a los inmigrantes sino también la situación de los trabajadores italianos en São Paulo. Si se considera el cuadro de Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, *Os emigrantes* de Rocco toca una “iconografía de la revolución” —que incluye Steinlen entre sus creadores— y la acogida al cuadro pudo así combinar la benevolencia del Gobierno paulista tanto a la emigración italiana como a la llegada de los trabajadores italianos a las fábricas de São Paulo y al fomento institucional de las artes.

47. Trento, *Do Outro Lado*, 239-240.

48. Trento, *Do Outro Lado*, 241.

“Inmigración e indeseables”

Pero falta todavía un factor importante para entender la adquisición de *Os emigrantes* por el estado de São Paulo. Después de 1902, con el decreto Prinetti, la inmigración italiana en Brasil cayó drásticamente. Pero la agricultura, sobre todo en São Paulo, demandaba fuerza de trabajo. De esta manera creció el debate, presente ya desde el sobre cómo substituir a los italianos que ya no ingresarían más en Brasil. Fueron sugeridos africanos, chinos, japoneses y puertorriqueños. Prevalció, con todo, la preferencia por la inmigración blanca y europea, más “civilizada” y, sobre todo, por no incorporar “una carga genética que no hacía parte de los proyectos de depuración de la raza brasileña”⁴⁹.

En marzo de 1918, Almeida Brandão, ministro brasileño en Pekín, envió una carta a Miguel Calmon, presidente de la Sociedad Nacional de Agricultura. En ella, se manifestó contrario al “prejuicio contra la Inmigración [amarilla] para Brasil”, defendió al trabajador chino y argumentó que São Paulo ya había firmado un contrato para la “introducción de 25 000 japoneses”⁵⁰. Calmon apenas confirmó el recibimiento y agradeció. *O Estado de S. Paulo* publicó las cartas en septiembre de 1918, donde expuso el asunto más ampliamente. Por su parte, en octubre de 1918, la *Revista do Brasil* publicó un extenso artículo intitolado “Imigração e indeseáveis” (“Inmigración e indeseables”), en el cual se refiere a los migrantes de otros estados y, sobre todo, de países asiáticos —de Japón, tolerables; de India y de China, intolerables— considerados todos unos grandes peligros para la “eugenesia” en Brasil. El texto concluyó así:

Parecerá, tal vez, irrisorio que se clame por leyes de exclusión contra [gentes] indeseables en Brasil, cuya población, en parte, es débil y exangüe por el declive de la decadencia y de la degeneración. Entretanto es exactamente por esa misma razón que no se debe permitir que la ruina se acelere y que abulte la legión de incapaces que tanto nos oprime.⁵¹

49. Chiarini, “Imigrantes e italiani all'estero”, 8.

50. “Imigração Chinesa – O que pensa sobre a questão o nosso ministro em Pekin”, *O Estado de S. Paulo*, 6 de septiembre de 1918, 6.

51. Brenno Muniz de Souza, “Imigração e indeseáveis”, *Revista do Brasil* 9, no. 34 (1918): 133-148.





“Imigração e indesejáveis”, de Brenno Muniz de Souza⁵² fue llevado al público por la *Revista do Brasil* tres meses después que este rotativo hubiera presentado a sus lectores *Os emigrantes*, reproducido en dos ediciones seguidas, una de ellas en suplemento doble. Si, por un lado, los italianos fueron vistos por los brasileños como *carcamanos* y anarquistas, por otro lado, subsistió su vínculo ideal con los valores de Roma antigua y la Italia del Renacimiento. Ese vínculo configuró la “imagen del italiano que cargó milenios de cultura a las costas, una especie de portador de la civilización”, como explicitan los discursos de algunos diputados en la disertación de Maria Therezinha Janine Ribeiro⁵³. El ingreso del cuadro de Rocco en la pinacoteca reforzó también la opinión del estado sobre cuál sería el inmigrante deseable en Brasil. Como se sabe, Altino Arantes incentivó la inmigración japonesa; pero para dirimir las dudas sobre la preferencia étnica, tal vez el cuadro de Rocco pudo ayudar. De todos modos, tanto en Brasil como en Italia se articularon para crear, cada cual, su embajada en el otro país, lo que ocurrió en 1919⁵⁴ y la acogida de *Os emigrantes* no dejó de ser oportuna.

La emigración italiana hacia Brasil continuó siendo subsidiada en la década siguiente, bajo el impulso inmediato de la posguerra, que declinó pronto después. Sin embargo, la campaña a favor de la emigración se extendió, dirigida especialmente a las administraciones estatales y federales, afirmándose que “el futuro económico de Brasil” dependía de la inmigración, en particular de la italiana⁵⁵. Pero este impulso desapareció en los años de 1930, cuando el modernismo y el nacionalismo en Brasil, aliados y fortalecidos, abrieron otro capítulo en la historia de la imagen de los trabajadores, ya entonces brasileños, especialmente en las pinturas y grabados de Candido Portinari y su serie de *retirantes*.

52. Curiosamente, Muniz de Souza parece haber apreciado la obra de Anita Malfatti cuando ella llegó de Europa, juzgándola, según Malfatti en una nota del día 25 de mayo de 1914, “muy superior a la de todos los pensionistas del Estado en París”. Marta Rossetti-Batista, *Anita Malfatti no tempo e no espaço* (São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006), 89.

53. Ribeiro, Maria Therezinha Janine, “Desejado e temido. Preconceito contra o imigrante italiano na Primeira República” (tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 1985); Chiarini, “Imigrantes e italiani all’estero”, 9.

54. Cervo, *As relações históricas*, 90-91.

55. Mario Pinto Serva. “O Problema da Imigração”, *Folha da Noite*, 22 de febrero de 1921, 1.



Bibliografía

Fuentes Primarias

- [1] **Publicaciones periódicas**
- [2] “Movimento artístico”. *Revista do Brasil* 8, no. 30 (1918).
- [3] “Notas”. *Revista do Brasil* 8, no. 31 (1918).
- [4] *BBC News*, Reino Unido, 2016.
- [5] *Folha da Noite*, Brasil, 1921.
- [6] Franzoni, Ausonio. “L’Italia e il Brasile”. *Rivista d’Italia*, 1908.
- [7] *O Estado de S. Paulo*, Brasil, 1918.
- [8] *O Imigrante*, Brasil, 1908.
- [9] *The Washington Post*, Estados Unidos, 2016.
- [10] **Documentos impresos y manuscritos**
- [11] Ugolotti, Filippo. *Italia e Italiani in Brasile*. São Paulo: Tip. Riedel e Lemmi, 1897.

Fuentes secundarias

- [12] Bignardi, Massimo. *I Pittori di Maiori. Artisti della Costa di Amalfi tra XIX e XX secolo*. Amalfi: Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 2005.
- [13] Cervo, Amado-Luiz. *As relações históricas entre o Brasil e a Itália: o papel da diplomacia*. Brasília - São Paulo: Universidade de Brasília - Instituto italiano di Cultura, 1992.
- [14] Chiarini, Ana-María. “Imigrantes e italianos all’estero: os diferentes caminhos da italianidade em São Paulo”. Tesis de maestría, Universidade Estadual de Campinas, 1992.
- [15] Coli, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- [16] Ginzburg, Carlo. *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- [17] Miceli, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



- [18] Muniz de Souza, Brenno. “Immigração e indesejáveis”. *Revista do Brasil* 9, no. 34 (1918): 133-148.
- [19] Prof. Antonio Rocco. *Exposição Póstuma de Pintura. Catálogo*. São Paulo: Galeria Itá, 1947.
- [20] Rossetti-Batista, Marta. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- [21] Schwartz, Jorge, Cesó Lafer, Jorge Coli, Moacyr Scliar y Paulo Sergio Duarte. *Navio de emigrantes*. São Paulo: Museu Lasar Segall – MinC - Imprensa Oficial, 2008.
- [22] Seixas, Peter. “Lewis Hine: From ‘Social’ to ‘Interpretative’ Photographer”. *American Quarterly* 39, no. 3 (1987): 381-409.
- [23] Silva, Regina Célia da. “Em alto-mar: narrativa de uma travessia”. Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2006.
- [24] Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara, 2006. https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf
- [25] Trento, Angelo. *Do Outro Lado do Atlântico. Um Século de Imigração Italiana no Brasil*. São Paulo: Nobel - Istituto Italiano di Cultura di San Paolo - Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1989.
- [26] Weber, Eva. *Alfred Stieglitz*. Londres: Bison Group, 1994.