

Marcas del reconocimiento y la diferencia: Jean Debret y el lugar del negroafricano en la “marcha progresiva de la civilización en Brasil”. 1816-1831

Visual Marks of Recognition and Difference: Jean Debret and the Place of the Negro-African in the "Progressive March of Civilization in Brazil." 1816-1831

Dina Camacho Buitrago¹ 

Becaria ANID – Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Camacho, Dina. “Marcas del reconocimiento y la diferencia: Jean Debret y el lugar del negroafricano en la “marcha progresiva de la civilización en Brasil”. 1816-1831”. *PerspectivasAfro*, 1/1 (2021): 33-60. <https://doi.org/10.32997/pa-2021-3542>

Recibido: 10 de febrero de 2021

Aprobado: 25 de abril de 2021

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2021. Camacho, Dina. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

Esta propuesta busca identificar marcas asociadas al cuerpo y al uso de la indumentaria que sirvieron para clasificar, identificar y articular una narrativa en torno a la población africana que habitó el Brasil Imperial de comienzos del siglo XIX. A partir del análisis del *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, publicado por Jean Baptiste Debret entre 1834 y 1839, es posible identificar un conjunto de mecanismos de diferenciación y reconocimiento que informaban y actualizaban discursivamente los fundamentos de la diferencia, al tiempo que la estabilizaban mediante la idea de nación. Inscritos en el cuerpo -a través del pelo, la proporción de las formas o el uso del color- y presentes en la indumentaria - mediante el uso de sombreros, petos, zapatos y joyas-, se plantea que estas marcas sirvieron para señalar un tipo de estatus social y laboral vinculado al proyecto del progreso del Brasil, el cual iba más allá del tono de la piel o a formas particulares de ascendencia.

Palabras clave: literatura de viajes; marcadores visuales; sujeto colonial negro; Brasil; siglo XIX.

¹ Historiadora y Magister en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA). Doctoranda en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Becaria ANID. Correo: dmcamacho@uc.cl

ABSTRACT

This article seeks to identify marks associated with the body and the use of clothing that served to classify, identify, and articulate a narrative around the African population that inhabited Imperial Brazil in the early nineteenth century. From the analysis of the *Voyage pittoresque et Historique au Brésil*, published by Jean Baptiste Debret between 1834 and 1839, it is possible to identify a set of differentiation and recognition mechanisms that informed and discursively updated the foundations of difference while stabilizing it through the idea of the nation. Inscribed on the body -through hair, the proportion of the shapes or color uses- and present in clothing -through the use of hats, bibs, shoes and jewelry-, these marks served to indicate a type of social and labor status linked to the project of the progress of Brazil, which went beyond the tone of the skin or to particular forms of ancestry

Keywords: Travel literature; visual markers; black colonial subject; Brazil; 19th century.

Introducción

En este artículo analizo un conjunto de imágenes y textos publicados por el artista francés Jean Baptiste Debret entre 1834 y 1839 bajo el nombre de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Esta obra se presenta como una narración de la sociedad brasileña observada durante los quince años que el artista permaneció en Río de Janeiro desempeñándose como profesor de la recién fundada *Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios*, y como pintor de la corte, donde desarrolló un estilo plástico preeminentemente neoclásico en torno a figuras como las de João VI y Don Pedro I (Araujo, “Les représentations” 166).²

Junto a Joachim Lebreton, líder de la expedición; Nicolas Taunay, paisajista; Auguste Taunay, escultor; Grandjean de Montigny, arquitecto, y Charles-Simon Pradier, grabador, integró la *Misión Artística Française* que llegó a Río en el año 1816 con el encargo de implantar y organizar una escuela vocacional destinada a formar artistas y artesanos educados bajo el paradigma

² Todas las referencias directas e indirectas que lo han requerido han sido traducidas con miras a facilitar la lectura.

académico del neoclasicismo francés (Araujo, “Gender, Sex, and Power” 487; Dias).³ Dado el exilio de João VI y la ausencia previa de una institución de estas características en Portugal, la *Mission* formó parte de una política de promoción de las artes implementada por la Corona después de su instalación en la ciudad en 1807, tras la amenaza, por parte del embajador de Francia en Lisboa, de capturar y destruir la flota portuguesa si el rey no se trasladaba con toda su corte a territorio americano (Buono 78).⁴

Declarada como un proyecto histórico y pintoresco, la publicación del *Voyage* tiene como explícita intención dar testimonio de la transformación de Río de Janeiro de sede del Imperio portugués a capital del Imperio. Como encuadre de este proceso, Debret propone el rol decisivo de los africanos y afrodescendientes en un país que dependía del esclavo negro (9). La obra fue impresa en tres volúmenes. El primero de ellos, publicado en París en el año 1834 tras el retorno del artista a Europa, trata sobre las particularidades de la vegetación y los habitantes nativos del territorio. El segundo, fue publicado en 1835 y registra la vida, el trabajo y las labores agrícolas realizadas cotidianamente por africanos y afrodescendientes, quienes para 1823 representaban el 30% de la población total brasileña (Bethell y Murilo de Carvalho 319).⁵ El tercer y último volumen, puesto en circulación en 1839, aborda la historia política y religiosa de la ciudad, retratando escenas ligadas a manifestaciones culturales, fiestas y tradiciones populares en lo que el artista valoró los “primeros pasos hacia la civilización de un pueblo recién regenerado” (Debret 9).

Focalizando la lectura en el segundo volumen de la obra, en este trabajo identifiqué un conjunto de marcadores visuales que cubren, adornan y modifican

³ Con ellos viajaban también los especialistas en artes mecánicas: Francois Ovide, Charles Henri Lavasseur y Louis S. Meunie, además de Francois Bonrepos, ayudante de Auguste Taunay. El modelo de academia brasileña demoró más de 10 años en implementarse, principalmente debido a la imposibilidad de establecer modelos que siguieran el canon clásico. Aunque comenzó a funcionar efectivamente en 1826, entre su fundación, entre 1816 y 1822, la Academia recibió el nombre de *Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios*. Posteriormente, fue conocida como *Academia Imperial de Belas Artes* (1826-1889), *Escola Nacional de Belas Artes* (1890-1971) y, en adelante, *Escola de Belas Artes*.

⁴ A propósito de este espíritu, se proyecta la instalación de una prensa, un jardín botánico y una biblioteca real y se fomenta la llegada de otros artistas como Joaquim José Codina y José Joaquim Freire, quienes participaron en la expedición a la Amazonía organizada entre 1783 y 1792 por el naturalista bahiano Alexandre Rodrigues Ferreira.

⁵ Según informa Ana Lucía Araujo, en 1823 la población esclavizada de Río de Janeiro era de 150.549 personas, mientras que los africanos libres -tanto hombres como mujeres- llegaron a 301.009.31 (“Gender, Sex, and Power” 484). Independiente de la presión británica por bloquear la trata, esta se intensificó después de 1808. Considerando la información disponible en el proyecto *Transatlantic Slave Trade Database*, se estima que 743.919 africanos desembarcaron durante la estadía de Debret en Río de Janeiro, de 1816 a 1831 (*Culture visuelle et mémoire* 17).

el cuerpo de los africanos y afrodescendientes representados por el artista. Comprendo por marca un rasgo socialmente asignado que, al informar sobre la construcción social de los sujetos, ocupa un lugar importante en el complejo entramado de significados y mensajes no verbales (Mitchell). Visible en la indumentaria que se porta y las intervenciones que en el cuerpo se hacen, estos marcadores instalaron e informaron pautas y convenciones sociales acerca de los sujetos.

Al respecto, Aldair Rodrigues ha observado este proceso a través de un análisis que recoge las formas en que los agentes coloniales veían, inspeccionaban y describían los cuerpos de los africanos en los papeles notariales que certificaban las actividades y transacciones mercantiles de la ciudad. Su estudio ha concluido que las escarificaciones realizadas en contextos rituales propiamente africanos, así como las verrugas, incisiones o marcas por enfermedades y castigos, permitían tazar el valor de los deportados mercantilizados en Río (16). Como correlato, afirma que fueron implementadas para tratar y controlar la multiplicidad de sus orígenes, “estabilizándolos mediante una gramática clasificatoria centrada en el concepto de ‘nación’ (*nação*)” (2).⁶

Ofreciendo imágenes que refuerzan esta idea, la obra de Debret se presenta como un espacio de contacto permeable a influencias mutuas. Allí conviven sistemas de clasificación y diferenciación socioeconómica funcionales a una racionalidad productiva -que emplazó a los sujetos representados al orden de la civilidad y el progreso, o al estado de barbarie e infamia-, junto a estrategias de comunicación y códigos alternativos movilizados por los sujetos representados (Pratt; Schaffer) -que actualizaron y transmitieron de manera ágrafa la cultura popular negra (Brathwaite)-. Explorando un primer nivel de análisis, me aproximo a este impreso como rodeo visual para acceder a una dimensión del patrimonio material de dicha población. Desde esta posibilidad, me pregunto cómo estas marcas, vinculadas tradicionalmente a criterios

⁶ Según explica Rodríguez, los funcionarios notariales utilizaban una gran variedad de términos para describir estas intervenciones rituales, primando las analogías con plantas, flores y animales de la cultura portuguesa. Marcadores como *lanho* (roncha), *sinal* (señal), *risco* (línea), *grelha* (rejilla), *malha* (malla) eran complementados con adjetivos como “*lavrado*, *riscado*, *picado*, *retalhado* o *levantado*”. En su conjunto, estos indicadores corporales fueron sacados de sus contextos culturales originarios y asignados a procedencias geográficas, sin que ello se relacionara, necesariamente, con su origen cultural o territorial (*Mina*, *banguela*, *calava*, *monjolo*, *mocambique*) (11).

honoríficos que señalaron un lugar en la economía moral colonial, fueron puestas en relación al proyecto de una nueva economía política liberal.

Se trata, por supuesto, de un ejercicio mediado por el lente particular de un artista europeo inscrito en un marco más amplio de pensamiento liberal transoceánico, el cual permea la literatura de viajes publicada durante la primera mitad del siglo XIX, al dar cuenta de cómo se percibía la esclavitud en el periodo (Pratt). No obstante este hilo común, trabajos comparativos como los de Ana Lucia Araujo han establecido contrastes con las representaciones realizadas por Johann Moritz Rugendas (1802-1858), François-Auguste Biard (1799-1882) o Henry Chamberlain (1796-1843) durante sus estadías en Brasil, destacando, mediante este ejercicio, las particularidades de las opciones artísticas de Debret. Así por ejemplo, mientras que algunas de las series de imágenes producidas por Biard poseen una dimensión satírica que tiende a ridiculizar la pretensión señorial de las élites de la ciudad (Araujo, “Gender, Sex, and Power” 477), la representación artificial del cuerpo de los esclavizados, acorde a concepciones sobre balance, proporción, posición y belleza, recorre de manera uniforme la obra de Debret, idealizando y ordenando su relato sobre la esclavitud (Naves; Araujo, “Gender, Sex, and Power” 488; “Culture visuelle et mémoire” 20).

La intención de publicar no precede el viaje del artista, a diferencia de aquellos y otros europeos que para el periodo de 1760 a 1860 escribieron sobre sus recorridos por América registrando lo observado en borradores y bosquejos (Sagredo; Leenhardt 4).⁷ Contrariamente a sus contemporáneos, Debret produjo durante su larga residencia, y de manera acabada, las 250 acuarelas que posteriormente fueron impresas como litografías por Thierry Frères. Por tal razón, es posible entender el *Voyage* como un detenido trabajo de observación, registro e interpretación de la existencia cotidiana del Brasil que, años después, se concretó en un proyecto impreso bajo la casa editora de Firmin Didot Frères (168). En este sentido, presenta una visión contrapuesta entre el artista viajero convencional y el artista europeo “inmigrante”, principalmente en lo que respecta

⁷ En el caso del *Voyage pittoresque dans le Brésil*, publicado por Rugendas entre 1827 y 1835, las cien litografías de su viaje ilustrado fueron basadas en dibujos preliminares realizados durante la estadía de alemán en Brasil, mientras que el texto, probablemente fue escrito por Victor-Aimé Huber a partir de los relatos de este viajero (Araujo, *Gender, Sex, and Power* 476). De modo similar ocurre con los *Deux années au Brésil* de Biard, publicación ilustrada con 180 grabados en madera dibujados preliminarmente por Édouard Riou y realizados por diferentes grabadores (477).

al detalle y atención prestada al registro de aspectos sutiles que acompañaron la vida material de los africanos libres y esclavizados, así como la constante contradicción de sus ideas liberales con respecto al ejercicio de sus roles en América.

Por cierto, un análisis ambicioso miraría más allá de Debret con el objetivo de establecer un diálogo amplio entre las imágenes producidas por otros viajeros durante este período. Entre otras razones, esto sería particularmente importante para comprender las formas en que se reprodujeron y renovaron ciertos estereotipos culturales en la sociedad brasileña contemporánea (Araujo, "Culture visuelle et mémoire"). Aun más relevante, un análisis transversal permitiría identificar de forma contundente los procesos de transmisión de memoria que se movilizaron a través de estos marcadores (Briones). De manera más modesta, me interesa contribuir a la literatura sobre el artista reparando en que, pese a lo prolífera y popular de su obra, sigue habiendo relativamente pocos estudios críticos en torno a su figura.

Este trabajo presenta entonces una contextualización e interpretación de su *Voyage* como una reflexión política sobre el Brasil, que sirve como marco para entender el tratamiento del proyecto civilizatorio en Río de Janeiro de principios del siglo XIX. Espero con ello aportar a los estudios de la literatura de viajes comúnmente vista sólo en su dimensión etnográfica y escasamente vinculada al Estado decimonónico como parte de un proyecto de conformación de imaginarios nacionales, que también tiende a verse como una práctica autónoma, individual y de escasa reflexión política.

Al respecto, antropólogos, historiadores y críticos literarios se han aproximado a su lectura como documento etnográfico que retrata los castigos y efectos de la trata (Buono 72; Sela), e informa sobre las particularidades de los amerindios y esclavos del Brasil (Araujo, "Les représentations" 162). En términos amplios, esta perspectiva analítica fue acusada de ignorar las mediaciones ideológicas que permean las representaciones de los viajeros europeos, asumiendo lo observado como extracto de una realidad transparente.⁸

⁸ Al estudiar las litografías "Nègres chasseurs rentrant en ville" y "Le retour des nègres d'un naturaliste", Amy Buono ha observado que estos soportes operan en diferentes niveles y, por tanto, la "imagen no es un documento pictórico transparente de la vida colonial, sino un retablo cuidadosamente guionizado del proyecto y proceso de colonización en Brasil, y del marco ideológico que motiva y fortifica tales estructuras" (73).

Junto a ello, y como planteó Rodrigo Naves, el enfoque eminentemente “documental” que caracterizó estos trabajos, si bien ilumina las dinámicas sociales y cotidianas de la vida en la colonia portuguesa, presta nula o poca atención a la dimensión estética de la obra (44). Atendiendo a esta crítica, clave para comprender el trabajo de quien se presenta a sí mismo como artista, Ana Lucia Araujo, Amy Buono y Valeria Lima volvieron sobre el problema de la representación de los afrodescendientes incorporando una perspectiva iconográfica que, junto a la dimensión textual del libro y la lógica histórica que motiva al autor, permitió reafirmar las lógicas de poder que subyacen en el *Voyage* en tanto género editorial.

Esto ha implicado una discusión acerca de la autoridad de la “fuente visual” como documento histórico (Buono). Si bien se trata de obras de arte, en su estudio sobre la iconografía de la esclavitud en publicaciones británicas durante el apogeo del libro ilustrado, Sarah Thomas argumentó persuasivamente que estos artefactos culturales estaban profundamente influenciados por la política que rodeaba su producción. Aunque reconoce que las imágenes de los esclavizados denotan inevitablemente su subjetividad, insistió en que, al ser creadas por testigos presenciales, tienen un valor especial y un lugar en la historia del arte que nos ayuda a comprender la forma en que los europeos se enfrentaron a la esclavitud y la abolición.

En este orden, ya sea que se trate de un enfoque documental o bien estético, como plantea Naves, las investigaciones sobre las formas en que Debret representó a los afrodescendientes en Rio coinciden en que se trata de un ejercicio que evidencia patrones de poder funcionales a una relación mayor entre imperio y naturaleza (Buono 72). En un intento por empalmar este relato “histórico y pintoresco” con la objetividad científica que caracteriza otras expresiones de la literatura de viajes, se ha advertido un “afán clasificatorio” en las imágenes producidas por el autor (Araujo, “Les représentations” 179). Para Valéria Lima, las formas de representación de la población negra se encuentran organizadas bajo un esquema de inferioridad respecto a aquella de origen europeo. Según sostiene Amy Buono, esta lógica prefiguraría “los conceptos positivistas de evolución social” reforzando, a través de sus tres volúmenes, la creencia en la “progresión natural” de la civilización brasileña (79). En este proceso, que Buono

denomina como “aculturación” (79), Araujo introduce la variable del género presentando un análisis de las relaciones de poder implícitas en el cuerpo de la mujer negra. Su lectura indaga cómo estas representaciones contribuyeron a alimentar la idea de Brasil como país de armonía racial (“Culture visuelle et mémoire” 471).

En particular, este ensayo se distancia de la tendencia a relacionar el *Voyage* con la literatura producida por naturalistas, geógrafos o científicos viajeros en la medida que no se pregunta puntualmente por las mediaciones del saber científico -aunque comprendo que el artista no es ajeno a su influencia-. Mary Louise Pratt ha establecido la relación entre la literatura de viajes y la empresa de sistematización de la naturaleza iniciada por Linneo. Sus efectos en la historia natural y la ciencia global contribuyeron a generar una nueva “conciencia planetaria eurocentrada” que puso en circulación discursos que reforzaron, en sus representaciones sobre el otro, criterios culturales hegemónicos contribuyendo “a afirmar una autoridad urbana, culta y masculina por sobre el resto del planeta” (84).

Considerando lo dicho, organizo mi propuesta a través de tres apartados. El primero sitúa acotadamente algunas de las condiciones que habilitaron la producción, circulación y consumo del *Voyage pittoresque* como un producto de la cultura gráfica moderna, y dentro del género editorial de la literatura de viajes. El segundo, busca poner en relación las imágenes y los textos alusivos a los africanos y sus ascendientes para tensionar las nociones operativas de civilización, progreso y raza circulantes en el Rio de Janeiro de inicios del siglo XIX vinculadas directamente con su lugar en la producción capitalista liberal.

Un último apartado indaga en los mecanismos de diferenciación y reconocimiento inscritos en el cuerpo (peinados, tatuajes o perforaciones) y en la indumentaria (sombrosos, petos, zapatos, entre otras prendas y accesorios). Finalmente, se busca rastrear alguna de sus posibilidades de enunciación y profundizando en las formas en que estas inscripciones marcaban y actualizaban discursivamente los fundamentos de la diferencia.

El *Voyage* en la literatura de viajes ilustrada del siglo XIX

La publicación del *Voyage* fue propiciada por el surgimiento de la literatura de viajes como rubro editorial rentable, ocurrido entre 1780 y 1790 (Pimentel). La formación de un heterogéneo mercado de consumo en Europa, en expansión hacia finales del siglo XVIII e inicios del XIX, hizo cada vez más frecuente las representaciones de personas de origen africano dentro de las ilustraciones de las relaciones de viajes, principalmente en el contexto de emergencia del género pintoresco. Como ya explicó Ana Lucía Araujo, “esta tendencia estética se vinculó primero a los paisajes europeos, luego a regiones más lejanas del planeta como Oriente, África, América o Asia, así como a sus habitantes” (“Culture visuelle et mémoire” 1).

En su forma y fondo las obras literarias y artísticas impresas bajo este rubro están pensadas para un público inmerso en la cultura lectora burguesa que sustentaba el mercado del libro de las ciudades europeas. Al respecto, se ha señalado el creciente interés de lectores y coleccionistas por el exotismo de poblaciones nativas, así como negras, libres o esclavizadas (1).

No obstante esta tendencia, clave para situar las condiciones que hicieron posible su publicación, lo cierto es que había un mayor interés en géneros nuevos como periódicos y novelas, así como por “las especialidades de mayor actualidad (geografía, ciencias naturales, política, pedagogía, bellas letras)” (Wittmann 364, 375).

Junto a libros de trajes (*costume books*), atlas del mundo y mapas, la literatura de viajes comparte principios teóricos, procesos de fabricación y horizontes de usos comunes que permiten hablar de una cultura gráfica moderna. Comprendida por impresos, escritos, lecturas e imágenes, este tipo de materiales se caracteriza por movilizar recursos gráficos, elecciones figurativas, soluciones técnicas y otras funciones tanto cognitivas como comercialmente asignadas a la ilustración en el espacio de impresión (Van Damm 633). Se trata de una forma visual del saber caracterizada, en sus aspectos formales, por integrar imagen y texto como “dos lenguajes complementarios” (Vega 11), a los que habría que añadir un tercer lenguaje inscrito en la dimensión material del soporte. Ni texto, ni imagen, ni materialidad son de tal modo auto explicativas y tampoco deben ser leídas de manera independiente, adquiriendo sentido solo en la medida que

hay un pacto de lectura entre ellas.⁹ Vistas como medios mixtos (Mitchell), responden a convenciones que gobiernan la experiencia de escritores, ilustradores, productores y lectores, combinando en un solo soporte diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos.¹⁰

Como ya lo explicó Edward Said, la representación de la realidad que construye la narrativa de viajes nunca puede ser una actividad ideológicamente neutral. Por el contrario, tiende a organizarse tomando como eje los rasgos culturales que cruzan a los agentes que intervienen en su producción. Dicho esto, es cierto que el *Voyage* no puede reproducir limpiamente la realidad a la que pretende remitir; después de todo ¿qué soporte puede hacerlo? Sin duda, como resultado de una observación foránea, está permeado por una forma particular de ver, visualizar y desde ahí, producir saberes sobre un otro (Daston y Galison). No obstante, como teatro, en él se recrea la vida cotidiana de un heterogéneo grupo de sujetos africanos provenientes de diversos contextos étnicos y supra étnicos, clasificados bajo la idea de “naciones” en atención a un conjunto de marcas inscritas en sus cuerpos, estimadas por quien retrata y escribe, “como indicadores o signos de origen” (Rodrigues 12).

Empleando el lenguaje visual de las bellas artes y siguiendo sus convenciones, la mirada de Debret parece contribuir a fijar un régimen visual de conocimiento que prestó una cuidadosa atención a las diferentes formas de trabajo, la ropa, los peinados y las marcas corporales, transfiriendo una configuración histórica, cultural y moral de la diferencia. Ciertamente, la esclavitud no es una realidad ajena al artista francés y su obra le toma el pulso a las transformaciones políticas y económicas que marcaron el fin del siglo XVIII e inicios del XIX. En el plano del sistema internacional, asiste al desarrollo de las revoluciones por las independencias, inauguradas con la revuelta de esclavos de Santo Domingo (1791).

⁹ Desde otra perspectiva, los textos de Roland Barthes acerca de la imagen explican al texto e imagen como dos estructuras diferentes que disputan un espacio en la creación de sentidos presentes en una lámina informativa. Según propone, “el análisis debe apuntar en primer término a cada estructura por separado; y sólo cuando se haya agotado el estudio de cada estructura podrá entenderse la forma en que se complementan” (1). El punto de Barthes es que, pese a verse como dos dimensiones diferentes, siempre la imagen posee una textualidad propia a la cual se accede de manera direccionada a través del texto. Vale decir, mientras la lengua (la letra) cumple el rol de lo conocido, la imagen es el enfrentamiento a lo completamente extraño, aquello cuya mirada debe condicionarse a la prosecución mental de la escritura.

¹⁰ La funcionalidad mutua de una imagen y un texto pudiera radicar, en este caso, en que mientras el texto entrega la información, la imagen dota de verosimilitud a dicha información: en una era pre-fotográfica, la ilustración dota de “cuerpo” y “visualidad” a una historia construida desde y para lo textual/verbal ante alguien que está imposibilitado de ver por sus propios ojos aquello que le está siendo relatado (Barthes).

De manera más cercana, fue testigo de la reacción bonapartista y del restablecimiento de la esclavitud “en las colonias francesas arrebatadas a los ingleses en 1802, y de su derrota frente al ejército de Dessalines” (Araujo, “Culture visuelle et mémoire” 14).

Aunque para el periodo en que Debret vivió en Rio no se consolidaba aún un pensamiento y movimiento abolicionista (Frank 3), a partir de su mirada frente a la esclavitud -cuyo horizonte debía ser la libertad-, el *Voyage* desliza algunos de los reacomodamientos de los fundamentos de clasificación y ordenamiento de la diferencia, que, además, coinciden como se dijo, con el inicio de la fase liberal de un capitalismo que requería la liberación de la mano de obra esclavizada, el surgimiento de un paradigma racionalista, y el proceso de biologización de la impureza, en curso desde el siglo XVIII y con más intensidad, durante el siglo XIX.

En el plano de lo local, su trabajo se produce en medio del:

desplazamiento de un período de crecimiento económico moderado, con esclavos relativamente baratos y rápida urbanización, a un período de rápido crecimiento de las exportaciones, construcción de ferrocarriles, altos precios de los esclavos y creciente desigualdad [...] La tendencia en el período que va de la década de 1820 a la de 1840, fue hacia una igualdad ligeramente mayor entre la población libre y una movilidad social en Río de Janeiro, basada en gran medida en la esclavitud. (5)

Debret retrata una ciudad que es epicentro del tráfico transatlántico. Más de cuatro millones de esclavos desembarcaron allí, siendo nuevamente reubicados en las plantaciones, el mundo rural o los centros urbanos -donde la esclavitud no impedía radicalmente la movilidad social- (Frank 3). La centralidad de Rio, en tanto nodo de contacto entre el comercio internacional y el mercado interno colonial, propició el desarrollo de una sociedad y una élite dependiente del tráfico (Araujo, “Les représentations” 174).

En su propuesta de una economía política como eje del desarrollo del Brasil, Debret opone el estado de “delgadez semi esquelética del negro nuevo” (Debret 166) a la imagen de “trabajadores robustos y musculosos, siempre

cubiertos de sudor” (172). En este sentido, plantea el rol decisivo de los africanos en “la marcha progresiva a la civilidad” (85) -y las condiciones en las que se incorpora a dicho proyecto-. El *Voyage* no corresponde entonces a una lectura reducida de la sociedad esclavista brasileña. Antes que nada, representa una propuesta en la cual la esclavitud entra en conflicto con el progreso y las ideas liberales.

Después de todo, el principio de toda economía política es el trabajo libre. Como efecto, introduce novedosas formas de representar los criterios de incorporación de las alteridades racializadas al régimen liberal, mostrando un reacomodamiento de las formas y la producción de “saberes sobre el otro” en la cultura gráfica del Mundo Moderno (Schaub y Sebastiani 283).

Civilidad, progreso y raza: tres matices del negro en el *Viaje pintoresco e histórico*

El proyecto iconográfico de Debret es claro en su mensaje: en el Brasil todo se asienta en el esclavo negro. Hecho que se ve reforzado por la inexistencia de un registro que sitúe a esta población en una función o contexto que escape al orden productivo. Una lectura panorámica de la obra, permite proponer al menos tres marcadores visuales que comunicaron su lugar en el engranaje económico de la ciudad. A su vez, estos funcionaron como contenedores de un discurso político que propuso al negro como un espacio de reflexión sobre la economía colonial.

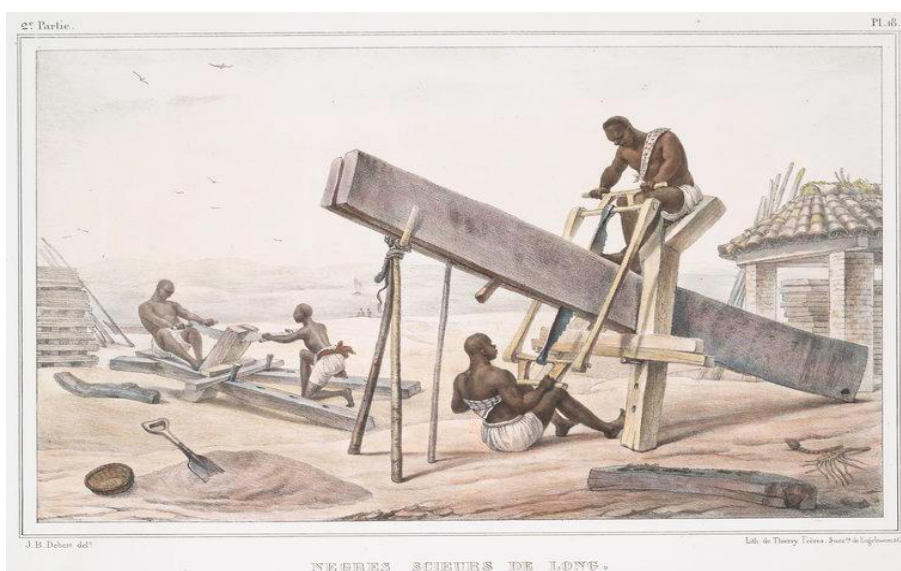
En primer lugar, la condición mercantil de los africanos es registrada por medio de la representación de figuras desproporcionadas, acompañadas de expresiones faciales y posturas corporales ensimismadas y decaídas (Imagen I).¹¹

¹¹ Para suplir las demandas de una economía mundo en desarrollo, la población africana fue sometida a circular bajo las lógicas sociales propias de las mercancías. Si las mercancías son definidas como todo aquello destinado al intercambio, se entiende la mercantilización de los africanos en términos de esa intercambiabilidad y no de una “condición objetual” en sí misma. Siguiendo lo propuesto por Igor Kopytoff, este fue un proceso de mercantilización situado en un contexto de permanente transformación social. En este sentido, correspondía a una fase particular en la biografía de los africanos que iniciaba con la captura y posterior tráfico hacia costas americanas, y se extendía hasta la salida del circuito mercantil al momento de la compra, adoptando un nuevo *status* como patrimonio familiar.

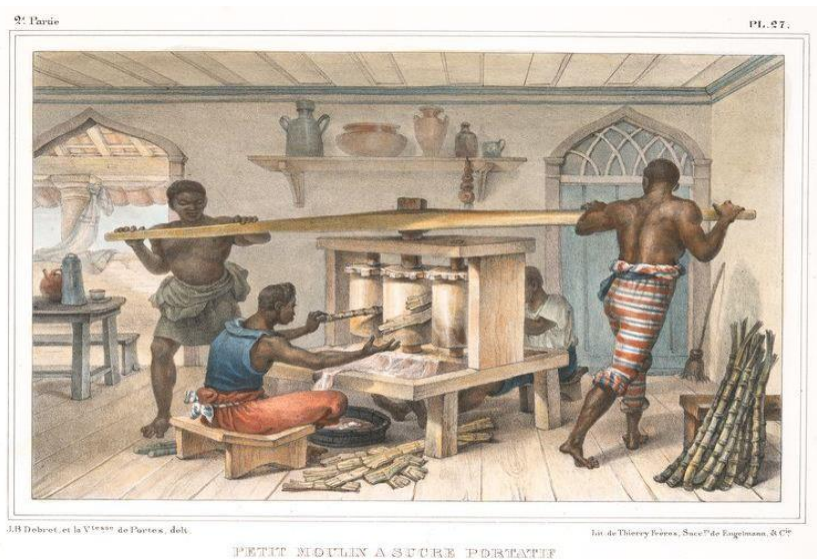


Boutique de la rue du Val-Longo, Debret, Jean Baptiste, 1768-1848 (Imagen I)

En segunda instancia, su condición como fuerza de trabajo a disposición es representada a través de cuerpos vigorosos, fuertes y en activo movimiento - ya sea en el puerto, la hacienda o la ciudad- (Imagen II; Imagen III). Finalmente, la representación de las personas libres que circulan por la ciudad vendiendo y ofreciendo servicios, a primera vista, parece no diferir del trazo anatómico utilizado para representar a los esclavizados en faenas productivas.



Nègres scieurs de long, Debret, Jean Baptiste, 1768-1848 (Imagen II)



Petit moulin à sucre, portable, Debret, Jean Baptiste, 1768-1848 (Imagen III)

Las imágenes que ilustran una primera fase de la situación de esclavitud tras el viaje transatlántico son enfáticas en señalar aspectos como la delgadez y la enfermedad, junto al semblante triste, nostálgico y melancólico que acompaña la condición mercantil (Debret 189). La escena de la *Boutique* en la imagen I se sitúa en el mercado de Valongo, el cual, contaba “con hasta dos mil esclavos expuestos en cualquier momento en los numerosos almacenes que rodeaban esta calle” (Frank 20). Las disposiciones corporales de los africanos recién desembarcados -representados siempre de menor tamaño que sus pares instalados previamente en la ciudad-, exponen los catastróficos efectos del viaje. Siguiendo a Zephyr Frank, sus condiciones “en el mercado no eran mucho mejores que a bordo de los barcos, y muchos morían antes de ser vendidos” (20).¹²

Contrariamente al caso de los “nuevos esclavos”, tras el impacto del viaje la marca escultural propia de los modelos neoclásicos con la que se representa a los esclavizados en edades y condiciones productivas refuerza criterios de vitalidad y resistencia física. Sus condiciones físicas y anímicas eran indicador de un fácil trabajo civilizatorio de unas naciones por sobre otras. Situados en actividades laborales -fuente de dignidad y progreso-, se fija su lugar en la misión

¹² Como ya ha sido registrado en la literatura, más allá de las provisiones de comida y agua “no hay duda de que las condiciones a bordo de estos barcos eran atroces y que muchos esclavos murieron en tránsito o llegaron a Brasil en malas condiciones físicas y mentales” (Frank 19).

de elevar a Brasil a la categoría de nación civilizada. En este caso, la variable del trabajo es presentada como “causa” de un tipo corporal específico. No se trata pues -como en el clasicismo grecolatino o, aun, en el posterior del siglo XVIII-, de un cuerpo que adquiere forma por la *virtud* que expresaría un carácter puramente metafísico, sino de un corolario de los aspectos propiamente físicos. Es el trabajo el que dignifica el cuerpo y no un cuerpo digno *a priori*, como sí ocurriría en los modelos de virtud clásica.¹³

Es probable, quizá, que uno de los objetivos de las litografías fuera describir el rol de la esclavitud como un espacio civilizatorio necesario, más allá de la justificación mercantil-económica, sobre todo en un momento en el cual las ideas liberales contrastaban en sus bases violentamente con la leyenda negra de la colonización americana. La esclavitud era un paso necesario para la civilización, en términos del pensamiento ilustrado francés del XIX. En este sentido, la obra entrega luces sobre la circulación y derivas de los discursos abolicionistas en la sociedad brasileña, al criticar a través de estas imágenes la violencia del tráfico, pero sin cuestionar la inferioridad africana frente al hombre blanco.

Como ya se mencionó, el contraste entre las representaciones de personas libres y esclavizadas ya instaladas en Rio no revela mayores diferencias en cuanto a su proporciones físicas -como sí sucede en el caso de los bozales-. Si el cuerpo se encuentra mediado por una escala de valores y discursos a los cuales responde y de los que es receptáculo, esta se marca también a través del color estableciendo una distinción entre sujetos negros/as y mulatos/as pertenecientes a distintos contextos socioeconómicos. Los mulatos “semi-africanos” son situados “por encima de los negros por sus posibilidades naturales” (151). El esclavizado es descrito como presa de su miserable condición, “indolente, perezoso, semi-bruto, vanidoso y con apenas la inteligencia del presente” (172). En tanto, el mulato es exhibido como el sujeto que encarna la civilidad, con una parcela de inteligencia que le viene de su mezcla con la raza blanca y, por tal,

¹³ La representación de los cuerpos en la pintura neoclásica tiende a ser alegórica y más “conceptual” (en términos de fijación de ideas) que otros estilos desarrollados en América, precisamente por ser en sí misma portadora de una distinción importante: un diálogo político, intelectual y visual directo con Francia. Agradezco a Carolina Olmedo por esta observación y por su valiosa lectura y comentarios a una primera versión de este trabajo. Del mismo modo agradezco a Matías Marambio, quien con sus observaciones me permitió establecer la pregunta por el vínculo entre Debret y el proyecto económico liberal.

con mayores capacidades para “fomentar las agitaciones populares que un día llevarán al país a un estado de perfecta civilización” (109).

Tomando en cuenta que el *Voyage* tiene pretensiones de proyecto histórico, la razón y regulación de los impulsos resultaba fundamental para concretar este proyecto en donde las mulatas y negras libres aparecían “claras y muy bien vestidas”, “tiernas, activas, exuberantes e interesadas en su presentación personal”, en contraposición con los esclavizados “siempre cubiertos por sudor”, los cimarrones -cuya “apariencia física causa terror a la multitud” (265)-; e incluso, con las mujeres blancas brasileñas, quienes, según su apreciación, “no tenían ningún gusto; se vestían de forma extraña y llevaban ropa de color según la moda anglo-portuguesa” (Araujo, “Gender, Sex, and Power” 488).

Las marcas corporales expresan valores asociados a la cercanía de la población negra con el discurso civilizatorio del progreso. Así pues, la belleza propia de las mulatas venía aparejada a valores como la prolijidad, higiene e inteligencia. En oposición, se señala la fealdad de aquel que, asumiendo el cimarronaje como posibilidad de emancipación, se alejó de la vida en ciudad, punto nodal de dicho proyecto. De esta forma, Debret hace visible su propia concepción del curso histórico que debía asumir Brasil para alcanzar la civilidad: la abolición de la trata y el progresivo “blanqueamiento” de los emancipados mediante la adquisición de conductas y prácticas acordes con los ideales liberales. Marcando su lugar en la escala productiva, la condición de ciudadanía diferenciada se expresa en los repertorios visuales utilizados por el artista al representar las formas corporales de los africanos. Estas marcas actuaron como metáfora política situando la imagen del blanco europeo como referente civilizatorio de la historia y por ende, como paradigma de redención y movilidad social a través del trabajo libre.

Marcas del reconocimiento

El *Voyage* evidencia la tendencia liberal del autor y revela una suerte de economía política en la cual las personas negras jugaron un rol determinante. Sabido es que los esclavizados provenientes desde las costas africanas mantenían activa la economía brasileña en todo su amplio espectro: “en el agro, regando

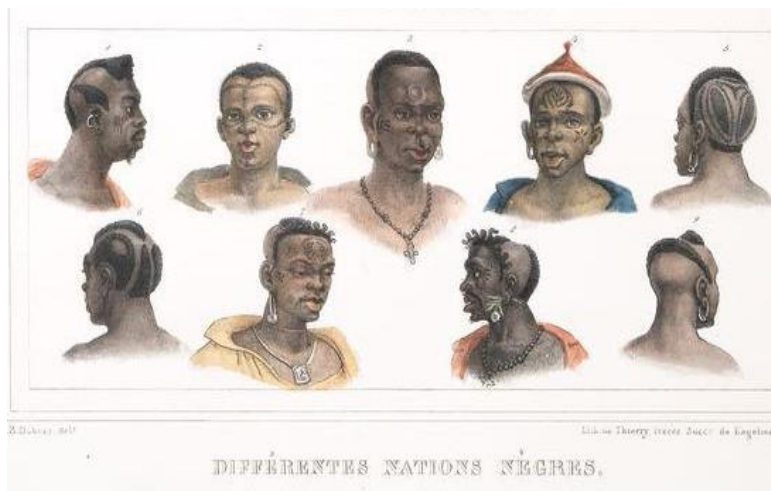
con sudor las plantaciones; en la ciudad, cargando pesados fardos; si pertenecían al capitalista, aumentando la renta del señor” (Debret 87). Prolijo observador, el artista viajero ilustró a lo largo de toda su obra, la estructura general de la economía esclavista junto a la infinidad de oficios y labores en el que circulaba la población afro brasilera:

En el abanico de actividades ilustradas desfilan oficiales y aprendices que prestaban servicios en las tiendas públicas de la ciudad. Sin duda, uno de los sectores más importantes de la economía en Río, “que constituían una gran parte de los pequeños negocios de la ciudad. Las tabernas, las barberías, los zapateros y los sastres, que son la base de cualquier medio urbano, proliferaban y daban sustento a miles de familias y a sus esclavos” (Frank 27). De esto da amplia cuenta el registro del viajero donde retrata zapateros, modistas, ayudantes de naturalista, barberos (que oficiaban también como curanderos y cirujanos). Junto a este rubro, cargadores de fardos, agricultores, cesteros, lavanderas y cazadores, vendedoras de dulces, poblaron los rincones de Río de Janeiro haciéndose presentes para “completar los recuerdos de un viajante europeo que visitó la capital de Brasil” (Debret 187).

Según se dijo, la importante presencia de africanos requerida para sustentar el trabajo agrícola y el rol de Río como ciudad portuaria, conformaba una sociedad de diversos orígenes con universos socioculturales variados. Las políticas metropolitanas ibéricas tendieron a uniformar a la población bajo las categorías de naciones. Las procedencias y jerarquías se asociaron con ciertas tendencias del carácter: “las negras *monjolas* eran más revoltosas, pero comparten la alegría, la coquetería y principalmente la sensualidad que caracteriza a los *congós*, los *rebolos* y los *vénguelas*” (Debret 187).

En el *Voyage* se revela una preocupación por poner en relieve rasgos distintos y distintivos de los africanos insistiendo en marcadores como el color de la piel, el pelo, la forma de los labios o la nariz (Rodríguez 109; Imagen IV). Tatuajes y peinados constituyen la marca de reconocimiento corporal más extendida para identificar a las diferentes naciones africanas: el monjolo se distinguía del mina por las incisiones verticales de su cara; el banguela, “cuyo peinado de detalles exquisitos cuenta con tres tonos” (Debret 232), del mocambique, quien con su pelo simulaba una diadema separada por mechetas

largas. Este, a su vez, se diferenciaba del calava, vendido en la costa de Mozambique, de color cobrizo y peinado con una fila de cabellos en cachos contornados en la frente (Imagen IV).



Différentes nations négres, Debret, Jean Baptiste, 1768-1848 (Imagen IV)

Estas marcas tensionan la relación entre el proyecto compartido por las naciones europeas, y las dinámicas desplegadas en el contexto colonial brasileño. Actuaban como indicadores del lugar de los africanos en la economía local, al tiempo que transmitían y transformaban una información procedente de las diversas unidades culturales africanas. La polisemia de la cicatrización en contextos africanos escapaba del espacio de interpretación de notarios, funcionarios y comerciantes, así, como bien plantea Aldair Rodrigues:

las inscripciones en los registros coloniales ofrecen, a lo sumo, una descripción de la etapa alcanzada por la escarificación y los tatuajes en el momento en que los africanos fueron enviados a Brasil. Su apropiación etnicista como “*sinais de nação*” en el proceso de construcción de la diferencia africana congela y simplifica las múltiples capas que constituyen su semántica. En otras palabras, sus matices fueron filtrados por los intereses coloniales para facilitar la traducción visual de los estereotipos de “nación”. (17)

En esta línea, el pelo constituye un indicador relevante, principalmente entre los hombres. Las ilustraciones sugieren un primer uso -dado por traficantes y comerciantes- para hacer visible la pertenencia a determinado propietario. Una

práctica de despersonalización que apuntó a la anulación de sus cualidades personales al imponerse su función como cuerpo mercantilizado (Meillassoux).¹⁴ Ya dentro del circuito de trabajo, marcar el pelo a través de diversas formas y tamaños informaba acerca de los oficios, atributos y virtudes de las naciones adquiridas, como es el caso del *moçambique do sertão*, negro de elite empleado en los depósitos aduaneros, reconocible “no solamente por causa de su labio superior y sus orejas perforadas”, sino también por su corte de pelo que simulaba una corona (Imagen IV; Debret 232).

La notoria relación entre las formas que adquiere el pelo y las capacidades productivas de los sujetos no se observa solamente en el contexto aduanero, sino que está presente dentro de las plantaciones, los talleres y las actividades urbanas. La imagen *Nègres scieurs de long* muestra en primer plano a dos hombres empleados en el transporte de cargas pesadas trabajando en el corte de una larga madera (Imagen II). No existe, a primera vista, un criterio evidente que indique algún rango diferenciador: ambos vigorosos, cubiertos sólo por un pantalón de algodón blanco y una tela que cubre su pecho. La litografía titulada *Petit moulin à sucre, portative* ilustra, por su parte, a cuatro hombres en una plantación de azúcar, dos de ellos activando el funcionamiento del molino y los otros dos sentados extrayendo el jugo (Imagen III).

De forma sutil, en ambos casos el pelo actúa como huella principal de la diferencia, siendo el elemento distintivo entre ambas imágenes. En la primera escena, el trabajador sentado en el suelo “es quien tiene menos experiencia que el que se sienta en el caballete” (172), mientras que, en la siguiente escena, es el “más inteligente de los negros el encargado de introducir [la caña] entre los cilindros y retirar el bagazo” (201). En este sentido, la superioridad es indistintamente señalada en el cuerpo mediante el imperceptible detalle del corte de pelo “tipo corona”, ausente en el resto de los hombres retratados. Este tipo de marca reitera una jerarquía cuyo lugar es trazado por la posesión de ciertos valores productivos: la fuerza, necesaria para poner en marcha las maquinarias que soportan la base del progreso, o la inteligencia -puesta siempre en referencia

¹⁴ En la litografía *Boutique de la rue du Val-Longo* (Imagen I) el grupo de niños esclavizados al centro de la imagen son reconocibles entre sí por el manto blanco que cubre sus cuerpos y por su cabeza rapada, a excepción de un pequeño moño en la frente.

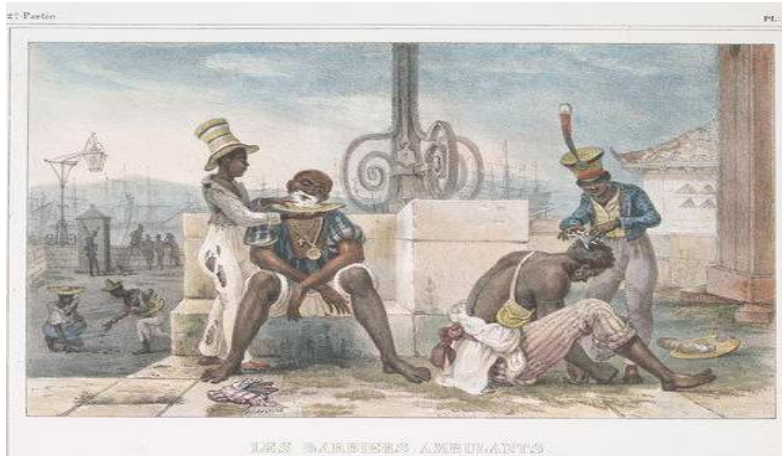
a la capacidad para efectuar adecuadamente un trabajo-.Un segundo conjunto de marcas se halla en la vestimenta y los accesorios. Se trata de bienes que culturalmente “han sido dotados de sentido y reproducen y refuerzan los significados públicos de una comunidad” (Appadurai 17). La indumentaria ilustrada es diversa: sombreros, collares elaborados de plantas y flores, brazaletes, turbantes y géneros de múltiples colores, formas y texturas. Su uso no es antojadizo y tiene como primer asunto una función protectora: en el caso de los sombreros, “preservar la cabeza de los rayos de sol a fin de evitar una hemorragia o un ataque de insolación” (Debret 230). Cada prenda y accesorio tiende a encontrarse en relación con la condición productiva de sus portadores, en un contexto de circulación mercantil de textiles y prendas estimulado por el reciente comercio directo con otros países, después de una larga dependencia del puerto al monopolio portugués.

Emitiendo señales sobre los oficios, los sombreros representan un buen ejemplo del rol del vestuario y la indumentaria en el reconocimiento social de los negros en la ciudad: enormes sombreros de paja con insectos y mariposas pegados, hacían reconocible al “negro naturista” (175), “representado con un traje de marcha extrañamente formal para el escenario” (Buono 84). Los habituales gorros con orejeras que -al decir de Debret- se parecen “mucho a un casco griego con orejeras levantadas” (170)- eran utilizados por negros de propiedad rural en sus labores agrícolas, quienes vestían un traje muy sencillo (Imagen V). En tanto, los negros que habitaban cotidianamente la ciudad fueron retratados con sombreros diversos elaborados con retazos militares (Imagen VI).



Marchand de sambouras. Vendeur de palmito, Debret, Jean Baptiste, 1768-1848 (Imagen V)

Su uso no estaba destinado a comunicar exclusivamente la condición productiva de quien lo portaba. Siendo revestido de nuevos sentidos, adquirió dimensiones estéticas señalando gustos y modas locales. Así, por ejemplo, los sombreros militares fueron parte de una tendencia introducida en medio de un momento de “entusiasmo nacional”, fruto de las “frecuentes revistas y paradas propias de la época de la fundación del Imperio Brasileño”, en el que fuera su centro militar y administrativo (150). El contexto de las guerras napoleónicas incidió también en las pautas vestimentarias de la ciudad al poner en circulación una indumentaria militar francesa que fue readaptada creativamente por los africanos. Aunque para quien registra se trató de un accesorio que, con el fin de mejorar la originalidad de sus vestidos, fue transformado por los hombres negros “en un sombrero de paja grotesco adornado con un rosetón nacional y dos galones pintados al óleo con los colores imperiales” (150; Imagen VI).



Les barbiers ambulants, Debret, Jean Baptiste, 1768-1848 (Imagen VI)



Nègres cangueiros, Debret, Jean Baptiste, 1768-1848 (Imagen VII)

El uso estético de la indumentaria aparece también en los petos utilizados por los “esclavos cargadores” ornamentados “con una franja vieja de seda mandada a ajustar cuidadosamente por un talabartero, y aún no satisfechos con estos trapos de colores, añaden un trozo de botones de cristal, de metal, y pequeñas conchas [...] distinguiéndose de los demás negros de *ganho*” (232; Imagen VII).

Estas pautas creativas entran en tensión con imágenes que explicitan, de manera subrepticia, el dominio corporal, simbólico y cultural en las relaciones de dominio entre amo/esclavo. La tendencia de vestir a los esclavizados con ropa refinada, a la europea, y a veces incluso con joyas como forma de demostrar riqueza, no fue poco frecuente en Rio. “Aunque las esclavas llevaban una vestimenta modesta en comparación con la de sus amas, existía una preocupación por la forma de vestir de sus esclavos domésticos”, pues reforzaba uno de los aspectos esenciales de las personas sujetas a esclavitud: anunciar la calidad de sus propietarios (Araujo, “Gender, Sex, and Power” 488).¹⁵

Siendo un elemento que unificaba significados públicos, vestir con las mejores telas daba cuenta de una situación de despersonalización del esclavizado en la medida que no comunica para sí, sino que es un medio para un otro. La imagen VIII (*Maison à louer, cheval et chèvre à vendre*) retrata a una mujer con un traje desgastado que “revela el estado de miseria de los amos, reducidos a la penosa solución de un último sacrificio” (Debret 178). Por su parte, la imagen IX (*Nègresses marchandes, de sonhos, manoé, aloà*), grafica un grupo de vendedoras “notables por su elegancia y más o menos por la limpieza de sus trajes, naturalmente proporcionadas a la fortuna de sus señores, siempre interesados en conseguir alguna ventaja a la competencia momentánea” (209). En ambos casos, la ropa sigue siendo el indicador de un estatus ajeno que además comunica potenciales ventajas comparativas de un esclavo por sobre otro. Su rentabilidad se daba a entender a través de *virtudes* como la limpieza, decencia y

¹⁵ Diversas prácticas asociadas al consumo de personas esclavizadas dan cuenta de que su valor escapaba al fuero económico, adquiriendo importantes dimensiones sociales. Poseer una nodriza era también un indicador de estatus. Esta idea es confirmada por Sandra Lauderdale Graham, quien explica que al estar en mayor contacto con sus propietarios, las mucamas “podían esperar ropas más finas, quizás una dieta más variada o amplia recogida de la mesa familiar, una atención más temprana a las enfermedades y las pequeñas y codiciadas protecciones que se suponía que proporcionaba un ama o amo adecuado” (en “Gender, Sex, and Power” 26).

elegancia visibles en el traje, razón por la que eran vestidos con los mejores aditamentos con los que se pudiera contar.¹⁶



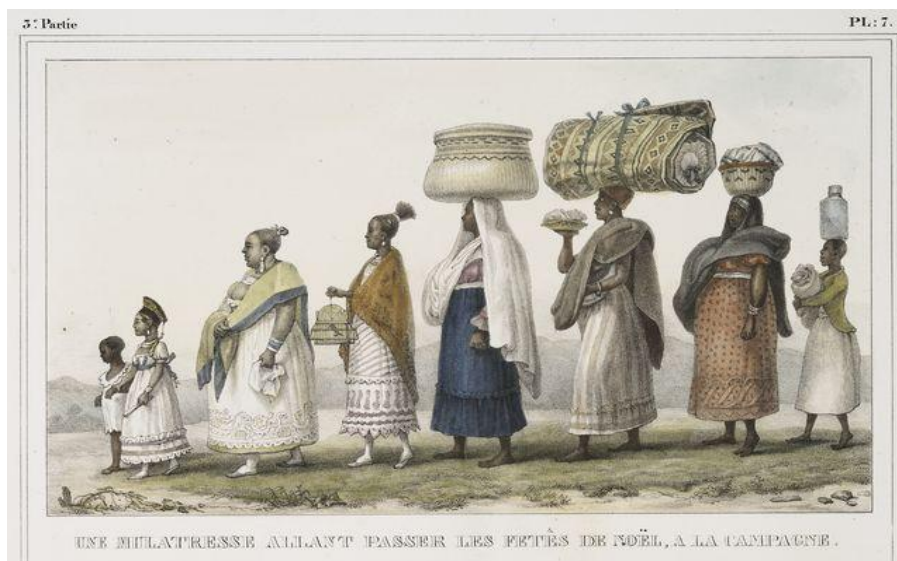
Maison à louer, cheval et chèvre à vendre, Debret, Jean Baptiste, 1768-1848 (Imagen VIII)



Nègresses marchandes, de sonhos, manoe, aloà, Debret, Jean Baptiste, 1768-1848 (Imagen IX)

¹⁶ Carolina Olmedo señala que Debret realiza un ejercicio metonímico a través de los esclavos para dar cuenta de la realidad económica de la corte y la diversa posición social de quienes sostienen el sistema esclavista en la base funcional. Un esfuerzo más para entender su obra como un verdadero gesto político, en combinatoria con los avances que Elaine Dias ha hecho sobre su trabajo de retrato, en los que afirma que éste es muy crítico del absolutismo como modelo político y de la monarquía brasileña como una mimesis decadente de los viejos imperios europeos.

El traje utilizado para representar a los esclavos y esclavas de propietarios no encuentra mayor distancia con la vestimenta utilizada por sus pares libres. ¿Cómo operan entonces los mecanismos de reconocimiento y diferenciación en las prácticas del vestir entre la población africana de diversos estatus? Un accesorio que aparece como marca reiterada de distinción, son los zapatos: “algo así como la orgullosa marca del liberto” (Levine 131). A propósito, en la imagen X (*Une mulâtresse allant passer les fetês de Noël, à la champagne*) el calzado es la marca que hace visible la diferencia en un cuadro donde no parece advertirse una distinción jurídica mediante la pigmentación de la piel. Cabría preguntarse si acaso el uso de medias es indicador de alguna tendencia o moda de consumo o bien, notifica la jerarquía social de quienes las llevan puestas pues se trata una mulata libre, su pequeña hija, acompañada de un niño, y una tercera mujer cuyo color de piel se acerca sutilmente a quienes encabezan la procesión.



Une mulâtresse allant passer les fetês de Noël, à la champagne. Debret, Jean Baptiste, 1768- 1848 (Imagen X)

Exceptuando este elemento, los tópicos referidos describen indistintamente a esclavos de dueños prestantes y a libres con pequeñas economías, “orgullosos de su propiedad” (Debret 178). Sin duda, el mercado en el Brasil de la época ofrecía una oferta general para todo aquel que pudiera acceder a ella. Como se dijo, producto de la liberalización del comercio y de las políticas económicas establecidas por la corte en Brasil, desembarcaron en Río

variadas mercancías procedentes de Francia o Inglaterra –centros que dictaban las pautas de consumo a inicios del siglo XIX–. Estas dialogaron con procesos de superación de los patrones coloniales que se vivían en el amplio territorio americano (Bauer 183). De tal modo, los géneros y prendas podían ser comprados por una adinerada propietaria con el fin de reforzar su propia condición, o bien, ser adquiridas mediante su trabajo por las mujeres negras y mulatas libres, las cuales, como bien ha señalado Frank, poseían negocios y mantenían activa la economía local.

Las marcas comunicaban huellas de la africanía, informando también sobre su lugar como negros en la economía política de Río. Cortes de pelo, accesorios y trajes, diferenciaban oficios, capacidades y destrezas, indicando los cargos y roles ocupados al interior de la pirámide social africana. Encuentran un diálogo con las marcas y escarificaciones observadas en la obra de Debret, estudiadas con más profundidad por Aldair Rodrigues. En este juego de consensos y prácticas visuales del reconocimiento, la indumentaria actuó como soporte para informar sobre quien la portaba. A través de su indumentaria, los africanos libres y esclavos más capacitados -vinculados a actividades productivas, mercantiles o agrarias-, fueron distinguidos como poseedores de rasgos y cualidades como la belleza, fuerza e inteligencia. Visible mediante la ropa, su uso contribuyó a consolidar un correlato entre estas virtudes, la capacidad productiva del africano, y el proyecto de consolidar a Brasil como “la parte más moderna del nuevo mundo” (Debret 278).

Conclusión

El *Voyage* de Debret es, sin duda, una obra atravesada por los cambios y tensiones de su propio tiempo. Particularmente, la pregunta por la representación y las marcas visuales señaladas por el artista para las personas africanas ha puesto en evidencia la directa relación existente entre esta población y los procesos económicos y políticos que vivió la ciudad de Río durante las primeras décadas del siglo XIX. El impacto producido por la instalación de la corte en territorio colonial, y una cada vez más extendida influencia francesa en las esferas culturales, políticas y económicas contribuyó a un reacomodamiento de categorías morales que en el contexto colonial beneficiaban a quienes poseían el

privilegio de la propiedad y el linaje. En el proyecto que plantea Debret, estos valores son accesibles ahora a través del trabajo remunerado.

El programa narrativo de su obra traza una línea histórica ascendente hacia el progreso y la modernización del Brasil, en la cual, la población negra se civiliza al tiempo que su fuerza de trabajo dinamiza capital y se ‘blanquea’ cultural y biológicamente, adquiriendo mayor belleza, elegancia y ‘razón’. No se trata entonces de una apuesta reducida a una mera lectura de la sociedad brasileña. La obra de Debret es, antes que nada, un proyecto en el cual la esclavitud entra en conflicto con el progreso y las ideas liberales. Las imágenes de bozales, criticadas por sus contemporáneos por ser “excesivamente delgadas y mal representadas” (Lima 165) ponen en relieve, justamente, la disparidad entre la sociedad brasileña esclavista y las ideas del liberalismo europeo.

Por su parte, marcas visuales como el pelo, la contextura, el porte, la ropa o los accesorios utilizados para ilustrar a dicha población, tienden a identificar su lugar en el circuito mercantil y, aún más, a enfatizar su capacidad productiva y potencial rentabilidad. Al mismo tiempo, las formas de trabajo y vestimenta en Debret sirven para marcar un tipo de estatus racial o social más allá del tono de la piel o formas particulares de ascendencia. En este sentido, si bien el despliegue creativo de los africanos es señalado por el artista como una tendencia que da cuenta de pautas estéticas, lo cierto es que la dimensión utilitaria como indicador de un proyecto liberal en plena marcha, predomina en el relato.

Aquellas marcas operaron como receptores y comunicadores de mensajes sociales. Contribuyeron a clasificar, diferenciar y reconocer a la población desde una racionalización productiva superponiéndose a otros lenguajes que pudieran contenerse en la indumentaria. Al estar asociadas a la honestidad, limpieza, sobriedad y obediencia –virtudes promulgadas por el proyecto ilustrado–, sirvieron como medio de inscripción del sujeto en aquello que se constituirá como el axioma de la Modernidad: el tránsito de la barbarie a la civilización.

Bibliografía

Impresos

Debret, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, tomo I*. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1954.

_____. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, tomo II*. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1954.

Fuentes secundarias

Araujo, Ana Lucia. "Les représentations de l'esclavage dans les gravures des relations voyage". *Canadian Journal of Latin American & Caribbean Studies* 30 (2005): 161-183.

_____. "Gender, Sex, and Power: Images of Enslaved Women's Bodies". *Sex, Power and Slavery*. Gwyn Campbell y Elizabeth Elbourne, eds. Ohio: Ohio University Press, 2014. 469-499

_____. "Culture visuelle et mémoire de l'esclavage: regards français sur les populations d'origine africaine dans le Brésil du XIX^e siècle". *Brésil(s)* 10 (2016): 1-27.

Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo, 1991.

Bauer, Arnold. *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*. México: Taurus, 2002.

Barthes, Roland. *El Mensaje Fotográfico*. s.f. Visitado el 9 febrero 2021. https://socioloco.tripod.com/observacion/barthes_el_mensaje_fotografico.pdf

Bethell, Leslie y José Murilo de Carvalho. "Brasil: 1822-1950." *História de América Latina 6. América Latina independiente, 1820-1870*. Leslie Bethell, ed. Madrid: Crítica, 1991. 319-377.

Brathwaite, Edward. *La unidad submarina: ensayos caribeños*. Florencia Bonfiglio, selección, estudio preliminar y entrevista. Buenos Aires: Katatay, 2010.

Buono, Amy. "Jean-Baptiste Debret's *Return of the Negro Hunters*, the Brazilian Roça, and the Interstices of Empire". *Orientes-Occidentales: El Arte y la Mirada del Otro*. Gustavo Curiel, ed. México: UNAM, 2007. 69-99.

Daston, Lorraine y Peter Galison. *Objectivity in Historical Perspective*. New York: Zone Books, 2007.

Dias, Elaine. "El Panorama de Río de Janeiro de 1824: Entre la Exaltación de la Nación y la verdad histórica". *Actas del XVII Congreso Internacional de AHILA*. Stefan Rinke, ed. Berlin: Freie Universität, 2016. 2373-2380.

Frank, Zephyr. *Dutra's World: Wealth and Family in Nineteenth Century Rio de Janeiro*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.

Kopytoff, Igor. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso". *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Arjun Appadurai, ed. México: Grijalbo, 1991. 89-124.

Leenhardt, Jacques. "Visite de l'exposition L'Atelier tropical de Jean-Baptiste Debret, peintres, écrivains et savants français au Brésil, 1816-1850". *Artelogie* 10 (2017). <http://journals.openedition.org/artelogie/880> DOI: <https://www.doi.org/10.4000/artelogie.880>

Levine, Robert. "Faces of Brazilian Slavery: The Cartes de Visite of Christiano Júnior". *The Americas* 47/ 2 (1990): 127-159.

Lima, Valéria. *J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: UNICAMP, 2007.

- Meillassoux, Claude. *Antropología de la Esclavitud*. México: Siglo XXI, 1990.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. (Trad. Yaiza Hernández Velázquez). Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Naves, Rodrigo. “Debret, o neoclasicismo, e a escravidão”. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 41-129.
- Pimentel, Juan. *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid: Marcial Pons, 2003. 29-70.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Rodrigues, Aldair. “African Body Marks, Stereotypes and Racialization in Eighteenth-century Brazil”. *Slavery and Abolition* 42/2 (2020): 315-344. doi.org/10.1080/0144039X.2020.1814055
- Rodríguez, Luis Méndez. “Visiones iconográficas de la esclavitud en España”. *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XV y XVI*. Aurelia Martín y Margarita García, eds. Granada: Comares, 2010. 95-126.
- Sagredo, Rafael. “Un imperio en el trópico: Análisis historiográfico.” *Historia* 41/1 (2008): 267-282.
- Schaffer, Simon *et al.* *The Brokered World. Go-Betweens and Global Intelligence, 1770– 1820*. Sagamore Beach: Watson Publishing International, 2009.
- Sela, Eneida María. *Modos de ser, modos de ver: Viajantes europeos e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808–1850)*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- Schaub, Jean-Frédéric y Silvia Sebastini. “Savoirs de l’autre. L’émergence des questions de race”. *Histoire des sciences et des savoirs. Tome 1*. Stéphane Van Damme, ed. Paris: Editions du Seuil, 2015. 283-306.
- Thomas, Sarah. *Witnessing Slavery: Art and Travel in the Age of Abolition*. New Haven: The Paul Mellon Centre, 2019.
- Vega, Alejandra. 2014. “Trajes del teatro del mundo: vestimenta, sujetos y diferencia americana en la primera modernidad”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2014 <http://nuevomundo.revues.org/66794>. DOI 10.4000/nuevomundo.66794
- Wittmann, Reinhard. “¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Guglielmo Cavallo, Roger Chartier y Robert Bonfil, coords. Madrid: Santillana, 2011. 353-385