

REPRESENTACIONES DE LA ALTERIDAD CULTURAL. CARTOGRAFÍAS, PAISAJES Y SUBJETIVIDADES

El proyecto moderno europeo en América originó determinados perfiles de las subjetividades locales. La alteridad fue forjada desde una perspectiva etnocéntrica, inmersa en la “retórica del rechazo” o la “imagería del NO” (Rojas Mix, 2006: 122), donde la personificación del subalterno se tradujo en una apariencia peligrosa, estereotipada y empañada de racismo. Para problematizar ese abordaje, propongo distinguir tres tópicos donde la alteridad cultural se torna visible: la cartografía, el paisaje y la construcción de las subjetividades nativas.

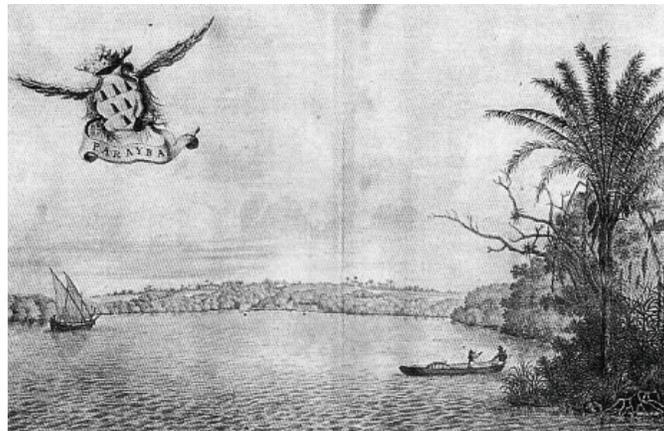
Según la investigadora Dionisia Gómez Amelia (2006), la cartografía constituye una práctica central en el análisis de las visualidades sobre América a partir de sus contactos con Europa, donde surgió la necesidad de plasmar en forma gráfica las nuevas posesiones del poder real. El protagonismo del cartógrafo fue decisivo en la etapa colonizadora. Además de lo específicamente geográfico, registraba animales, plantas, habitantes y hasta aparentes personajes monstruosos. El mapa equivalía a una señal informativa que indicaba los tesoros factibles de ser ubicados. Tras el arribo de Colón en 1492, el mapa de América no se distinguía aún en un formato independiente, hasta que recién a comienzos del siglo XVI se transformó el mapamundi europeo y se agregó su geografía. En una comitiva de Portugal de 1502 viajó Américo Vespucio, tratando de llegar a tierras brasileñas. A su regreso escribió una carta conocida como *Mundus Novus* donde mencionó la zona costera a la que se ha acercado. “América”, nombrada por Waldsemüller en 1507, presentaba una cartografía vinculada al *Mundus Novus*, es decir con Perú, Brasil, Chile o Tierra Firme. Mientras que las escuelas del sur europeo utilizaban el apelativo “Novus”, los cartógrafos de Alemania, Francia, Holanda o Inglaterra aplicaban directamente “América”.

El dibujante y orfebre belga Théodore De Bry incluyó ese nombre en sus primeros mapas. Cerca de 1540, el alemán Sebastián Münster dibujó dos Américas separadas en el *Orbis*

cht West Company Indias, la Compañía holandesa de las Indias Orientales. Rápidamente se independizó y conformó su Taller propio en Amsterdam, en 1648. Entre los 124 mapas de su autoría se incluyó la zona nordestina de Brasil.

En los siglos anteriores a la etapa independentista, América Latina recibió a expedicionarios acompañados por dibujantes que produjeron registros gráficos. Posteriormente se estudiaron como fuentes de investigaciones científicas sobre estas tierras, iniciándose un proceso de identificación gradual que reformuló las “convenciones académicas” europeas (Sartor, 2006: 33), referidas a normas para realizar dibujos o pinturas de especies vegetales, zoológicas, paisajes de la naturaleza o individuos. En los recorridos iniciados por viajeros como Alejandro Malaspina o Celestino Mutis, tomaron parte artistas que tenían a su cargo la representación taxonómica de lo que verían a su paso. El paisaje era concebido como parte de la naturaleza, imagen de la urbanidad o resultado de ambos componentes. Alexander von Humbolt editó en 1842 *Kosmos*, donde inscribió su teoría estética sobre la pintura de paisaje. Hacia fines de 1830, los viajes de artistas europeos hacia América se hicieron cada vez más frecuentes. El holandés Frans Post se embarcó hacia las costas brasileñas en 1636 en la expedición de Johan Maurits, príncipe Mauricio de Nassau (quien gobernó durante 1637 las posesiones holandesas en Brasil al frente de la *Ducht West Company Indias*, cuya sigla era WIC). La comitiva que acompañaba al príncipe de Nassau tenía como objetivo documentar el dominio militar y las posesiones conquistadas a partir de registros gráficos que conformarían un diccionario visual (Phaf-Rheinberger, 2003). Post elaboró sus pinturas de paisajes brasileños con la compañía de arquitectos, geógrafos, cartógrafos y biólogos, y de su propio hermano arquitecto, Pieter Post quien estaba informado sobre los avances en el campo de la ingeniería hidráulica y de la navegación, colaborando en la construcción de “la ciudad Mauricia” llamada *Mauritstad* que el príncipe ordena construir en Recife. La minuciosidad gráfica y documental de Frans Post funcionó como un muestrario visual de las nuevas tierras conquistadas en América, operando así como medio de visualización hegemónica y penetración cultural. Así registró el ámbito brasileño mediante la técnica holande-

sa, elaborando una geografía de Brasil despojada, casi vacía de frondosidad, semejándose a los paisajes contemporáneos holandeses en la composición, el estilo y la técnica. La alteridad de la representación se asociaba a un “metapaisaje” (Pérez Oramas, 1998:107), por ser un segundo paisaje en relación al real. Tanto las pinturas como los dibujos que ejecutó en Brasil fueron la base no sólo para los desarrollos gráficos posteriores en su tierra natal sino para los grabados compilados en *Rerum per oceanum in Brasilia* (Fig. 2), una publicación que encomendó el propio Johan Maurits. La edición estuvo acompañada de un manuscrito introductorio de 340 páginas del teólogo y filósofo de Amsterdam, Gaspar Barleus, quien nunca había arribado a costas brasileñas pero que se instruyó sobre temáticas americanas en la Biblioteca privada del príncipe.



.....
Fig. 2. Frans Post
Rerum per oceanum in Brasilia

Grabado, 1647

Fuente: Brazil Body & Soul, Catálogo de Exposición, pág. 69

Frans Post pintó dieciocho paisajes donde el ámbito tropical quedaba reducido a escenas caprichosas impregnadas de serenidad. Sus panorámicas despedían aires de exotismo y adquirieron valor documental por ser los primeros registros sobre el paisaje de América del Sur. De esas vistas brasileiras, efectuadas en óleo sobre tela y con un tamaño aproximado de sesenta por noventa centímetros, sobrevivieron siete. En muchas incluyó la

representación del agua, pero especialmente la vegetación local, en ocasiones pájaros u otros animales pequeños (Parker Brienen, 2001). También documentó fortines holandeses en los fondos de las pinturas, en imágenes que idealizaron la conquista de las provincias de Brasil bajo el mandato de Maurits y proyectaron una función ideológica y política. En los mapas que dibujó para Georg Marcgrave¹⁹, Post agregó viñetas con molinos de azúcar, prioritarios en la economía colonial de la época, y con esclavos bebiendo o danzando (Fig. 3), en franca contradicción con datos sobre la época que cifraban una alta mortalidad del sector esclavo a raíz de las inhumanas condiciones de vida en las plantaciones.



.....
Fig. 3. Frans Post
Brazilian Landscape with Dancing Natives and a Chapel
 Óleo sobre tela, siglo XVII

Fuente: Brazil Body & Soul, Catálogo de Exposición, p. 110.

En los entornos plácidos de Post, las palmeras y papayas reemplazaban a los árboles de roble de las vistas de Holanda, los esclavos africanos felices y alegres a los campesinos rurales, y Mauritsstad a Haarlem. De esta manera, la ética esclavista y el dominio técnico son dos características sobresalientes de sus escenas paisajísticas (Phaf-Rheinberger, 2003). Las obras que Post pintó luego de 1644 tras su vuelta a Europa se diferenciaron de

¹⁹ Post realizó en 1643 algunos diseños para Georg Marcgrave, un astrónomo y naturalista alemán que viajó a la colonia holandesa en Brasil para hacer estudios de zoología, biología y geografía.

las vistas hechas en Brasil, ya que aumentó el tratamiento atmosférico y edénico de la lejana tierra. Los colores tenían más brillo, con detalles insólitos en la fauna y flora americana, e incluyó animales como perezosos, lagartijas, serpientes y armadillos, exaltando la sensación de paraíso remoto y distante. Tras la muerte de su hermano en 1669, el artista no firmó más sus trabajos, quedando parte de su producción sin ser clasificada.

Johann Moritz Rugendas llegó a las costas brasileñas en la expedición del barón de Langsdorff entre 1821 y 1823. A su regreso a Europa publicó, luego de cuatro años, el álbum de litografías elaboradas a partir del imaginario geográfico del territorio americano, titulado *Voyage pittoresque dans le Brésil* en el año 1835. En opinión de Rugendas, uno de los motivos paisajísticos más atractivos de Brasil era la floresta nativa de apariencia impenetrable. Esta tendencia se veía estimulada por el público europeo, donde el gusto por la lectura de estas crónicas de viaje con vistas de Brasil u otros países americanos estimuló a otros artistas profesionales a pintar o dibujar (Ades, 1999), lo que provocó en la mayoría de los casos resultados estereotipados del paisaje regional. A partir de Rugendas, artistas como Nebel, Hildebrand, Egerton o Jean Baptiste Louis Gros se interesarían en desplazarse hacia diferentes zonas de América con el objetivo de plasmar las panorámicas. Luego de Post, arribaron Nicolás Antoine Taunay y Niccoló Antonio Facchinetti. Giovanni Battista Castagneto había pintado una variedad de vistas cariocas y marinas, promoviendo la imagen de un Brasil bello, ‘saludable’, exuberante y de naturaleza prolífica. Las vistas de los artistas viajeros conformaron un cuerpo material que con el tiempo ha adquirido valor histórico y documental. No solo para comprender la mirada externa sobre el “otro” cultural, sino para reflexionar sobre las fluctuaciones de convenciones icónicas surgidas en Europa.

Respecto a la configuración de subjetividades, y ubicándonos en los inicios del proceso colonizador, el perfil del nativo ha sido cristalizado por la mirada europea de diferentes maneras. Si bien en los comienzos primó una visión edénica, con el tiempo se tornaría su contrario, visualizándose al indígena como bárbaro y

salvaje. Los modos de representar plásticamente al nativo desde la óptica colonial se enmarcaron en la estética clásica del Renacimiento europeo, tanto en la ubicación de las espacialidades como en las anatomías humanas. Observados como artefactos exóticos o rarezas recuperadas del Nuevo Mundo, los indígenas manifestaban en los gráficos europeos, características fantasiosas. André Thevet, cosmógrafo y monje franciscano, registró escenas, costumbres y alimentos utilizados por los indios en *Les Singularités de la France antarctique* de 1557. Su representación de la alteridad sostenía la noción del “buen salvaje” difundido posteriormente en el terreno de la Filosofía. Estableció algunas caracterizaciones sobre la antropofagia ritual de los Tupinambás pero destacando en general la extravagancia de la producción simbólica y material tal como ornamentos de plumas, objetos tallados o collares. Sus dibujos no evidenciaron el exagerado dramatismo o demonización de los grabados de De Bry y quizás no fueron tan difundidos, aunque se lo consideró un referente de los ilustradores del panorama amazónico y un historiógrafo notable que llegó a publicar ocho volúmenes de sus libros en 1584. En general, en la trama de imágenes que circularon desde el siglo XVI en adelante se plasmaron representaciones ambivalentes en las cuales la alteridad cultural tomaba cuerpo de forma utópica, bondadosa o monstruosa, aborrecible.

[...] a imagen del indio americano iba desde una extrema idealización (el “Paraíso Terrenal” de Colón, por ejemplo; o los contenidos de la defensa de De las Casas), hasta una extrema “monstrificación” (el caníbal, el bárbaro, etc.) (Amodio, 1993: 142)

El gigantismo fue una caracterización proveniente de la imaginería medieval que se trasladó al indio, tal como lo refirieron Colón o Vespucio en algunas de sus misivas al mencionar a los indígenas sobrecrecidos. La sospecha de una masculinidad dudosa por el atavío singular y la ornamentación corporal de los indígenas Tupinambás se convirtió en otra cualidad censurable. Los Tupinambás entraron en contacto con los europeos en la zona de Rio de Janeiro y Bahía. Todas las tribus Tupís constituían un tronco étnico común, con peculiaridades según el sitio. En Bahía, los misioneros jesuitas llegaron a contar casi 40.000 indios cris-

tianizados, en 1585 eran solo 10.000, ya que la mayor parte había muerto como esclavos de los colonos. A comienzos del siglo XVIII los Tupinambás se habían reducido a un pequeño grupo, confinados a Bahía. Sobre los Tupinambás se ampliaron referencias en el *Tratado Descritivo do Brasil* de 1587 del colono portugués Gabriel Soares de Sousa, quien los definió como "...tan lujuriosos que no hay pecado de la lujuria que no cometan...Y en conversación no saben hablar sino en estas suciedades, que cometen a cada hora" (Sousa en Figari, 2009: 25). Su observación despectiva estigmatizaba al nativo, prefigurándolo como lascivo. Théodore De Bry produjo una amplia serie de grabados a fines del siglo XVI incluidos en publicaciones como *El Descubrimiento de América*, bosquejando al indio americano en base a los relatos de viajeros entre los cuáles se encontraban Fray Bartolomé de las Casas, Hans Staden, Jean de Léry o Antonio de Herrera. Con desajustes sustanciales entre realidad y versión gráfica estas ilustraciones fueron profusamente difundidas. Entre otros aspectos, se atribuyeron a los nativos experiencias homosexuales, condenadas en imágenes donde eran entregados a los perros por el conquistador español Vasco Núñez de Balboa para ser comidos como ejemplo de punición y castigo. Serge Gruzinski confirma el brutal arrasamiento sobre poblaciones indígenas desde el Orinoco al Darién en Panamá: "...La intervención española más brutal fue, probablemente, la matanza de sodomitas que perpetró Vasco Núñez de Balboa" (Gruzinski, 2006:40). Este prejuicio fue motivo para el trato violento hacia las sociedades americanas. La acusación de sodomía como aberración sexual, sumada a la desnudez cotidiana, recrudeció el castigo físico y estimuló la actitud moralizante de la evangelización.

La querrela de imágenes se continúa en la América colonial con los tópicos de la crueldad española. La diatriba, que más tarde se llamará 'leyenda negra', germina y prospera con los grabados holandeses del Taller de Teodoro de Bry que ilustran las crónicas de los conquistadores... (Rojas Mix, 2006: 115).

El mismo De Bry realizó cuantiosos grabados en referencia al canibalismo, tópico propagado por los viajeros que aludían a esa extraña costumbre de ingerir carne humana por parte de los

indios: “¿La antropofagia alimenta el canibalismo? Innumerables grabados difunden pedazos de carne humana cocidos sobre una parrilla u olla, transmitiendo una imagen culinaria de la cultura americana” (Belluzo, 1998: 69). El libro de De Bry, con cincuenta grabados sobre las crónicas de Hans Staden y su cautiverio en manos de los Tupinambás, desarrolló así una narrativa sobre espeluznantes mutilaciones. Las prácticas de canibalismo y antropofagia fueron descritas por el mismo Staden, quien enfatizó el tono aberrante de las prácticas caníbales. Es decir que el grabador holandés nunca fue testigo fiel de hechos de canibalismo y antropofagia; sus ilustraciones fueron los resultados de segundo orden obtenidos a partir de los comentarios orales y escritos de exploradores y conquistadores, y el tenor general de estas crónicas visuales imbrica una serie de adjetivaciones que además de presentar facetas negativas, exageran y distorsionan al indígena a través de la fantasía o el exotismo (Lucero, 2013). El tercer volumen de los *Grandes Viajes*, titulado *America Tertia Pars* de 1592 se organizó en tres grupos de grabados: los que provenían de los xilogramados de las crónicas de Staden en *Warhafftig Historia und beschreibung* de 1557, los referidos a los relatos de Jean de Léry en *Histoire d'un voyage fair en la terre du Brasil* de 1578, y los que mixturaban elementos de los grabados de Staden, Léry, André Thevet y otros. Existen contradicciones entre palabra y visualidad en, por ejemplo, la representación del festín antropofágico, la figuración aplicada en los cuerpos de los indígenas al modo clásico, y la caracterización de las mujeres adultas nativas que se traducen en exageraciones o distorsiones gráficas.

En el banquete antropofágico, según información de Léry, asesinaban al prisionero y lo colocaban en agua hirviendo para escaldarlo, acción a cargo de las indígenas ancianas. Se le retiraba la piel y se lo desmembraba. Para su consumo se asaban las costillas, los brazos y las piernas, y las vísceras se cocinaban aparte. Los niños, según esta descripción, se alimentaban de la papilla hecha de tripas humanas. El relato de Staden incluía otros datos: la cabeza de la víctima se apoyaba en un plato (Fig.

4), y las mujeres guardaban los intestinos y fabricaban el *mingau* que era bebido por mujeres y niños²⁰.



Fig. 4. Théodore de Bry
America Tertia Pars

Grabado, 1592

Fuente: Núcleo Histórico: Antropofagia e Historias de Canibalismos,

Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal
/ Banco Santos, São Paulo, p. 89.

Albert Eckhout llegó a Brasil junto a Frans Post. En Ámsterdam se había capacitado en las técnicas pictóricas de paisajes y naturalezas muertas. De manera similar a Post, Eckhout utilizó el arsenal técnico del encuadre europeizante sobre el sujeto nativo, que pasó a ser producto de la observación externa, parcial y domesticada. De las pinturas que llevó a cabo en América, han persistido unas doce naturalezas muertas, ocho retratos etnográficos y un óleo sobre tela de los indios Tapuyas danzando (Fig.

20 El autor brasileño Darcy Ribeiro en *Utopía Salvaje. Nostalgias de la inocencia perdida. Una fábula* (1995), rememora este brebaje en algunas escenas de la vida de Pitum, un teniente que queda separado de su grupo, consignado a vivir entre el mundo de las mujeres amazonas que ingieren "...carne humana, bien que la comen, aunque sólo sea en el caldo pimentado que hacen con sus parientes muertos, por la caridad de dejarlos vivir en sus cuerpos" (Ribeiro, 1995: 119).

5), actualmente en la colección del Museo Nacional de Denmark en Copenhague.



.....
Fig. 5. Albert Eckhout
Danza Tapuya

Óleo sobre tela, ca.1641

Fuente: Brazil Body & Soul, Catálogo de Exposición, p. 93

Es posible que este cuerpo de obras, más los trabajos de tamaño natural realizados para Nassau, hayan conformado el conjunto montado en el hall principal del palacio Vrijburg, la residencia oficial de Holanda en Brasil. Estas naturalezas coincidían en el mismo enfoque de las luces, todas desde la derecha, y en la instalación general de la decoración palaciega podrían haber estado colocadas por encima del retrato femenino de una india nativa. Todas contienen frutas, vegetales y flores que se apoyan en especies de grises repisas. Eckhout se esforzaba por representar frutos americanos tales como ananás o maracuyás, a los fines de describir la fecundidad de la tierra (Parker Brienen, 2001). En el período intermedio de 1637 a 1641 los barcos que exhibían la sigla WIC aprisionaron algunos fortines y traficaron esclavos africanos mediante, los cuáles también fueron incluidos por el pintor en sus retratos a dúo. Su mirada de tenor etnográfico respecto a la naturaleza y a la población americana se apoyaba en determinadas alegorías, traducidas en las figuras de las ocho pinturas de retratos-dobles. Eran óleos sobre el *Indio Tupí* y la *India Tupí*, el *Indio Tarairiu* y la *India Tarairiu* también llamados Tapuyas, *Mujer Mameluca* y *Hombre mestizo*, y *Mujer africana* y

Hombre africano. Los ocho retratos correspondían a un par de africanos negros, dos pares de amerindios y otro par que representa la mezcla étnica, los primeros que se conocen sobre el hombre mulato y la mujer mameluca²¹.



.....
Fig. 6. Albert Eckhout
Tapuya Women

Óleo sobre tela, 1641

Fuente: Brazil Body & Soul, Catálogo de Exposición, p. 95

21 El término mulato se aplicaba al hombre descendiente de un blanco europeo y negra africana; mameluca refería a la mujer hija de blanco europeo y de una indígena *Tupinambá*.

Los indígenas Tapuyas, percibidos como nómadas y hostiles, portaban ciertos detalles que enfatizan la condición de ‘salvaje’ proyectada en este caso por el artista holandés (Luce-ro, 2013). Desnudos, con un fondo silvestre, él tenía una decoración facial con elementos clavados en el rostro; ella cubría su zona púbica con un ramillete de hojas y acarreaba una canasta en su espalda de la cual sobresalía un pie seccionado, producto del despedazamiento de algún cuerpo humano, llevando con su brazo derecho la mano cortada de alguna víctima ejecutada (Fig. 6) Eckhout plasmó diferencias notables entre los retratos de los Tupinambás, quienes vestían prendas, y los Tapuyas, en los que se observaba la exhibición de trozos de carne humana, insinuando el carácter bárbaro y atroz. La mujer africana fue representada en una dimensión análoga a la Tapuya, con un tratamiento distante y exótico (Fig. 7). El par retratado que expresaba mayor afabilidad era el del Mulato y la Mameluca, ubicados en otro nivel jerárquico. Incluso las vestimentas los acercaban a las costumbres europeas, y en el caso de la mujer, la pose recordaba a las damas clásicas de las pinturas del Renacimiento italiano. El ciclo completo de las pinturas de Post ha funcionado como la exterioridad de un incipiente imperio pujante y exitoso donde Holanda intentaba expandir sus posesiones en Brasil. Posteriormente la empresa no podría cumplir su cometido tras el enfrentamiento con luso-brasileños en la batalla de los Guararapes en 1649, con la consecuente la rendición holandesa y el abandono de Recife en 1654.



.....
Fig. 7. Albert Eckhout
African Women with child

Óleo sobre tela, 1641

Fuente: Brazil Body & Soul, Catálogo de Exposición, p. 99

En el siglo XVIII, el pintor afrobrasileño José Theóphilo de Jesús plasmó, bajo la impronta del barroquismo que predominó en Brasil, la figura indígena inmersa en la propia tierra, estableciendo alegorías con personificaciones femeninas sobre los cuatro continentes: América²², Asia, África y Europa. Como detalle sobresaliente, América aparecía con atuendos de plumas coloridas, sus pechos al descubierto, con un ave en su mano y una actitud romantizada sobre un paisaje poblado de árboles, palmeras y animales (Fig. 8).



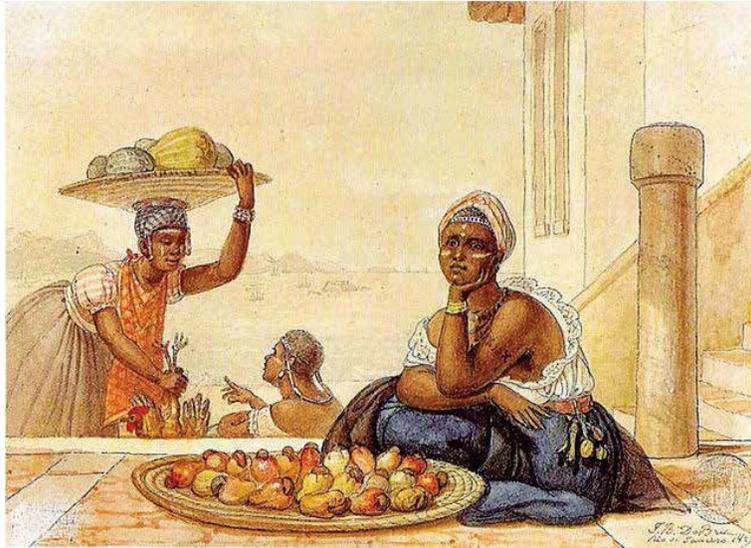
.....
Fig. 8. José Theóphilo de Jesús
Alegoría de los cuatro continentes: América

Óleo sobre tela, Siglo XVIII

Fuente: Brazil Body & Soul, p. 270

22 En el tratado sobre Iconología del escritor italiano Cesare Ripa (1560-1645) sobre los símbolos, la interpretación de la alegoría de América es descrita en términos peyorativos, asociada a la imagen de una india con características canibales como una “...mujer desnuda, de carne deslustrada, amarillenta, de formas terribles, y con un velo de varios colores cayendo de un hombro a través del cuerpo, que cubre sus partes vergonzosas” con cabellos que caen sobre el cuerpo, y con un artificioso ornamento de plumas de colores. “Lleva en la mano izquierda un arco y en la derecha una flecha (...) sobre el pie de una cabeza humana traspasada por una flecha y en la tierra está un lagarto (...)” Son fieras que devoran hombres y otros animales (...)” (Belluzo, 1998: 72).

En 1816 llegó a las costas brasileñas Jean Baptiste Debret, nacido en París y discípulo de Jacques-Louis David. En 1814 fue invitado a trabajar en Rusia por el emperador Alejandro I. Simultáneamente recibió el encargo del gobierno de Portugal para integrar la Misión Artística de Francia que viajaría a Brasil (junto al ya citado Nicolás Taunay, Grandjean de Montigny, Auguste Taunay, Marc Ferrez y Zéphérin Ferrez) bajo las órdenes de Joaquín Lebreton. Allí se desempeñaría como profesor de Pintura de Paisaje e Historia. Algunos de aquellos artistas regresaron a Francia, pero Debret optó por quedarse a pintar y a enseñar, ayudando a formar a varios artistas brasileiros (Tufano, 2000). Se le consideró un importante documentalista de la sociedad brasileña y su diversificación étnica, ilustrando desde escenas de la corte portuguesa sumergida en la pompa y el lujo, situaciones de canibalismo de algunos grupos indígenas, hasta los avatares, horrores y sufrimientos de negros africanos llegados a costas brasileñas y tratados como esclavos de modo inhumano. Graficó numerosas escenas correspondientes a hechos históricos con figuras como Don João VI, Don Pedro I y la princesa Leopoldina, y fue autor del diseño de la bandera imperial de Brasil, en cuyo rombo amarillo aparecía la corona del imperio, una esfera celeste con la cruz cristiana cercada por diecinueve estrellas que refieren a las provincias brasileñas. Sus anotaciones rápidas se transformaron más tarde en grabados o pinturas de hombres esclavos o mujeres lavanderas (Fig. 9).



.....
Fig. 9. Jean Baptiste Debret
Negra tatuada vendendo caju
Litografía, S. XIX

Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Debret_negra_vendendo_caju.jpg

El pintor permaneció en América hasta 1831, y luego de varios años de estadía regresó a Francia. En París, entre 1834 y 1839 publicó sus grabados litográficos en tres volúmenes bajo el título general *de Voyage Pictoresque et Historique au Brésil, ou Séjour d'un Artiste Français au Brasil*. Con 156 litografías acompañadas por texto narrativo, Debret registró escenas costumbristas, muchas de ellas referidas a la esclavitud negra. *Return of the Negro Hunters to the City/ Return of a Naturalist's Negroes* (Fig. 10) apareció en el Volumen II de la mencionada edición. La imagen es inusual como descripción de la recolección de especies naturales, algo poco exhibido o transmitido. Debret caracterizó al hombre del ángulo inferior derecho como un naturalista que suministraba elementos al europeo investigador de la historia natural americana. Este grabado fue un ejemplo de la función metafórica del paisaje en la empresa imperialista portuguesa-francesa del temprano siglo XIX (Buono, 2007). Los integrantes de la expedición cargaban cajas donde llevarían esas

especies vivas o muertas para ser analizadas, en una narrativa pro-positivista característica del siglo XIX.



.....
Fig. 10. Jean Baptiste Debret
Return of the Negro Hunters To the City/
Return of a Naturalist's Negroes
Litografía, 1835

Fuente: *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Orientes-Occidentales, El Arte y la Mirada del Otro*. UNAM-IIE, México DF, p. 70.

El enfoque redundante del canibalismo indígena se manifestaba en la litografía *Botocudos, Puris, Pataxos and Maxacalis or Gamelas*, donde uno de los hombres desnudos quebraba los miembros de un cuerpo, mientras otro ingería un succulento trozo de carne humana. Estas litografías sostenían una mirada ajena sobre la existencia anterior a la colonización, un estadio incipiente que según el esquema evolutivo científico, avanzaría hacia una etapa civilizada, siguiendo el patrón de una evolución cultural con fuertes afinidades con el modelo social del Positivismo de Augusto Comte. Así como

el indígena fue representado como alteridad salvaje, el negro africano transpuesto a América fue delineado como lascivo y/o agresivo. La ideología colonial ajustaba una imagen ficcional del subalterno a partir de una supuesta inferioridad tácita, donde se cruzaban la política imperial, los designios culturales²³, la violencia y la opresión. Desde el siglo XVI se habían puesto en marcha estos mecanismos de sojuzgamiento físico y simbólico: el hecho de presentar las alteridades nativas sospechadas de anomalías y aberraciones sociales confirmaba no sólo la actitud de superioridad ostentada que practicaron los colonizadores, sino la necesidad de descalificar al sometido como móvil para acrecentar el dominio (Lucero, 2013). El escenario de estas pujas era el campo cultural con repercusiones inherentes en el campo político, dado que estos estereotipos fueron el móvil del fundamento y la justificación para llevar a cabo un proyecto de modernización y colonización a través de la opresión física y simbólica. En esa dirección, se gestarían visualidades sobre el nativo donde se lo homologa al salvaje, dado que “ante todo se le tiene que destinar una jaula ficticia para que se logre su reconocimiento; un teatro mental cuyo espacio imaginario pueda albergarlo” (Weisz, 2007: 116). Dicho *locus* se hermanaba con la condición de otredad física, estética y simbólica.

23 Como correlato, el concepto de cultura que propone Terry Eagleton (2001) refiere a las controversias inmersas en ella entre la libertad y el determinismo, entre el cambio y la identidad o entre lo dado y lo creado. Si la cultura apela a un control específico aplicado al desarrollo natural, se suscita un movimiento dialéctico entre artificial y naturaleza, o en otros términos, se pone en marcha una interacción entre lo regulado y lo no regulado. La tensión que surge entre el acto de producir y lo producido, racionalidad y espontaneidad va a ser una constante en los procesos históricos. Si en el siglo XVIII la cultura se vinculaba a la civilización, en el XIX se efectúa un giro histórico que la segrega. La civilidad es vista bajo la lente del imperialismo y la cultura como una dimensión crítica, sensible, espiritual, en el que ingresan ‘culturas no europeas’ donde prima el anticolonialismo, el salvaje no civilizado y la romantización primitivista, aspectos que confluyen en las formulaciones artísticas modernistas de comienzos del siglo XX. Los conflictos entablados entre Europa y el ‘otro colonial’ ya estaban implicados en los comienzos del proyecto de dominación y expansión económica en América. De hecho, el encuentro colonialista entre la considerada “Cultura” en mayúsculas y la “cultura” en minúsculas, o un poder universal e imperial y una dimensión local. Inevitablemente ello desembocaría en una disputa que terminó siendo geopolítica. En estas guerras culturales, parafraseando a Eagleton, la civilización occidental intentaría neutralizar aquello que no era funcional a sus intereses.

Por otro lado, se agregaba la posición ambivalente de algunos intelectuales a fines del siglo XIX en Brasil en torno a las modalidades de circulación de sus producciones culturales. Existía por entonces el ‘premio de viaje a Europa’ como medio consagratorio para artistas nacionales. Por entonces se propagó la idea de que el propio país no era un sitio estimulante para el desarrollo artístico y la mirada se posaba en Roma o París. En ocasiones los mismos brasileños encontraban su contexto local como hostil a la apreciación de sus obras por el raso nivel intelectual de la población que, según consideraban, en parte era consecuencia de la colonización de Portugal. El escenario europeo despertaba admiración y ciertos sectores suponían que allí yacía la verdadera cultura, tal como lo afirma el escritor y diplomático Joaquín Nabuco:

...nosotros, brasileños, lo mismo se puede decir de los otros pueblos americanos, pertenecemos a América por el sedimento nuevo, fluctuante de nuestro espíritu, y a Europa, por sus capas estratificadas.

[...] Nuestra imaginación no puede dejar de ser europea [...] ella no se detiene en la primera misa en Brasil, para continuar de ahí recomponiendo las tradiciones de los salvajes que guarnecían nuestras playas en el momento del descubrimiento; sigue por las civilizaciones todas de la humanidad, como la de los europeos, con quien tenemos el mismo fondo común de lengua, religión, arte, derecho a poesía, los mismos siglos de civilización acumulada y por lo tanto, desde que haya un rayo de cultura, la misma imaginación histórica (en Tavares de Cavalcanti, 2007: 65).

Iniciado el siglo XX y a partir de la eclosión de la vanguardia en São Paulo, se produjo una ruptura importante con la tradición para dar espacio a una formulación visual renovadora.