

## Emigración cultural en el siglo XIX: J. B. Debret y la misión francesa de 1816

Valquiria WEY FAGNANI

Hace algunos años la Biblioteca del Centro de Estudios Brasileños de la Embajada de Brasil en México recibió un valioso donativo de la familia de un diplomático mexicano recién fallecido, el embajador Armando Cantú, un incansable amigo de Brasil. La donación consiste en una invaluable edición facsimilar, en tres grandes portafolios, del *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil ou Séjour d'un artiste français au Brésil* del grabador francés del siglo XIX Jean Baptiste Debret.<sup>1</sup> Los portafolios contienen los grabados que el mismo artista editó en París entre 1834 y 1839.

El conocimiento y estudio de esta obra disponible en México me llevó a retomar un tema que había tratado brevemente hace años, y referirla a Debret, con el propósito de retomar la reflexión sobre el papel de estos extraños accidentes históricos, frecuentes en América Latina: los exilios de intelectuales.

Quiero, por lo tanto, contarles la historia que narra por qué el artista francés que da título a este artículo llegó a Brasil, y también por qué él y sus compañeros de viaje, de exilio, de misión, representaron tanto para la cultura brasileña, mucho más que para la propia cultura francesa, aunque todos ellos fueron artistas destacados y de renombre en la Francia de Napoleón Bonaparte.

Como todas, esta historia lo es porque la organizo en forma de relato, y porque lo que es relato es histórico. En realidad no comienza en Francia, patria de los emigrados, sino en Portugal, en el año de 1808, con la invasión francesa a España y Portugal.

### *Debret, el artista*

Jean Baptiste Debret nació en París el 18 de abril de 1768 y murió en la misma ciudad el 11 de junio de 1848. Con la simple vista de los años, sabemos que nace en pleno desarrollo de las ideas de la Ilustración y que fallece al principio de otro ciclo histórico y político, en el año del levantamiento de la Comuna, en París. Dentro del periodo que engloba su vida quedan la Revolución fran-

---

<sup>1</sup> Esta edición facsimilar es de 1965, en tres grandes cajas forradas en seda, impresa en Tokio, Japón, sobre papel especial, con marca de agua exclusiva para la edición. Fue donada al Centro de Estudios Brasileños de la Embajada de Brasil por la familia del embajador Armando Cantú, después de que este distinguido diplomático mexicano, que tanto amó al Brasil, falleciera en el año de 2001. La edición facsimilar a la que nos referimos fue encargada por el gobierno del Estado de Río de Janeiro para celebrar el IV Centenario de la Fundación de la Ciudad. La primera edición, a cargo del propio Debret, se imprimió con Firmin Didot Frères en París en los años mencionados.

cesa, el imperio de Napoleón, la restauración monárquica y la gestación de una nueva visión política y social.

Formalmente contrario al barroco, que encarna el *ancien regime*, Debret fue sensible, desde el punto de vista ideológico, a la valoración del trabajo y de las costumbres del pueblo. Gracias a las inevitables lecturas de Rousseau estaba preparado para la interpretación idealizada del *buen salvaje*, que lo esperaba en el Brasil del primer cuarto del siglo XIX.

Se formó bajo la tutela de J. Louis David, el pintor y dibujante de la Revolución francesa y, como tal, pertenecía a la corriente académica de la pintura de temas históricos y mitológicos, como puede apreciarse en el óleo “El general Mesenio Atistómeno liberado por una joven”, con el que ganó el segundo premio del Salón de la Pintura en el París de 1798. De la Escuela de Bellas Artes pasa a la de Puentes y Carreteras, y finalmente a la Escuela Politécnica, también en París. Su formación apuntaba hacia una tendencia del arte de las academias, la del artista que cumple no sólo con darle forma a la inspiración de tema histórico, sino con una misión que va del registro histórico a lo útil, al conocimiento y a la aplicación del arte del dibujo en el terreno de la construcción, la arquitectura, de las obras públicas de ingeniería, una tendencia de la cual la Misión Francesa va a dejar huella en Brasil, tanto en la tradición de las escuelas de artes y oficios, como en las demás academias de bellas artes.

### *El viaje*

Napoleón en su avance europeo tuvo interés en cortar a sus enemigos ingleses el tránsito por los puertos portugueses del Atlántico, y Portugal ha sido siempre un aliado de los ingleses. Inglaterra, a su vez, con visión estratégica, no podía permitir la expulsión y sustitución de los Braganza por algún pariente o general de Napoleón, ni arriesgarse a la pérdida de la legitimidad de la casa reinante y la influencia sobre su gobierno, pero, sobre todo, no podía quedarse sin comercio marítimo en el Atlántico. El consejo que se le da al príncipe regente don Juan es abandonar con toda su familia y su corte el país y refugiarse en Brasil, su colonia del otro lado del mar. Un enclave marítimo igualmente importante, fácil de defender ante los avances franceses en el Río de la Plata, y una colonia portuguesa para la cual los ingleses exigirían del príncipe portugués la apertura del comercio y de los puertos a las naciones amigas, es decir, a Inglaterra.

La encomienda no era fácil para el príncipe. Su madre, la reina doña María, era demente y estaba inhabilitada para reinar. Cuentan las crónicas que el día del embarque era lastimoso oír los gritos y lamentos de la enferma que se resistía a salir de su habitación. Su ambiciosa mujer, doña Carlota Joaquina, hermana del depuesto Fernando VII de España, abrigaba esperanzas de hacer valer sus derechos dinásticos. Finalmente, con el ejército francés cerca de Lisboa, la Corte portuguesa, en medio del alboroto del servicio, el abundante equipaje y la impaciencia de los oficiales ingleses, embarca en una flota que los deposita en Salvador, Bahía, en enero de 1808, y en Río de Janeiro en marzo del mismo año.

Se iniciaban catorce años en los que Brasil sería la sede del gobierno portugués, aún después de la derrota de Napoleón. Al final de esos años, Brasil sería un país independiente y Portugal dejaría de ser una monarquía absoluta.

En Francia, al fin de los Cien Días, en junio de 1815, la zozobra política toma cuenta de artistas e intelectuales bonapartistas. La Restauración trae el relevo de los cuadros de Napoleón en todas las esferas de la vida política y cultural francesa. El embajador de Portugal en Francia se dice que aconsejado por Alejandro de Humboldt, el ilustre viajero que residía en París, invita a los artistas desplazados a formar parte de una misión que debería llevar al nuevo Reino de Brasil, al territorio que el poderoso Metternich reconocería como el único enclave monárquico del Nuevo Continente, los valores más avanzados de la cultura europea. El mismo Humboldt pone en contacto al embajador portugués con Joaquín Lebreton, depuesto de la dirección de la Academia de Bellas Artes, para que lo ayude a invitar y reunir a aquellos artistas, escritores, artesanos como podían ser impresores, que querían encontrar otros horizontes, literalmente y en sentido figurado.

Todos ellos habían sido personas relevantes en la vida cultural de la Francia bonapartista y emigraban a Río decepcionados y desplazados por la Restauración. Los embajadores de don Juan VI, el rey portugués exiliado en Río, políticos ilustrados sobrevivientes del régimen de Pombal, propiciaron la expedición y convencieron al príncipe de apoyarlos. A cambio, llevarían al pequeño Río de Janeiro, provinciano y confundido con la llegada intempestiva de la Corte portuguesa, el beneficio de la enseñanza y de la práctica de las Bellas Artes. El jefe del grupo, Joaquín Lebreton, era, además de ex director de la Academia de Bellas Artes, miembro del Instituto de Francia. Los demás eran pintores, escultores y grabadores de renombre: Nicolás y Augusto Taunay, Jean Baptiste Debret, Charles Nicolas Pradier, hermano mayor del famoso escultor también ginebrino, James Pradier, el gran arquitecto y urbanista que había reformado la Villa Médici en Roma en 1803 y construido el Palacio de Bellevue en Kassel, Grandjean de Montigny, y un músico, Segismundo Neukomm, un austriaco alumno de Haydn. Con los años algunos murieron en Río, otros regresaron a su país y algunos se establecieron para siempre en Río de Janeiro.

El 16 de enero de 1816 partió del puerto de El Havre rumbo a Brasil un bergantín americano de sólo tres mástiles llamado Calpe. Llevaba a bordo a este grupo de artistas, de intelectuales y de artesanos con sus mujeres e hijos, ayudantes y criados, prensas y algún otro equipo, moderno, diríamos hoy. Llegaron los integrantes de la llamada Misión<sup>2</sup> a Río de Janeiro al principio del verano austral de 1816, cuando la reina doña María I acababa de morir, y la ciudad, que estaba de luto, era atravesada cada diez minutos por los truenos de las balas de los cañones y por el redoble a muertos de las campanas. Las cosas no les fueron fáciles ni a aquellos que se quedaron en Brasil, como sucedió con los hijos de Nicolás Taunay y los Ferrez, ni a los que regresaron a Europa, como Debret y Pradier, pues al ser ilustrados y liberales tuvieron que sobrellevar una lucha sorda con los artistas de la Corte portuguesa, celosos de su tradición barroco-lusitana. Taunay y Ferrez fueron escultores y llegaron después. Sus descendientes fueron los primeros fotógrafos brasileños. Una contradicción salía a la luz: la correspondencia del barroco con la monarquía absoluta portuguesa y la

---

<sup>2</sup> ¿Exilio o misión? El nombre que los propios artistas franceses eligieron fue "misión", la Misión Francesa. Desde entonces así se les conoce, "los artistas de la misión francesa de 1816", evitando la discusión sobre lo forzoso de la estancia. Todo indicaba un exilio: el hecho mismo de que el propio Debret, Pradier, los Taunay eligieran el fin de la Restauración para regresar indica el ánimo de los emigrados. Por otra parte, se quedaron unos cuantos, los hijos de los Taunay, integrados al estado independentista, y los hijos de los Ferrez. De los artistas de la expedición original sólo se quedó Grandjean de Montigny, que habitó hasta su muerte en 1850 el solar que construyó con una sobriedad más allá del neoclásico, en la Gavea, en Río de Janeiro.

infiltración de la racionalidad del neoclásico, cercana a la razón de las formas políticas modernas. El ya para entonces rey don Juan VI no podía ceder fácilmente al acuerdo con Lebreton para la fundación inmediata de la escuela de artes y oficios y la academia sin irritar a los artistas de su Corte, amenazados por la novedad y el desempeño brillante de los recién llegados.

En realidad, si hablamos de contradicciones la primera sería el amparo que un monarca absolutista como don Juan VI otorgó a los artistas franceses bonapartistas que integraba la Misión Francesa a Brasil. Derrotado el ejército de Bonaparte, los enemigos aprovecharon la desgracia política del emperador para incorporar a sus naciones la renovación producida en la cultura francesa durante ese periodo. Grandjean de Montigny y Debret escogieron entre la oferta portuguesa y la del zar de Rusia para prestar sus servicios, a su vez, a monarquías que Napoleón había combatido. Por lo tanto cualquier crítica desde la formación ilustrada se entibiaba ante el mecenazgo absolutista.

Los emigrados franceses fundaron y dirigieron a la larga la Academia de Bellas Artes. Fueron maestros de pintura, escultura y grabado, e incorporaron la educación artística moderna, de academia, sistemática, implantada en Francia. Grandjean proyectó en el papel reformas urbanas, plazas, fuentes y algunas casas que podrían haber puesto a la arquitectura de Río en el camino de la edificación del siglo XIX, de no haber sido la resistencia opuesta por artistas y cortesanos portugueses. Los hermanos Ferrez, escultores que se unieron a la Misión dos años después, fueron daguerrotipistas, y sus hijos, los fotógrafos que ya mencionamos, nos dejaron el más rico repertorio de imágenes de la ciudad de Río y sus habitantes de los veinte años anteriores al siglo XX. Para mediados de los años treinta, todos, a excepción de los hijos de Nicolás Taunay, de los Ferrez y de Grandjean de Montigny, habían regresado a Francia o fallecido, como Lebreton en 1819, acosado por su resentimiento de bonapartista y por el cónsul francés en Río, quien lo imaginaba mucho más peligroso de lo que en realidad era, y un poco cansado de dar la batalla cortesana y burocrática para que don Juan VI autorizara la fundación de la Academia de Bellas Artes. Nicolás Taunay, que tenía muchos hijos y fortuna personal, logró comprar terrenos inmensos en uno de los lugares más bellos del planeta: la floresta de la Tijuca, hoy un parque nacional; un escenario que sólo un lector de *Pablo y Virginia* podría aquilatar en lo que vale. Nicolás Taunay tenía probado buen gusto para elegir casa. En Francia era el propietario, en las afueras de París, de la famosa finca en Montmorency, donde Rousseau escribió sus principales obras y en donde él se había refugiado, en los negros días del terror, de su enemistad con David, su influyente colega y el maestro de Debret. La lección de Rousseau estuvo presente en la Tijuca, con las casas disimuladas en medio de la vegetación, los miradores, las caídas de agua. El propio Nicolás pintó la cascada, a sí mismo, y otras figuras familiares en un cuadro famoso en el que capta la luminosidad del trópico (“húmedo y fulgurante”, dice Candido), y en el que los personajes no son los colonos portugueses ni la familia real, sino su propia familia. La valoración de la naturaleza de Río es evidente, en una especie de aplicación del paisajismo neoclásico de la escuela francesa, a la que él pertenecía, a la creación de una iconografía del paisaje de Brasil.

---

<sup>3</sup> A pesar de que la Misión Francesa fue descrita casi de primera mano por uno de los Taunay, Alfonso d' Escragnoille Taunay, es Antonio Candido en su *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos* quien aporta los datos fundamentales no sólo para completar sino para entender la relación que se establece en ese periodo entre Brasil y Francia, sobre todo en la literatura y en el modelo de la poesía y la novela indianistas del siglo XIX en Brasil. Tampoco hay que menospreciar el relato que Oliveira Lima dejó de los años de la Corte en Río.

Poco a poco se reunió en ese paraíso tropical, según nos ilustra Antonio Candido, un grupo significativo de emigrados y residentes franceses, ricos y con prestigio social: la baronesa de Rouan, el conde d'Escragnonle, el conde de Scey, el príncipe de Montbéliard, la condesa de Roquefeuil, su primo el conde de Gestas, pariente de Chateaubriand.<sup>3</sup> Allí, dice el ensayista, profesan el culto a la moda de éste, el novelista, “a la belleza húmeda y fulgurante del paisaje carioca, y en ella se inspiran para poemas y cuadros en los que la masa de la vegetación, la niebla de las cascadas, el cielo rutilante, aparecen tratados con un nuevo movimiento”.<sup>4</sup>

Asentados los Taunay en la Tijuca, a lo lejos, bajando a la ciudad, hervía un mundo diferente al de esta isla prerromántica. El mundo de una pequeña ciudad colonial, con sus calles fangosas congestionadas por el tránsito de la burocracia portuguesa, el tráfico de esclavos, las conspiraciones políticas que desembocarán un día, no tan lejano, en la Independencia. Un mundo de calles angostas y sin empedrar, de casas y pequeñas iglesias, conventos y monasterios, muelles y depósitos de mercancía. Barrios alejados como El Flamengo y Santa Teresa, donde se construyen aprisa casas dignas de los príncipes y su Corte. Un mundo de esclavos, mestizos, libertos, artesanos, burócratas, la vistosa milicia y algunos señores. Río podría llegar a ser, imaginan sus habitantes prominentes, como París o, por lo menos, como Lisboa, pero no lo es. Las modas europeas mal encubren una realidad que no se deja vestir.

Debret dejó el registro iconográfico en el que aborda la duplicidad de los valores del Reino de Brasil con mucho sentido del humor y con ojo certero y revelador. Esa contradicción, que un ensayista de nuestros días llamó de comedia ideológica, consistía en una clase dominante, deseosa de ser identificada en su vida política, en su cultura y en sus modales con sus supuestos equivalentes metropolitanos, pero cuya riqueza dependía de la mano de obra esclava y determinaba, por lo tanto, otras condiciones de relación social y de producción.<sup>5</sup>

### *La estancia en Brasil*

A su llegada a Brasil Debret comenzó por pintar un retrato de cuerpo entero del recién aclamado rey don Juan VI, y se encargó de decorar la ciudad y el teatro Sao Joao, hoy el Joao Caetano, con arcos triunfales y escenas alegóricas para la celebración de la aclamación del nuevo rey, que corregían de alguna forma el perfil barroco —encantador, por cierto— de la ciudad atlántica por uno más a la moda del neoclásico de la Ilustración.

La labor de decorador de los actos de la Corte que Debret y Grandjean desempeñaron fue extremadamente curiosa. La coronación de don Juan y los actos reales se colocan en escenarios relativamente modestos. Pero cuando don Pedro asume la regencia de Brasil y es proclamado emperador, la decoración, como la de la coronación o la de la boda de don Pedro con su segunda mujer, son calcas del estilo y del esplendor de las ceremonias imperiales de Napoleón. Es curioso constatar en el decorado el cambio de mentalidad política del rey don Juan VI, un monarca absolutista y

<sup>4</sup> Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, 8ª ed., vol. (1759-1836). Río de Janeiro, Belo Horizonte / Itatiaia, 1997, p. 262. (Momentos Decisivos, 1)

<sup>5</sup> Roberto Schwarz, “As idéias fora de lugar”, en *Ao vencedor as batatas*. San Paulo, Duas Cidades, 1981.

conservador, al deseo de monarquía *moderna* en el sentido de *napoleónica* de don Pedro I, que se consideraba a sí mismo un liberal. Curiosa también porque en el ánimo del príncipe debe haber intervenido el deseo de valorar su nuevo reino americano por encima de su reino de origen. Repito, curiosa no sólo la función, esta función de decorador que tuvo Debret, sino de intérprete histórico de acuerdo con su propia formación neoclásica e ilustrada. También, como lo implica el término, fue el escenógrafo de una representación política —un drama— en la que el escenario mostraba la conciencia de que la historia se puede modelar, si se le fija en imágenes que remiten a modelos conocidos.

Por las láminas dedicadas al paisaje y a las construcciones podemos seguir el registro topográfico que hizo el grabador parisino de la región de la Bahía de Guanabara, desde tierra y desde sus islas, sin faltar el Pan de Azúcar y el Corcovado, y del progreso y transformación del Solar de Sao Cristovao, la residencia de los reyes, de una mansión barroca a un palacio neoclásico. Conocemos el registro que hizo Debret, como antropólogo de la arquitectura, de la construcción de casas de estilo portugués a las cabañas más rústicas, de ataúdes, carros mortuorios, planos de casas, registros de detalles de la edificación portuguesa.

Debret no se ocupa sólo de pinturas relativas a la vida oficial del reino, como la de la aclamación de don Joao VI, la llegada de la princesa real doña Leopoldina de Habsburgo y Lorena, la consorte del príncipe don Pedro y futura emperatriz del Brasil. También se ocupa de registrar el vestuario del rey, del príncipe real, de la reina, y plasma a las damas de la corte, a los ministros, las banderas y las condecoraciones que consagraban la vida de un nuevo reino portugués del lado contrario del Atlántico europeo. Después de hojear los tres portafolios de la obra de Debret puede suponerse que el registro del paisaje, la construcción, incluso hasta los ataúdes, lo hacía por voracidad de catalogador visual y estudioso de los elementos geométricos de la edificación del barroco popular portugués. Pero después de leer *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, quien llama la atención del lector hacia la obsesión de Maximiliano (un *insight* novelesco pero también una tarea documentada) por los uniformes militares y las condecoraciones, marca visual del poder monárquico, pienso que el registro de uniformes y condecoraciones pudo haber sido hecho para complacer a los príncipes creando una iconografía monárquica para un nuevo reino americano.

A medida que se desarrollan los acontecimientos históricos que llevan en 1822 al príncipe don Pedro a declarar la Independencia y ser aclamado emperador de Brasil, el compromiso de Debret se multiplica. Don Pedro I lo apoya aún más que su padre, y gracias a los buenos oficios del príncipe logra vencer las resistencias de la Corte y abrir su curso de pintura en 1820, al que se inscriben algunos de los primeros artistas plásticos brasileños del siglo XIX, como Araújo Porto Alegre, un excelente pintor que retomará la orientación histórica de su maestro a favor de fijar la iconografía de una historia nacional.

Debret se dedica a documentar los grandes episodios en los que la familia imperial tomaba parte, y a registrar en sus dibujos su curiosidad de viajero, que recorre el territorio de Brasil y se empapa de la vida cotidiana en la capital.

Por la relación con los emperadores es llamado a dibujar el primer pabellón del Brasil independiente —unos dicen que con don Pedro, otros que con doña Leopoldina, y unos más que con José Bonifacio de Andrada e Silva, crea la primera bandera de Brasil, que lleva los colores actuales, el verde y el amarillo, que simbolizan los elementos naturales dominantes en el país. Una explicación

republicana dice que el verde que supuestamente representa la vegetación, en realidad rememora las florestas de los Braganza, la familia a la que pertenecía don Pedro, y que el amarillo que muchos relacionan con el sol, en verdad es el dorado de los Habsburgo y Lorena que se fundían en una nueva dinastía americana.

Sus viajes en la parte atlántica del centro y sur del país lo llevaron a dibujar con asombro y admiración los rostros y cuerpos de diversas poblaciones indígenas, algunas costumbres, la pintura corporal, los complejos y los magníficos tocados de pluma, sin olvidar los instrumentos de música, la cestería, la cerámica o el entierro de un jefe indio. No recuerdo, por ejemplo, en el conocimiento del arte plumario de los tocados indígenas nada similar a lo que hizo Debret hasta la publicación, a mediados del siglo xx, del libro de Darcy y Berta Ribeiro *A arte plumária dos índios kaapor*.

Sobre los dibujos de la flora brasileña, el propio Debret comenta en el texto de *Voyage pittoresque* que los hizo por encargo y gentil súplica de la princesa real doña Leopoldina, para enviárselos a su hermana María Luisa, la ex emperatriz de los franceses, que le demandaba en las cartas cruzadas entre hermanas dibujos de la flora americana, desconocida y exótica. El encargo quizás explica la delicadeza de los dibujos del “rosal abanico”, del “cocotero barrigón”, de las semillas para hacer collares, de las plantas con las que se hacen cuerdas y del frutero, exuberante, del que anota minuciosamente el nombre de cada una de las frutas brasileñas que conoció.

En 1830 regresa a Francia con los centenares de dibujos que se transformarán en las litografías tan precisas que ilustran su monumental *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, que se compone e imprime en Francia desde 1834 a 1839, en tres grandes volúmenes, a partir de exactos y obsesivos dibujos, por centenas, que forman la parte gráfica de la obra.

Además, Debret llevaba los textos que registran la historia de la gestación del Brasil independiente, la clasificación de la obra gráfica y cuidadosas crónicas y descripciones.

### *Los grabados costumbristas*

La culminación de su experiencia de viajero está, sin lugar a duda, en la observación y en el registro de la vida urbana de Río de Janeiro. No resulta fácil calificar esta parte de su obra como el *reverso* de la obra histórica y cortesana. La mirada del artista en los grabados en los que muestra a los personajes oficiales está, a veces, tan llena de ironía como la que protagonizan los actores urbanos blancos, negros y mulatos. En “El emperador seguido de un chambelán y su valet saluda a un cortesano”, un cortesano se inclina con reverencia para besar la mano del emperador, mientras éste, de espaldas al espectador, lleva la mirada en dirección divergente hacia otro interlocutor que se le acerca también en actitud reverente. El contraste de la suprema elegancia y gallardía del emperador, con sus cortesanos o funcionarios, patente en la torpeza de gestos, más bajos de estatura, ropas civiles no tan bien entalladas, convive con la crítica, tampoco tan ácida, a la altanería del emperador, al contraste de su casaca militar impecable, de sus altas botas inglesas de montar, con la realidad un tanto pueblerina de su corte. No sabemos, después de ver el grabado, si Debret compuso una pieza de sutil adulonería o de sutil crítica. Lo más probable es que haya sido un poco de las dos, si situamos el punto focal de su obra costumbrista en un frágil equilibrio entre el compromiso con la familia real y sus creencias liberales. La ironía se prolonga en la risa, en el sarcasmo o en la crítica más que

cultural, política, en los grabados en los que blancos y negros se mezclan, por la condición inevitable que crea la relación entre señores y esclavos.

En el grabado “Burócrata va de paseo con su familia”, Debret nos muestra a una próspera familia que va a misa, a dar un paseo o quizá a una fiesta. El hábil uso de la perspectiva coloca al espectador en un punto que le permite observar de perfil las oscilaciones de estatura de la fila formada por señores y esclavos que va del jefe de familia al último esclavo. El jefe de familia, que exhibe un vientre enorme bajo un chaleco a punto de reventar, ocupa la posición más alta de la fila. Lo siguen dos inverosímiles pequeñas hijas, seguidas por la esposa, vestida a la penúltima moda europea. Es rolliza, menos alta que su marido, y usa peineta y mantón portugués; va seguida a su vez por la esclava principal, más alta que el burgués. Se trata de una mulata clara, vestida con lujo y calzada. La sigue una niñera esclava, que es un poco más baja pero corpulenta, vestida con falda, blusa de encaje y collar. Lleva en brazos a un recién nacido, agobiado por un inmenso ropón de batista blanca y encajes. Atrás le sigue otra esclava, menuda, vestida como la anterior y un curioso esclavo varón con pantalón, casaca, camisa de moño, sombrero de copa en forma de cono con pluma que carga en el brazo un inmenso paraguas cerrado que apunta hacia atrás, en posición paralela e inferior al fino bastón que el jefe de la familia lleva al hombro como un fusil. El paraguas es un objeto constante en los grabados urbanos de Debret, y cuando es llevado por los esclavos o esclavas es aprovechado como elemento cómicamente discordante del traje africano, creando, siempre que aparece, un emblema de la *desubicación* en la mezcla de razas y condición social. Con excepción de la esclava principal, los esclavos vestidos a la africana van todos descalzos, incluso el negro un poco carnavalesco que cierra la fila con el paraguas. En la puerta de la casa, al fondo, dos negritos flacos y harapientos, contrastan con la complexión robusta o fuerte de los otros esclavos, y dan la impresión de que no van a seguir a la procesión familiar, pues están detenidos, viendo a los demás. Las hijas, con las que guardan una simetría, también resultan inverosímiles en su pequeña talla. Los esclavos más a gusto, digamos, comparten con los señores la solemnidad del momento. Todos salen de una casa de hechura portuguesa por el portal, situada en un barrio alto, por el paisaje al fondo.

El grabado, interpretado a la luz de la forma adoptada por Debret, muestra la perplejidad del francés ante esta sociedad arcaica, esclavista y engañosamente benévola con los explotados. La altura oscilante de los personajes, pero bien marcada en línea descendente por la perspectiva, nos muestra un recurso formal de enorme habilidad, y para que no quede duda de su intencionalidad, Debret lo usa con diversos sentidos en otros grabados como en “Una mulata va a pasar las fiestas de navidad al campo”, en el que se repite la fila india que marca la diferencia de estatus al interior de la fila, como la que encabeza el burócrata.

El efecto general descendente que va del señor con bastón al hombro al esclavo, que es de su misma estatura si no es que más alto, contiene la observación principal: no hay engaño, la relación es de sometimiento. Sin embargo la vestimenta y las estaturas que bajan y suben marcan, al interior de la fila, otro mundo de complejas relaciones de subordinación que no son sólo de señores y esclavos. Las dos pequeñísimas niñas entre el padre y la madre anuncian su futuro de *filles bien gardées*, vigiladas y custodiadas. La esclava principal, vestida a la europea, es más alta que la señora, pero ésta es mucho más corpulenta y, además, lleva peineta y larga mantilla, adornos que no usan las esclavas. La riqueza del vestuario de las esclavas es variada: de la principal, calzada y con un





Burócrata va de paseo con su familia.

abrigo, que parece tener un ribete de piel, a las que están vestidas con riqueza, pero al modo africano. La niñera más alta y corpulenta que sigue a la esclava principal, presumiblemente es su ayudante. Tal vez sea el ama de leche del recién nacido. En estos seis personajes femeninos hay, por lo tanto, una red de relaciones internas de sometimiento y trabajo. Las niñas sometidas por la honra familiar, la esclava principal, promovida a usar ropas europeas, que lleva el bolso de las limosnas, y en quien la señora, quizá, delegue la vigilancia del trabajo doméstico, seguida por el ama de leche que lleva a su vez a la esclavita ayudante para que cuide al recién nacido. Los dos pequeños y flacos negritos que cierran la fila equilibran y contrastan con las dos pequeñas niñas. El máximo de cuidado para las niñas sometidas a las costumbres patriarcales y el abandono de los dos negritos desprotegidos es impactante. Hay sólo dos varones adultos en el grabado: el señor grotescamente acicalado, que carga al hombro un bastón de autoridad, y un esclavo burdamente adornado, que lleva un paraguas y cierra el desfile familiar.

Otros aspectos que quisiera mencionar son los siguientes. En primer lugar que la fila es también remedo de desfile militar, con el burgués obeso que lleva el bastón al hombro, y el esclavo que cierra la fila, cuyo atuendo también resulta cómico, ya que protege a la familia no con la autoridad del bastón o del fusil, sino con un utilitario y enorme paraguas, última humillación a su condición masculina. La línea descendiente de la fila de la familia del burócrata y las oscilaciones de las estaturas dentro de ella resultan en recursos formales muy finos que matizan y enriquecen la observación de la escena que, como a nosotros, a Debret le debe haber parecido entre cómica y trágica. En segundo lugar debo anotar que estas escenas cargadas de comicidad son lo que más se

acerca a la caricatura, un género practicado antes por Hogarth en Inglaterra, tanto en el óleo como en el grabado, como por Daumier en Francia, muchos años más tarde, con total audacia crítica y formal. Hay una limitante para Debret que no tuvo Hogarth con su abierto sarcasmo por la sociedad adinerada y por la no adinerada de la Inglaterra del final del siglo XVIII, que tampoco tuvo Daumier a finales del XIX. El gordo burócrata y la *antigallardía* militar de su pose son matizadas por los esclavos *encumbrados* al interior de la familia, los cuales están bien vestidos y alimentados. Nada que llegue al descalabro de la sociedad inglesa retratada en su hipocresía como en Hogarth. Debret es un equilibrista entre su impulso caricatural y su disolución en crónica de costumbres. La imposibilidad de retratar al grupo portugués con un rigor que vaya más allá de la comicidad que un *burócrata burgués* provoca en la aristocracia portuguesa lo lleva, según creo, a valorar al africano como contrapeso, visto o con gracia y simpatía o con franca conmiseración. Lo que este grabado nos transmite es no sólo lo evidente para un francés de la Revolución, el horror del trabajo esclavo, sino la complejidad, la ambigüedad, de las relaciones creadas por la convivencia con el esclavo y el trabajo esclavo; los distintos niveles de sometimiento, el cultural de las hijas, el político de los esclavos, que se mezclan en esa sociedad. La conciencia del nivel poco heroico de la sociedad luso-brasileña colonial, la picaresca, en fin, que puede ser la clave para ver estos grabados costumbristas recuerda la habilidad de la forma narrativa de *Memorias de un sargento de milicias*, publicada en folletones entre 1852 y 1853, del escritor y periodista brasileño Manuel Antonio de Almeida. Par a par con las novelas del romanticismo, Almeida elige como forma narrativa para dar cuenta de la sociedad colonial la picaresca, en la que personajes, un poco más acomodados, un poco menos, un poco más corruptos, un poco menos, todos bajo la autoridad invisible e implícita de un régimen arcaico, se podrían acomodar en igual y desacompasada fila india.<sup>6</sup>

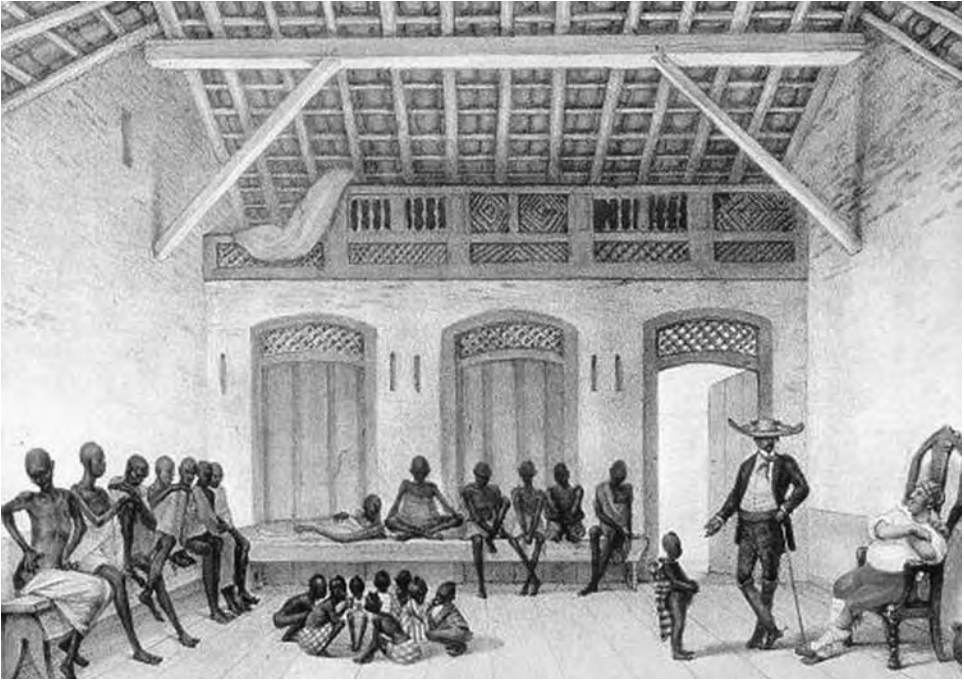
En todos sus grabados el francés hace una distinción entre los incorporados como esclavos o como libertos, ya aclimatados, digamos, que aparecen siempre robustos mostrando la plenitud de las formas de su raza, y exhibiendo, cuando las portan, sus vestimentas africanas en toda la plasticidad de sus hábitos culturales, y los recién llegados, que son esqueléticos. El garbo y la elegancia del príncipe descritos antes, por ejemplo, sólo son comparables a las dos negras, cabeza rapada al modo de su nación, amplias y hermosas faldas, blusas de encaje, curiosamente de espaldas una de ellas, tres cuartos la otra, también ellas majestuosas, enojadas con sus collares y pulseras de negras.

---

<sup>6</sup> Vid. "Dialéctica del malandrínaje" de M.A. de Almeida, en el prólogo a la edición en español del libro de Antonio Candido, *Memorias de un sargento de milicias*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. En este ensayo Candido no sólo propone para esta novela tenida como prerrealista la forma de la picaresca, sino que a partir del estudio de las relaciones entre los personajes populares y los burócratas del reciente Imperio plantea una importante tesis sobre las diferencias de las relaciones político-sociales que se establecen entre sociedades católicas como la luso-brasileña y las sociedades puritanas, como la estadounidense.



La marca de la conducta del esclavo ya *aclimatado* a la familia es la picardía del descontento solapado. Sin embargo, en los grabados de trabajos físicos registra la belleza exótica de la raza negra y el patetismo es el clima de los grabados sobre esclavos recién llegados o castigados. La misma actitud que tiene ante los negritos de la puerta que ven a los paseantes alejarse. Hay una sólida simpatía del ilustrado ante el esclavo africano, una inusual valoración, como ya dijimos, de sus vestimentas, de sus peinados, de sus cuerpos y gestos; de su fuerza física y laboriosidad. Comprende que la regla de convivencia en la sociedad esclavista es la necesaria sumisión, y que la lasitud de costumbres del colono portugués permite un mínimo espacio, no de tolerancia sino de vacío de autoridad, que da entrada a la picardía representada en una especie de coreografía urbana muy de acuerdo a lo que ocurre en la novela de Almeida que recién mencioné. Después de la Independencia el pudor conservador y también el liberal, que no admitía discrepancias con la vida europea, no consintió muchas otras imágenes como la que acabo de describir. *Memorias de un sargento de milicias* recupera, como en el caso de Debret, este mundo de esclavos, funcionarios, comerciantes, libertos, clérigos, barberos, celestinas, soldados y malandrines.



La boutique de la rue du Val Longo.

El siguiente grabado que expondré a la observación es un ejemplo de extraña sobriedad en la obra costumbrista de Debret. Se trata de “La boutique de la rue du Val Longo”, cuyo título en francés en el original establece una valiosa relación de intertextualidad con la representación plástica a la que da nombre. El grabado es la sala de exposición de una tienda de esclavos dispuesta como un rectángulo, casi un cuadrado, a nivel de los ojos del espectador. Se aprecian bancas alrededor de las paredes, que están a la vista del observador. La sala es en extremo limpia, de una asepsia trágica. En las bancas se sientan figuras delgadas como hebras: los esclavos en venta, cuya enjutez de figuras religiosas al estilo de El Greco contrasta con el vientre rotundo, el chaleco (nuevamente) y la silla del comerciante de esclavos y del capataz, que está de pie, viste ropa negra abotonada, clerical de no ser por las botas, y el extraño sombrero. Es delgado como los villanos ambiciosos de Dickens. Ambos conversan, así parece, y se divierten con un negrito barrigón. En medio y en contraste con el cuadrado de los esclavos como hebras, hay un círculo de niños negros, sentados en el piso, que juegan mientras esperan ser vendidos.

El sobrio espacio cuadrado del primer nivel de la tienda sufre una extraña transformación cuando levantamos los ojos hacia el tradicional techo alto de vigas y tejas, decorado con un precioso trabajo de celosías de madera. La habitación, sin ventanas, se ventila por la parte superior con un recamado sistema de celosías moriscas, de la arquitectura mediterránea, tratada con minucia de miniaturista como con los alargados rasgos mínimos que retratan a los esclavos en venta. El grabado no necesitaba, desde el punto de vista del impacto visual, otros elementos que aquellos que

describí: las formas escuálidas y los niños inocentes que juegan mientras esperan ser vendidos y separados quizá de sus padres. El espectador, agobiado por la imagen del plano de la tienda, sólo dirige los ojos hacia lo alto del grabado como para alejarse del horror implícito. Encuentra entonces, como Debret, un momento de distracción ante la complicada y soberbia arte de las celosías ¿Describe Debret su propia actitud? ¿La distracción del horror de la escena de la tienda de esclavos en la obsesión de ver, catalogar, entender las formas inéditas a las que está expuesto el artista? La ironía queda acotada a la relación de la *boutique* —entendida como tienda de artículos variados, y no como el actual concepto de comercio de lujo— con la sala despojada de objetos y sobriamente poblada de mártires que esperan por un comprador de sus vidas.

Aunque la Misión como tal se desintegra por 1830, fecha anterior a los primeros poemas románticos que son de tema indianista, los franceses han plantado en los alumnos de la Academia, en tertulias, la semilla de sus ideas, o más bien la idea misma de lo que debe ser el arte en un país joven que necesita una literatura propia, una pintura de tema original, lo que hoy llamaríamos de proyecto nacional para la literatura y las artes. Desarrollar este tema corresponde a otro momento.

Sergio Paulo Rouanet (Rouanet, 2006) recuerda en un ensayo reciente, escrito como homenaje a Sergio Buarque de Holanda, la frase inicial de “Raíces del Brasil”, epígrafe permanente e inagotable de la ensayística brasileña: “herederos de una cultura transplantada, somos todavía desterrados en nuestra propia tierra”. Enlazo esta pertinente y lapidaria aseveración a la *misión*, es decir, al exilio político de los artistas franceses. Misión fue el nombre que le dio a esta emigración Alfonso d’Escragnolle Taunay, hijo de Félix Taunay, que se quedó en Brasil; *misión* es un nombre eufemísticamente respetuoso que se les sustenta a los emigrados mientras las políticas cortesanas limitan su influencia. Para su *misión* Francia hubo de elegir y enviar a estos artistas que, si no perseguidos, vieron sus actividades interrumpidas por la Restauración y aceptaron una oferta de un gobierno extranjero y enemigo de Napoleón; artistas que encuentran a su vez una población portuguesa dos veces transplantada, inicialmente con la colonización y luego con la Corte, el meollo del régimen portugués que los recibe pretendidamente como misión redentora de la incultura local. La lucha con la *cultura* de la Corte portuguesa no permite el desarrollo de los exiliados que, al final de la Restauración, regresan casi todos a Francia. No es mi idea cambiar nomenclaturas sino pensar cómo las palabras elegidas por los propios artistas franceses delatan esta tensión creada —duplicada en este caso— entre culturas transplantadas.

Ocho años después de la proclamación de la Independencia, Debret regresa a Francia y se establece de nueva cuenta en París. De la práctica de su arte en la estancia en Brasil queda el repertorio costumbrista filtrado por su visión ilustrada, por su sentido crítico, por el reacomodo de su perspectiva como artista ante las sorpresas del Nuevo Mundo, particularmente la etnográfica —la de indios y negros—, la visión del trabajo y las costumbres urbanas, y, sobre todo, la sonrisa irónica sobre una sociedad en gestación, donde coexisten príncipes europeos de abolengo involucrados en la lucha de la Independencia, esclavos torturados y esclavos pícaros; burócratas, naturalistas europeos que coleccionan aves y plantas entre la timidez de la edificación colonial; la suntuosidad de la naturaleza tropical o los no menos suntuosos tocados indígenas.