

PATEAR AL TIBURÓN O CREAR LA FANTASÍA DEL OTRO. ARTISTAS FRANCESES DEL SIGLO XIX EN LA CONSTRUCCIÓN DE OTREDADES EN EL CARIBE COLOMBIANO.

Leguis A. Gómez Castaño

ABSTRACT

Engravings showed in this article, made by French artists of the XIX century, depicted images where nature, gender and race were linked with geographic determinism thoughts. Female portraits of nudity are in addition linked with the attributions of eroticism in the Caribbean that also help in the construction of otherness by creating imaginary scenes in Europe about the tropics and its inhabitants. None of the engraving's authors ever visited the Caribbean.

Engravings build an imaginary idea about the others in the Caribbean that is still reproduced in the contemporary historiography without discussing in deep the origins and the purpose of those pieces of European perceptions of the climate, race and gender about the people that lives crossing the Atlantic Ocean.

Keywords: Colombian Caribbean, otherness, engravings, French artists, race, gender

RESUMEN

Los grabados utilizados en este artículo, hechos por artistas franceses del siglo XIX, muestran imágenes donde la naturaleza, el género y la raza estaban ligados con posturas atadas al determinismo geográfico de la época. Los desnudos femeninos fueron vinculados igualmente con atribuciones de erotismo propio del Caribe y ayudaron igualmente en la construcción de otredades al crear unas escenas imaginadas en Europa acerca de los trópicos y sus habitantes. Ninguno de los grabadores estuvieron el Caribe.

Los grabados construyeron ideas imaginarias acerca de los otros en el Caribe que aún siguen siendo reproducidas en la historiografía contemporánea sin reflexionar en profundidad los orígenes y el propósito de estas piezas de percepción europea sobre el clima, la raza y el género de las gentes que vivían cruzando el Océano Atlántico.

Palabras clave: Caribe colombiano, otredad, grabados, artistas franceses, raza, género

RÉSUMÉ

Les gravures présentées dans cet article, réalisées par des artistes français du dix-neuvième siècle, montrent des compositions où nature, sexe et race sont liés au déterminisme géographique. Les portraits de nus féminins sont par ailleurs marqués d'un érotisme antillais qui contribue à la construction d'une « différence » en créant des représentations inventées des tropiques et de ses habitants pour un public européen. En effet, aucun des artistes étudiés ne s'est rendu dans le Nouveau Monde. Ces gravures ont donc créé un imaginaire autour de l'Autre antillais qui perdure dans l'historiographie contemporaine, sans même discuter de manière approfondie les origines et le but de ces représentations européennes sur le climat, la race et le sexe des peuples d'Outre-Atlantique.

Mots-clés : Caraïbes colombiennes, altérité, des gravures, artistes français, race, genre

La presencia de un territorio nuevo y desconocido para los europeos del siglo XV, generó consecuentemente un torbellino de interrogantes en torno a aquellos espacios distantes, y en especial, sobre los seres que los habitaban. Las crónicas de viajes de conquista, repletas de narraciones extraordinarias sobre la naturaleza y los seres vistos por primera vez en aquellas tierras, se pueden rastrear hasta en la misma bitácora de navegación de Cristóbal Colón. Cinco siglos de narrativas sobre aquellos territorios, construyeron percepciones en Europa sobre quienes vivían cruzando el Océano Atlántico, pero con la introducción de imágenes en los libros publicados, los imaginarios se hicieron más preclaros entre los ávidos lectores de noticias venidas desde las tierras recién “descubiertas”. Tal vez el caso más estudiado sobre el impacto de la creación de imágenes sobre esos otros que vivían en el Nuevo Mundo, sea el de DeBry (1590-1634).¹ Las ilustraciones, recrean los imaginarios del que observa en segunda instancia, es decir, una cosa es la idea que un lector se hace de determinado espacio basándose para ello en retóricas narrativas, y otro es el impacto visual que una imagen tiene sobre el observador de la misma. Según Michiel van Groesen (2008), las representaciones de DeBry no solo impactaron el imaginario sobre el Nuevo Mundo, sino que, incluso estas fueron usadas siguiendo estrategias editoriales, para identificar al futuro observador dependiendo de sus creencias religiosas² y con ello, lógicamente, impactar mejor.

Este artículo³ explora dentro del universo de ilustraciones existentes, algunas de las imágenes usadas en los relatos de viaje sobre el Caribe colombiano en el siglo XIX, para analizar el mundo que proyectan. Se parte en principio de que variables como la raza, el género y el clima,

fueron factores que mediaron no solo los relatos, sino especialmente el proceso artístico que terminó en la producción sistemática de dichas ilustraciones, y con las que se inundó el mercado de las publicaciones sobre viajes en la Europa del siglo XIX. En relación con los autores que se han seleccionado, todos son de origen francés, y aunque muchas de las ilustraciones incluyen artistas ingleses como impresores, quienes fueron maestros, o estuvieron vinculados a este tipo de trabajo con franceses, es en los talleres artísticos de la Francia del siglo XIX donde se producen la gran mayoría de las ilustraciones que se incluían en los relatos de viaje que se han abordado en este artículo.

Es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la introducción de ilustraciones en las memorias de viajeros europeos se hace presente. Artistas como Louis-Leopold Boilly (1761-1845),⁴ dibujante autodidacta francés, quien en compañía de otros dibujantes y grabadores como Meynier, Girodel, Chaudet, Thiebault y Fontaine, formaron parte de grupos de artistas que periódicamente exponían sus obras, tal vez el más conocido de estos grupos fue la *Societe des amis des Arts* (circa 1790) (Harrise 1898:11), cuyos intercambios artísticos contribuyeron, al menos para el caso francés,⁵ con el aumento de publicaciones ilustradas sobre América que, a la postre, generarían toda una pléyade de artistas, dibujantes, grabadores y litógrafos en Francia, y cuyas representaciones, esto es, acuarelas, aguafuertes y grabados, construyeron un imaginario sobre el Nuevo Mundo que aún sigue reproduciéndose en la historiografía contemporánea como una forma de ilustrar publicaciones sobre los siglos XVIII y XIX.

En 1795 se inició la publicación de una serie de volúmenes sobre viajes llamada *El viajero universal o noticia del mundo antiguo y nuevo*.⁶ Los volúmenes, que inicialmente vieron la luz en Francia, y cuyo autor fue Joseph de Laporte, fueron traducidos al español y posteriormente publicados por otro autor cuyo nombre apareció usando la sigla de D.P.E.P.⁷ La obra tuvo 42 volúmenes en total, de los cuales 16 fueron llevados a cabo por D.P.E.P., luego de la muerte de su fundador. De estos, he tomado el volumen XII, ya que se centra mayoritariamente en Cartagena y la zona geográfica que esta comprendía. En este tomo se incluyeron unas láminas en las que se muestran a los habitantes de algunos sitios del Caribe, entre ellos, Puerto Rico, Cuba y Cartagena.

Las ilustraciones parecen haber sido inicialmente delineadas en blanco y negro y posteriormente pintadas a colores manualmente.⁸ No se muestra en ellas otra cosa que figuras corporales y formas de vestir. Aunque los ambientes donde se enmarcan las figuras, parecen lugares al aire libre, no se evidencia mayor vegetación en los espacios presentados, como tampoco reflejan ningún tipo de tensión social, sino, por el contrario, cierta uniformidad en donde, aun con las diferencias

étnico-raciales, todos parecían vivir en aparente armonía, aunque en los relatos, se manifestaba todo lo contrario. En una de las imágenes en la que se recoge a un personaje de las montañas puertorriqueñas, que el dibujante ya identifica como jíbaro,⁹ una gallina viene al encuentro del habitante idealizado en la historiografía puertorriqueña durante gran parte del siglo XX (Córdoba, 2005), mostrando total ausencia de otros actores sociales. Para el caso de La Habana, el dibujante le da un toque de exclusividad al habitante cubano, mientras que para el caso de Cartagena, aun con la inclusión de una mulata entre las imágenes (parte izquierda del collage), la situación representada no deja de ocultar lo que las descripciones detallan en abundancia.



Ilustración 1. *Habitantes del Caribe Siglo XVIII.* Autor: Desconocido.

El uso de ilustraciones en las publicaciones sobre América se irá incrementando de manera progresiva, hasta convertirse en un elemento indispensable en el proceso de comercialización del evento del viaje, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando el desarrollo de la industria metalúrgica permitirá la construcción de embarcaciones de mayor envergadura y con mejores condiciones para alojar al viajero durante la travesía. En ese sentido, el auge tecnológico

también se manifestará en el aumento de artículos de consumo hasta niveles nunca conocidos, y por ende, en la proliferación de bienes y en la búsqueda de mercados donde expandirse. Si las imágenes hicieron algo, más allá de las impresiones que generaban, fue proyectar unos espacios carentes de aquellas cosas que el mundo europeo disfrutaba con cierta popularidad. No obstante, para acercarnos mejor a lo que las imágenes sugieren, he aquí un intento de interpretación en las representaciones visuales que siguen.

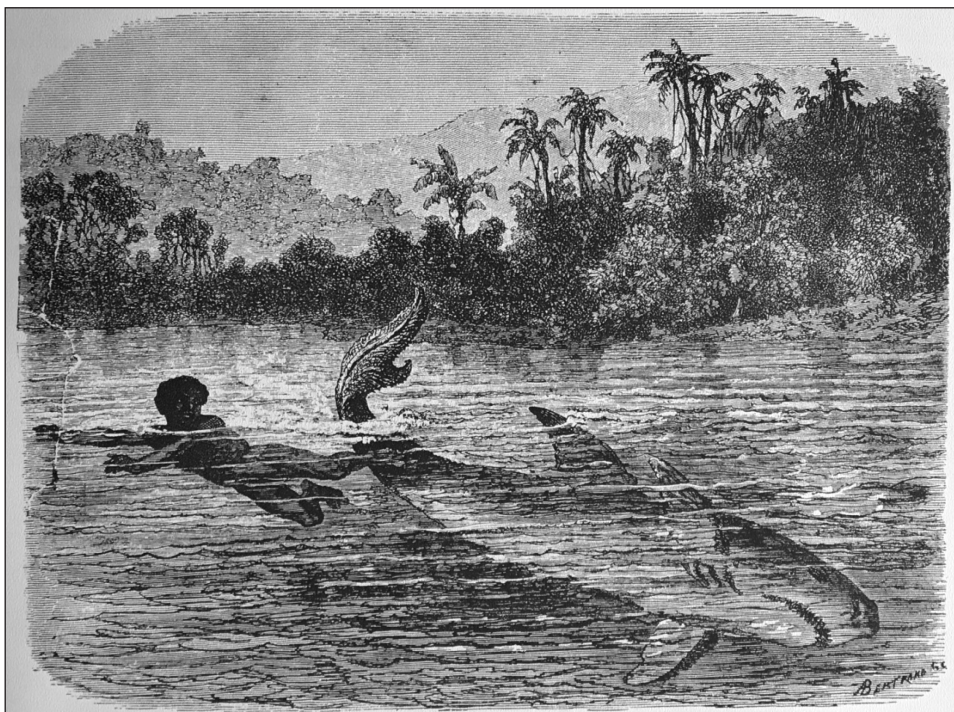


Ilustración 2. *Patada a un tiburón.* Autor: Alphonse de Neuville.

Aferrado a un elemento no visible en la imagen (Ilustración 2),¹⁰ tal vez extendiendo el brazo para asir la mayor cantidad de agua posible, manteniéndolo listo, presto a emprender la huida en caso de que las cosas no salgan como se esperan, o fruto de la posición del cuerpo ante el temeroso ejercicio, un mulato del Caribe colombiano, se asegura de efectuar el arriesgado movimiento de patear al peligroso escualo, sin que ello signifique perder la vida, aunque no sea consciente de la contingencia de sus actos.

El riesgo se evidencia no sólo en la temeridad del acto, bien sea porque el personaje que nos atañe podría ahogarse en dichas aguas,

o bien, porque podría ser presa de uno de los más peligrosos animales marinos. En el centro de la imagen, el tiburón emerge gigantesco y enérgico, pero adolorido por la fuerza de la patada del mulato, al tiempo que parece huir lo más pronto posible de allí, tras toparse con tan poderoso oponente humano. No se niega su fortaleza pero se refuerza la figura diminuta y, al mismo tiempo, activa y musculosa del “negrito”. Al fondo, se aprecia la frondosidad de la espesa vegetación, motivo que se repetirá de manera simultánea no solo en los relatos de los viajeros, sino también en las imágenes gráficas que las acompañan.

Una lectura inicial, muestra al tiburón como un gigantesco y poderoso animal en el centro de la imagen. Solo con el tamaño de la cola, que se aprecia por encima del nivel de las aguas, podría el muchacho llevarse un buen escarmiento que seguramente habría de recordar por el resto de sus días. No obstante, pegado a él, y de forma casi diminuta, —si se compara con el tamaño que el artista le ha asignado al animal—, se encuentra el mulato. Lejos de mostrar al tiburón como el rey de los mares, pero sin negar su fortaleza, el grabado hace énfasis en mostrar la figura activa y musculosa del negrito, quien con su acción domina los intereses furtivos del animal, sorprende a quien le observa, y de paso se gana unas cuantas monedas con las cuales poder sobrevivir al ardiente y extenuante día de una sociedad con ínfulas republicanas, pero todavía muy unida al mundo colonial.

Tamaño acción, contraria a todo cuanto el observador conoce o cree conocer, se manifiesta en el asombro causado por la concreción que la incredulidad no acepta. Tal es el caso del médico francés Charles Saffray, quien de visita por el Caribe, escribió en su relato, ya célebre entre los historiadores colombianos, el recuerdo de su experiencia:

Pendant que je flanais parmi les groupes, pres de la mer, j’entendis appeler “ Blanco ! Mi Blanco ! ” et bientôt je vis accourir une troupe de gamins nus, noirs ou bruns. “ Yo doy una patada al tiburón por una peseta (Je donne un coup de pied au requin pur vingt sous), “ me cria un negrillon qui pouvait avoir douze ans. Je crus d’abord a une plaisanterie, mail il insista, et je promis la recompense aux acclamations sauvages de ses amis. Tout le monde a vu fouailler a coups de cravache des lions appri-voises ; mais comment supposer qu’un enfant ose affronter le monstre le plus redoutable de l’Ocean ? Arrive a un endroit ou l’eau était calme et profonde, le petit noir se jeta resoluement a la mer en piquant une tete, reparut au bout de quelques instants et se mit a faire des evolutions d’amphibie. Bientot il dressa la tete hors de l’eau et me cria en creole: “ Li venir ! ” En meme temps, il nageait du cote de la rive, au pied d’une roche, sous mes yeux. Je vis quelque chose de glauque se mouvoir dans l’eau et s’approcher rapidement : c’était un requin. Le gamin

plongea, fit un detour et lanca dans le flanc du monstre une ruade qui lui fit prendre la fuite. “ Li peur de moi ”, me cria t-il gaiement, en sautant de roche en roche. L'enfant disait vrai. Le requin, comme tous les animaux reputes feroces, fuit l'homme par instinct, et ne l'attaque pas s'il n'y est pusse par la faim. Or, dans la baie de Sainte-Marthe, les requins ont toujours a leur disposition des bandes de dorades et d'autres poissons vivant en troupes nombreuses. Aussi les jeunes negres s'amusement-ils impunementa jouer des niches au tiburon.¹¹ (Saffray 1872:82)

Tres factores saltan a la vista al observar la imagen y que también pueden ser identificables en la cita anterior:

— en mi primera instancia, la peligrosidad de las aguas, mismas que sugieren estar visitadas con frecuencia por los tiburones. No de otra manera se puede entender el que un grupo de mulatos aprovechen la presencia de foráneos, para mostrarle sus piruetas y hazañas. Hazañas que si bien despiertan la curiosidad del observador, también contribuirán a reforzar la idea de que este tipo de acciones no son más que la muestra de la poca refinación y el barbarismo de estas gentes,

— la segunda, la presencia de una vegetación espesa e infranqueable, que es perfectamente identificable con la naturaleza del espacio que se visita. Vegetación que, siguiendo a Felipe Martínez Pinzón (2016), será el centro de fantasías del entorno que las élites colombianas del siglo XIX crearán para deshacerse de ella, de su exuberancia en el trópico y de sus indolentes habitantes, quienes en su momento, eran un verdadero obstáculo para conseguir la anhelada civilización del recién inaugurado país.

— Finalmente, como tercer factor, la presencia de los jóvenes mulatos quienes se lanzaban a las aguas del mar por unas monedas y que, aun siendo conocedores de la inseguridad del ambiente en que se desarrollaban estas piruetas, asumían el riesgo y se enfrentaban al peligro de perder la vida.¹² A este nivel, escena e imagen muestra a los mulatos como parte del espacio; un medio que rodea los asentamientos sociales, como si estos fueran una tabla de salvación entre la poderosa mar, la espesura del bosque impenetrable y los seres salvajes que los habitan.

Las memorias de viaje de Saffray no solo incurren en describir sucesos que a la vista de su ojo observador, resultan de algún interés para el público receptor en su lugar de origen, sin embargo, este suceso del joven mulato le ha resultado al viajero particularmente sorprendente, tanto, que aparece rápidamente narrado y representado en las primeras páginas del facsímil publicado por primera vez en *Le tour du monde*. Esta circunstancia contradice la arbitrariedad o, si se quiere, el capricho en la selección de los hechos que se narran en los relatos de viaje, a las que hace referencia Steve Clark (1999:18) en su libro *Travel writing and*

empire: postcolonial theory in transit, parece no cumplirse en cada caso. De hecho, antes de la publicación de sus memorias *Voyage à la Nouvelle Grenade*, Saffray ha contactado a varios de los más renombrados grabadores y dibujantes de la Francia de la segunda mitad del siglo XIX, entre los que sobresale el autor del grabado en cuestión: Alphonse Marie Adolphe de Neuville (1836-1885), conocido en el mundo artístico como A. de Neuville por la forma como firmaba sus trabajos, además de hacerse popular por sus pinturas en torno a temas relativos a las guerras, tema de donde surgió una de sus obras más famosas: *Los últimos cartuchos* (1873); A. de Neuville era también conocido entre los viajeros, ya que constantemente usaban sus grabados para ser reproducidos en los relatos de viajes.

A. de Neuville es —siguiendo la información que aparece en el libro de Saffray— quien talla sobre madera, para luego ser estampados en papel; *Ruade à un requin*,¹³ aunque la firma de Neuville no aparecerá en el grabado, en el libro *Voyage à la Nouvelle Grenade* (Saffray 1869:85), se aclara en el comentario inferior del grabado, que fue él quien lo llevó a cabo, siguiendo un diseño de Saffray.¹⁴ La firma de A. Bertrand, quien fue el litógrafo impresor, aparece en la parte inferior derecha de la imagen. Este procedimiento de usar los croquis dibujados por los viajeros fue muy popular en el siglo XIX, pero no era nuevo, de hecho, ya se había usado ese método para representar en imágenes, lo que se contaba sobre el nuevo mundo y no fueron únicamente croquis las fuentes iniciales que se usaron, pues se utilizaron también las descripciones verbales, los escritos y finalmente, las fotografías (Gauthier 2008).

No queda claro quien fue Bertrand, tal vez Adolphe, lo cierto es que fue contemporáneo con Neuville; y fue quien haría la impresión, siguiendo el patrón de la época con el fin de preservar los derechos intelectuales; esto es, de firmar en la parte inferior izquierda del cuadro con el nombre del autor del grabado, y en la parte inferior derecha con el nombre del impresor (Botey 1997; Rojas 2017). Saffray también usó imágenes de otros grabadores, quienes contribuirán con algunos de sus trabajos en las representaciones que traen sus relatos de viaje. Una revisión de la lista de los artistas cuyos trabajos fueron usados en los relatos del viaje de Saffray, da cuenta de tal vez a lo más granado del momento en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX: Henri Theophile Hildibrand,¹⁵ Charles Laplante,¹⁶ J. Gauchard,¹⁷ E. Theraud,¹⁸ B. Bonnafoux, A. Bertrand,¹⁹ A. Mesniel,²⁰ Charles Barbant,²¹ A. Faguet,²² E. Bayard²³ y Moynet;²⁴ todos ellos siguiendo croquis hechos por el mismo Saffray, y tallados por A. de Neuville en su mayoría.²⁵

Visto el esfuerzo por parte de Charles Saffray por viajar hasta el Nuevo Mundo en pleno auge de los viajes transatlánticos, no parece que este personaje haya iniciado semejante travesía para cumplir con

lo que Carmelo Vega (2011:13) llama el *viaje disciplinar*, es decir, como parte del *Grand Tour*; ese “castigo” al que las élites europeas enviaban a sus hijos para que maduraran al ritmo de los vientos y las olas descomunales en plena navegación por lejanas tierras o bien al ritmo del camello en las largas caminatas por el desierto. Ese prolongado viaje que intentaba redimir y alejar de las vicisitudes de la vida disipada a la que los jóvenes aristócratas se dedicaban comúnmente. Todo lo contrario, el caso de Saffray, quien era médico y naturalista de profesión, y que, dicho sea de paso, no requería ya de un proceso de maduración forzada en la experiencia del viaje, muestra un interés particular por conocer el Nuevo Mundo y describirlo para sus coterráneos en eso que se puede identificar como un intento colectivo por ganar reconocimiento en los círculos académicos franceses. No es, por tanto gratuito, que además de su constante esfuerzo por el uso de un lenguaje a todas luces muy bien cultivado, Saffray acudiera a la presentación de imágenes sobre el espacio que recorrió y sus gentes, para lo cual, como he mencionado antes, se rodeó de los mejores artistas del grabado, lo cual es evidente en la presencia de imágenes en todo su relato de viaje. Saffray no fue el único. Una revisión más amplia de las memorias de viaje para el caso del Nuevo Mundo durante gran parte del siglo XIX, muestra que el uso de imágenes se hizo generalizado, como elemento de soporte o evidencia. Al fin y al cabo, era claro que ya se conocía la importancia de las imágenes sobre las palabras.

Algunas reflexiones teóricas necesarias

La imagen aquí comentada, así como algunas otras que he de mencionar, no me serían de mucha utilidad, salvo que las usara para ser analizadas probablemente en una clase de historia del arte o para reconstruir la historia de la pintura y el grabado en el Nuevo Mundo durante la época colonial y republicana, entre otras. No obstante, y para los efectos que revisten el interés de este estudio, dichas imágenes, que aquí son grabados y acuarelas, muy comunes durante el siglo XVIII y XIX; me sirven como herramienta fundamental con la cual acercarme a un mundo muchas veces representado, pero pocas veces cuestionado, al menos en lo que a historiografía colombiana se refiere. Me refiero aquí al tema de las representaciones simbólicas sobre los habitantes del Caribe Colombiano y su espacio de convivencia.

Cuando hablo de representaciones simbólicas, hago referencia al conjunto de imágenes que transportan y comunican una significación acerca de algo, en este caso, personas y espacios. Al hablar de significación, hablo de la respuesta mental que hacemos ante un objeto del entorno; en este caso, pinturas.²⁶ ¿Por qué hablar de símbolos, imágenes,

representaciones, significantes y significado; si estamos tratando con la historia? Tal vez porque es precisamente la herramienta que más usamos: el lenguaje como medio de comunicación y a su vez, como medio para transmitir conocimiento; y ese lenguaje está inundado de signos en forma de símbolos que comúnmente llamamos letras, o sonidos o bien, imágenes. De acuerdo con Norbert Elías, no nos es posible acceder a dicho conocimiento sin usar un mecanismo común a todos los miembros de dicha comunidad de interlocutores y ese mecanismo es el símbolo (Elías 1989:23). El símbolo es, pues, el mecanismo que usamos para comunicarnos y representa un alto grado de complejidad mental que solo el ser humano ha logrado desarrollar hasta el grado en que nos encontramos.²⁷

El ser humano tiene la capacidad para representar las cosas que le rodean en forma de imágenes que no son otra cosa que una acumulación de símbolos, esto es, líneas²⁸ en forma recta o haciendo curvas o círculos, hasta generar un complejo con contenido simbólico independiente. Las imágenes representan o al menos el o los autores hacen el intento de representar en ellas una parte de la realidad, pero ese intento no es la realidad. Así, el símbolo es, para los efectos, lo que representa a la *cosa*, pero no es la *cosa* misma. De esta manera, al fijar la atención en lo que se intenta representar, se está recibiendo una “realidad” transformada por el que hace la imagen. En un trabajo publicado en 2011 por Phillippe Senac bajo el título *El occidente medieval frente al Islam*, el autor hace su estudio partiendo de una hipótesis que bien vale la pena retomar para los fines de este artículo: las representaciones que nos hacemos de algo, son tan reales en nuestro subconsciente (así como en el imaginario colectivo), como la realidad misma.²⁹ Cuando se trata de analizar los grabados y las acuarelas, así como quienes fueron sus autores y lo que estas representan, o transmiten para el caso del Caribe Colombiano y también en general, para el Gran Caribe, hay una deformación de la realidad que ha llegado hasta nuestros días: las imágenes que se han construido en el imaginario colectivo sobre los espacios, el clima, y en especial, el cuerpo de las mujeres negras, mulatas, zambas, mestizas e indias;³⁰ muestran de ellas una desnudez que no se compagina, históricamente hablando, con los usos y costumbres de una moral colonizada, sin embargo, sigue estando presente en la percepción acerca de esos otros del Caribe. Por otro lado, la construcción retórica y visual de esos otros, lo que evidencia más bien es un choque con el formato moral del observador, al fin y al cabo —siguiendo a Senac— la debilidad de uno aumentó la libertad del otro para nombrar, identificar, definir a los que consideraba inferiores (Senac 2011:12), pero también, este choque representa un descuido hacia el recato, una dejadez en torno a lo moral que no solo resulta incómoda, es, también, una tentación que se trasluce en una animadversión, una molestia que no se reconoce, una libertad que no se posee y que se

desea, pero a la que hay que resistirse, de ahí la constancia en demeritar al *otro* y al espacio en que habita. Ello se puede ver como el intento por identificarse con el otro, o leerse asimismo como una poderosa tentación de la cual hay que escapar. Es en últimas, siguiendo las reflexiones de David Spurr en su libro *The Rhetoric of empire. Colonial discourse in journalism, travel writing and imperial administration*:

The savagery (...) lies in the threat that they are posing to such an order, thus making them as thoroughly abhorrent to Western civility (...). The lure of the savages (...), has a power which cannot be resisted by force alone. Rather, it can be eluded only through the craft of language and symbol. Colonial discourse thus may be understood as an evasive strategy (...).³¹ (Spurr 2001:81)

Esto es, según Spurr, el trastoque, el desorden de los sentidos y de las percepciones del observador, lo cual es transmitido al mundo occidental de forma sistemática, es decir, no es el resultado de un uso arbitrario de la imagen.

En el párrafo anterior he introducido el concepto de *otredad* y antes de continuar, es necesario definirlo. Riggins (1997:39), establece que el término se usa para identificar a aquellos que son algo o completamente diferentes a nosotros. Antes de él, Bhabha (1994:57), sostuvo que la identificación que hacemos de las personas provenientes de culturas distintas a la nuestra, es el resultado de una dimensión inconsciente del pensamiento; pero esta definición, además de no clarificar el terreno de la inconsciencia, niega el nivel de conciencia de los comportamientos humanos frente a los otros, tal vez, por ello, la postura de Todorov (1991), que tiene una cercanía con la disciplina antropológica, indica que: *los juicios que unas naciones emiten sobre otras nos informan acerca de quienes hablan, y no acerca de aquellos de quienes se habla* (Todorov 1991:30). A este nivel, es decir, al nivel antropológico, es necesario también vincular otro concepto íntimamente ligado al anterior, hablo aquí de *etnocentrismo*, esto es, el hacer de nuestra cultura el centro de los valores con el cual evaluamos a otras personas y a sus culturas.

Para ilustrar el mundo de la otredad en el Caribe colombiano, nada mejor que volver al mundo de las imágenes. La desnudez de las mujeres y de los infantes, tema recurrente y vistoso que se muestra en los grabados como muestra palpable de que las diferentes castas étnico-raciales, respondían al mismo orden natural de cosas que entre sus ancestros los africanos, se hace evidente en el grabado *Indigenes de la Magdalena* (Véase ilustración 3).³² Cuatro jóvenes mulatos, dos de ellos mujeres y dos hombres, recostados todos a una baranda de madera, en un costado de una casa, parecen observar dos sucesos distintos. Los dos que están de pie, miran hacia la izquierda mientras fuman, al tiempo que las féminas observan algo que esta de frente a ellas, pero que no parece serles de

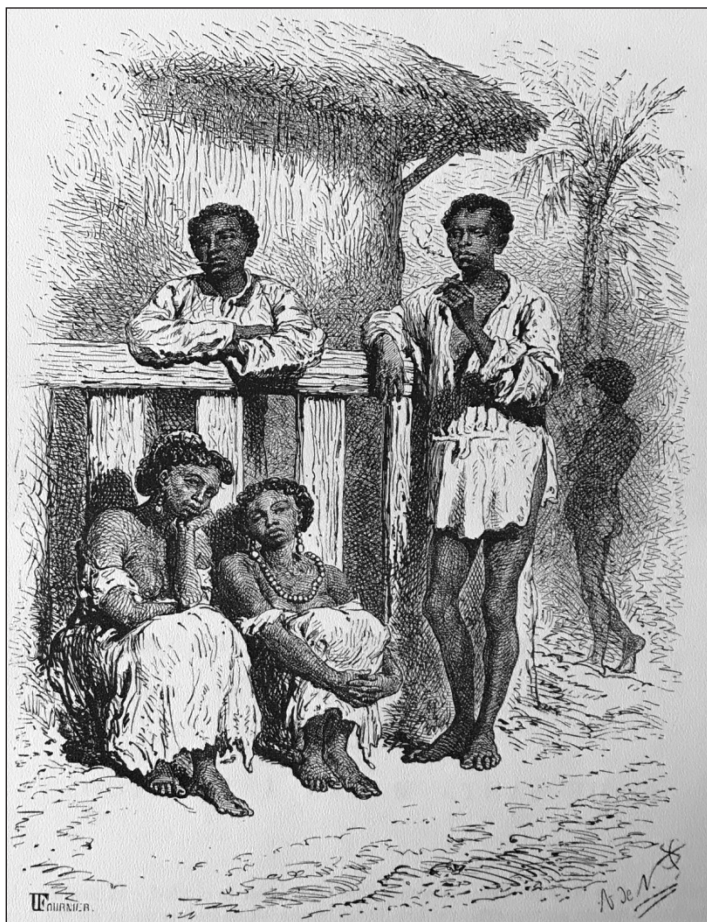


Ilustración 3. *Indigenes de la Magdalena.* Autor: E. Fournier.

mucho interés, pues ellas, al igual que los jóvenes, han sido retratados proyectando una escena del más completo aburrimiento, en un espacio que pudiera ser, a todas luces rural. Queda claro en la imagen, que a falta de otras actividades, los jóvenes en esa región del mundo no tenían nada que hacer, por lo que se reunían a observar a las personas pasar, perdiendo así, el valioso tiempo que tanto aprecian los europeos, razón que podría explicar el porqué de la imagen en el relato de viaje.

Todos a pie descalzo, pero las féminas con una particularidad especial ligada con la eroticidad: enseñan la piel desnuda de tus torsos hasta las pronunciadas curvas de sus senos. Las escasas prendas de vestir que poseen, no intentan cubrir en este caso el pudor y la moral que deberían tener las jovencitas a partir de cierta edad, a menos que asistamos a la

proyección de una situación no relacionada con la juventud sin oficio, ni actividad aparente, sino con el negocio de la prostitución. Esa lectura podría hacerse si se tiene en cuenta que las jóvenes parecieran estar adornadas y ataviadas para ese propósito, el de vender sus cuerpos, y los dos sujetos de pie fueran, para tales efectos, los que las vigilan y controlan, aunque dada la situación, no parecieran tener comprador.

Así lo afirmó tajantemente el médico Jules Crevaux, de paso por las Guyanas, a finales del siglo XIX:

Tous ces sauvages se ressemblent au physique et au moral. Cela tient sans doute à ce qu'ils ont tous une origine commune, et qu'ils ont vécu dans les mêmes milieux. Ce sont des noirs de la côte d'Afrique, qui ont été esclaves plus ou moins longtemps dans la Guyane hollandaise, et qui sont redevenus sauvages après un court séjour dans la forêt vierge(...).³³ (Crevaux 1883:36)

Jules Crevaux no respondía a percepciones particulares al hacer estas afirmaciones, ni su opinión acerca de lo que observaba entre los habitantes de las regiones visitadas se había formado tras el solo contacto con los mundos que visitaba. Sus afirmaciones representaban lo que los intelectuales de la Europa del siglo XVIII y XIX habían construido en su imaginario acerca de las poblaciones en África. Curiosamente, según Crevaux, al ser esclavizados en el Nuevo Mundo, se tornaban salvajes y la selva virgen jugaba un papel preponderante para que tal cambio o transformación se llevara a cabo. Estas mismas apreciaciones se evidencian en la forma como fueron representados simbólicamente en las imágenes.

Es el mismo viajero Crevaux de la cita anterior, el que se muestra como voyeurista observado en un grabado en el que la firma de Edouard Riou está impresa y es uno bastante singular pues, como pocos, el artista lo incluye *in fraganti*, detallando lo prohibido.³⁴ Este trabajo titulado *La bella Popula* (Véase ilustración 4), es uno de los cientos de trabajos en los que el apellido del artista aparece en la parte inferior izquierda de la imagen, y en el que el artífice simplemente coloca Riou, seña evidente de que ha firmado un sinnúmero de veces sus trabajos y que la simplificación de su rúbrica se hace ya conocida. En el lado opuesto de la imagen, cumpliendo con el formato de identificación antes citado, aparece la rúbrica de Henri Theophile Hildibrand (1827-1897), otro grande de los grabadores en Francia y uno de los grandes seguidores de la obra de Gustave Doré; quien igualmente minimiza su nombre escribiendo solo Hildibrand. En este trabajo se ubica la figura semidesnuda de una mujer joven, justo en el centro del grabado, como si en efecto una princesa mestiza estuviese modelando. Es la representación de la figura esbelta de una indígena y su erotismo a flor de piel. En sus cabellos lisos, el autor hace que el observador infiera una especie de corona que no existe, o tal

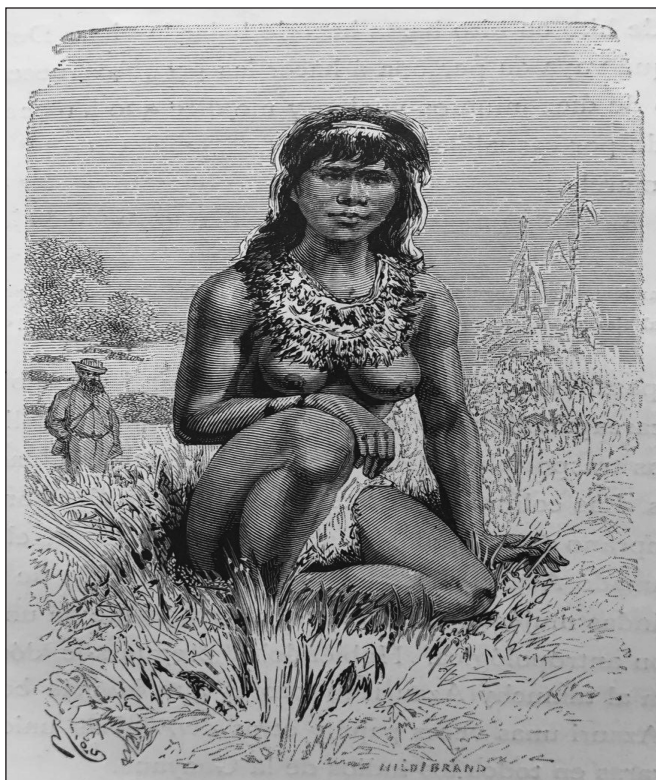


Ilustración 4. *La belle Popoula*. Autor: Edouard Riou.

vez es producto de la luz que se nota en la impresión. Lo cierto es que alrededor de su cuello, un collar de plumas sugiere un cierto toque de distinción social. El tamaño y turgencia de los senos no coincide con la edad de la joven Popoula, quien debió, a lo sumo, tener unos doce años de edad al momento en que el médico viajero la conoció. Detrás de la adolescente semidesnuda, aparece Crevaux, pintado observando lo que no está acostumbrado a ver en la recatada vida social de la élite europea: la desnudez al natural, pero solo en sus recuerdos, los que transmite a Riou, quien hace alarde de su trabajo en las curvas de la joven.

La introducción de imágenes en forma de grabados y pinturas en acuarela en blanco y negro y a color en las memorias de viajes durante la segunda mitad del siglo XVIII, marcó un cambio en la forma como se representaba al Nuevo Mundo en Europa: ya no se trataba solo de mostrar en las narraciones cómo era el mundo allende los océanos, ahora se trataba de cambios en la manera de presentar y producir los libros (Pratt 1997).³⁵ La introducción de imágenes sobre los seres que habitaban los países visitados se hicieron necesarias, como también se

hicieron necesarias las nuevas formas de representación de la realidad, como signo evidente del avance en las técnicas litográficas. Estos avances influyeron en las formas de representación de las posturas que desde la ciencia se tenían sobre los Otros, en este caso, los habitantes del Nuevo Mundo y en especial, lo que representaba para los europeos el cruce entre razas. En este aspecto, el papel de los diseñadores, grabadores y artistas europeos fue crucial en construir percepciones acerca de la geografía, la flora, la fauna y, en especial, de los habitantes de la región antes mencionada. Tal vez esto explique por qué James Clark (1999) define el género de la literatura de viajes (*travelwriting*), como comerciales, es decir, como un género literario dirigido a los lectores del mundo europeo con un interés eminentemente económico.

Los primeros dibujos que se hicieron durante el siglo XVIII, relativos a las expediciones, mostraban la naturaleza, esto es, flores, árboles, montañas, ríos y animales. Por alguna razón desconocida, los habitantes pocas veces fueron dibujados. De hecho, aunque prácticamente todas las expediciones científicas incluyeron a un dibujante entre su equipo, al parecer no llamaba tanto la atención pintar a los habitantes, salvo en algunas excepciones que se hicieron bastante populares.³⁶ El medio ambiente era el centro de los intereses científicos. Humboldt, por ejemplo, usó a Bomplant, su compañero inseparable, como dibujante y en una cabaña en el medio del bosque, logró improvisar un laboratorio donde se pintaban las plantas y animales, mientras los iba catalogando (véase ilustración 5).

El explorar, describir, medir, comparar y catalogar los ambientes naturales, así como los seres animales que la habitaban, fueron el centro de la atención de Humboldt. Menor consideración les prestó a los seres humanos, y aunque se refirió a ellos en sus memorias de viaje, e incluso manifestó sus desacuerdos con las vejaciones de la esclavitud: *There are nations more susceptible of cultivation than others-but none in themselves nobler than others. All are in like degree designed for freedom*³⁷ (Humboldt 1849:368); fue la naturaleza misma el centro de todas sus atenciones. La naturaleza como ente sujeto de estudio nació con Humboldt, ello no quiere decir que lo natural no existiera físicamente antes de la llegada del personaje en cuestión, sino que fue él quien la creó para los europeos y con ello para el mundo occidental (Wulf, 2016). Ahora bien, según Edgardo Pérez Morales, esta naturaleza fue vista durante el siglo XVIII de dos formas:

(...) en el contexto hispanoamericano la naturaleza aparece signada particularmente por dos elementos que matizan la concepción general de ésta como la obra indiscutible de Dios: por un lado, es vista como una obra en la que la divinidad y la maldad han dejado sus mensajes

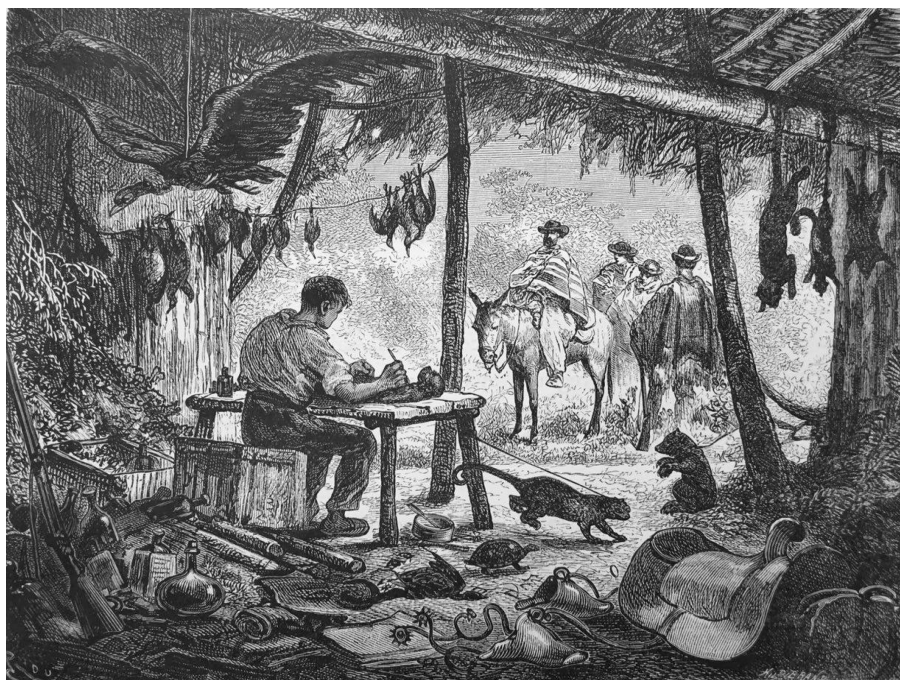


Ilustración 5. *Expedición Botánica.* Autor: Edouard Riou.

ocultos o manifiestos haciendo de ella receptáculo de fuerzas espirituales que a menudo intimidan y requieren ser aplacadas; por otro lado, se la percibe como una obra que contiene en sí grandes regalos de la Providencia que el hombre debe identificar sin miedos y a través del conocimiento directo, experimental y racional, con miras a su explotación técnica como parte del avance general de la humanidad hacia la felicidad y la prosperidad. Ambas versiones están presentes en los viajeros, la primera en los misioneros y la segunda en los ilustrados y naturalistas. (Pérez Morales 2015:35)

De esta manera, si durante el siglo XVIII la naturaleza fue vista siguiendo orígenes dicotómicos, lo cual podría explicarse si se siguen las concepciones teológicas de quienes así la observaron, no menos interesante es que fueran precisamente los viajeros del XIX quienes le dieran un giro a las concepciones sobre la misma. En este sentido, la definición de naturaleza es eminentemente cultural (Pérez Morales 2015).

Los comportamientos culturales de los habitantes del Caribe despertaron más el interés de otro tipo de viajeros. Hablo de diplomáticos y religiosos, quienes observaron la conducta con mayor detenimiento y con la introducción de imágenes en la publicación de sus relatos, reprodujeron a través de grabados, distintas estampas de sus experiencias de

viaje que antes el lector tenía que imaginarse. Como lo establece Vega (2011), las representaciones que proyectan las imágenes, empezaron a reemplazar el mundo de las palabras. De esta manera, la construcción de nociones visuales en torno al Nuevo Mundo, se hizo con imaginarios ya existentes entre los europeos. Los trabajos artísticos sobre los seres que se mostraron fueron hechos con base inicial en el conocimiento ya acumulado; y luego en recuerdos y relatos, es decir, reconstruyendo lo que los viajeros le narraban a los artistas. Curiosamente, la gran mayoría —por no afirmar tajantemente que todas las imágenes usadas— fueron llevadas a cabo en Europa por dibujantes, grabadores y litógrafos que nunca visitaron América y que solo seguían bocetos realizados por quienes verdaderamente viajaron y conocieron de primera mano el continente americano, pero no menos importante es que los relatos de viaje también han sido un producto comercial, cuya línea divisoria entre realidad y ficción es sumamente difusa. De ahí que resulten difíciles aspectos como la constante tendencia a hacer del texto narrado un terreno atractivo para el lector, lo que lleva a que la problemática sea cada vez mayor a la hora de un análisis exhaustivo de las fuentes.

Esto último es muy importante para entender por qué las imágenes de cuerpos femeninos semidesnudos, especialmente en los torsos (Véase Ilustración 6),³⁸ están tan presentes en los grabados de artistas como Edouard Riou, dibujante y grabador francés de la segunda mitad del siglo XIX; que, aunque no muy reconocido en su tiempo, fue uno de los más prolíficos de su época. E. Riou, junto a A. de Neuville, produjeron en Francia tal vez la mayor cantidad de grabados sobre imágenes de viajes que se conoce durante el siglo XIX y la reproducción de sus trabajos artísticos está entre los más populares en la historiografía colombiana, quizás por la tendencia nunca cuestionada de presentar lo pintoresco e inusual de las representaciones que estos artistas llevaban a cabo, sin cuestionar lo que proyectan sobre los espacios, pero más importante aún, sobre sus gentes. Por ejemplo, un grabado como: *El paso de Angostura* (circa 1878), ha sido utilizado en muchas publicaciones en las cuales se muestra el paso de vapores por el río Magdalena (Véase ilustración 7).

En este caso particular, Riou no sólo se encarga de mostrar al Magdalena como un río de mucho caudal, sino que, además, la imagen muestra que el espacio está cubierto por una espesa vegetación e infestado de caimanes. Uno de ellos hasta le muestra sus fauces abiertas al artista³⁹ y sus colmillos se muestran amenazantes, mientras los pasajeros del vapor, que se abre camino por entre las turbulentas aguas, saludan y algunos son mostrados por el artista con los brazos levantados, indicando así, la celebración del triunfo de la máquina sobre la dificultad del medio.

Riou y Neuville también llevaron a cabo todo el proceso de tallar en

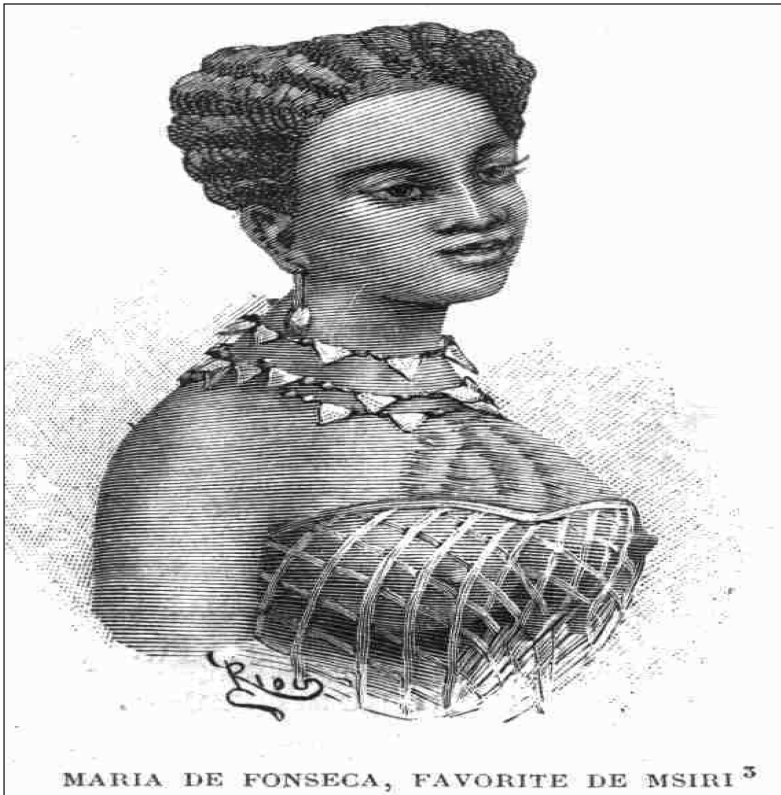


Ilustración 6. Maria de Fonseca, Favorita de Msiri. Autor: Edouard Riou.

madera (grabar) y luego reproducir las ilustraciones de algunos de los libros de Julio Verne, así como las ilustraciones de cientos de memorias de viaje relativas al Nuevo Mundo; sin haber pisado nunca el terreno americano. Riou, sin embargo, sí estuvo de viaje por África, de cuyo periplo surgieron las ilustraciones que contiene un libro de viajes llamado *La Vie au Continent Noir*,⁴⁰ cuyo autor Felix Dubois fue un connotado viajero periodista y explorador francés. Curiosamente, Riou no ilustra en los grabados que hace para Dubois, el mismo modelo de desnudos que sus trabajos detallan para latitudes del Nuevo Mundo.

Así mismo, otras imágenes no menos populares que las ya mostradas, se han reproducido proyectando un imaginario que, al igual que en los casos anteriores, no necesariamente se ajusta a la pretendida verdad histórica. Me refiero al trabajo de Dyogene Ulisse Napoleon Maillard (1840-1926), quien fuera pintor, ilustrador y grabador francés de la segunda mitad del siglo XIX y quien aparece firmando en sus trabajos con una rúbrica única y un tanto difícil de identificar; aun cuando sus



Ilustración 7. *El paso de Angostura.* Autor: Edouard Riou.

ilustraciones son bastante populares dentro de la historiografía colombiana. Hablo aquí de MD. Deseo mencionar algunos grabados en los que aparece su firma, por su peculiaridad. El primero de ellos, se titula *Negrillo fumando y mamando* (Véase Ilustración 8).

Este grabado, hecho por MD en compañía de Hildibrand, quien aparece firmando en la parte derecha del mismo, es una de las ilustraciones de las memorias de viaje de Armand Reclus, un oficial de la marina francesa que visitó el Caribe a finales del siglo XIX; muestra a una madre mulata quien aparece lactando a su hijo, que a lo sumo tendría unos cinco años. El acto de lactar aparece en varios de los grabados que se han revisado y en las imágenes se muestra a la madre, bien sea sentada sobre el suelo, o bien de pie con el bebé sobre una especie de camilla, o, como en este caso, con un menor de pie y madre sentada debajo de un árbol. Se trata de un niño mulato que, a decir por la forma como el artista presenta la imagen, está en la calle, se encuentra a su madre y puede uno imaginarse que le ha expresado a la autora de sus días que está hambriento. Su madre, con cesta vacía en mano, misma que deja en el suelo, mientras encuentra un sitio donde sentarse, empieza a saciar de la forma más natural, el hambre de su pequeño. Hasta aquí todo



Negrito fumando y mamando.

Ilustración 8. *Negrillo fumando y mamando.* Autor: MD.

parece normal, pero lo interesante de la imagen, es la proyección de un fenómeno a todas luces inverosímil, pero que a los ojos del viajero observador, al parecer lo ha experimentado y así lo ha transmitido al artista, quien lo ha hecho realidad en el grabado que se discute en estas líneas: el menor mama del pecho de su madre, mientras en su mano izquierda sostiene un puro que, por la forma en que el infante tiene sus dedos, está encendido.

De esta forma manera, ficción y realidad aparecen mezcladas en una presentación de mucha calidad artística, en la que la imagen muestra una historia un tanto chocante de alegría y ocio. La alegría se puede notar en la mujer que disfruta de la presencia de su retoño, y que de paso, ignora, es decir, deja pasar la ociosidad de su pequeño que fuma, porque la moral en esta zona del mundo, no importa cuando se trata de criar hijos. Por su parte, el título del grabado sugiere, por parte del menor,

una doble acción, la de succionar del pecho de su madre y a intervalos, fumar del tabaco que tiene entre sus dedos, antes de que este se apague.

Esta misma moral deformada que refleja el grabado *Negrillo fumando y mamando*, también se manifiesta en otro trabajo en el que la firma de MD aparece como impresor. El autor del grabado fue Armand Emile Jean Baptiste Kohl (1845-?), cuya presencia en el mundo artístico francés se conoció por su prolífica labor como grabador y quien firmaba como A. Kohl. El título del trabajo es: *La querida en su cocina*. (Véase ilustración 9). La querida, es, a falta de otra definición, la amante, la otra, la secundaria, la que vive por fuera del orden, porque no está casada, así que vive en una relación afectiva poco decorosa. Razón por la cual será siempre sujeto de señalamientos, tanto como lo serán sus vástagos, hijos



Ilustración 9. *La querida en la cocina.* Autor: Armand Kohl.

de una relación fuera de la moral predominante. Su lugar de residencia, como lo evidencia la imagen, no es cercano al poblado, mismo que normalmente se construía a cierta distancia del río, o a cierta altura, por aquello de las crecidas; sino que parece estar justo al frente del mismo.

La querida, con su apariencia de mujer resignada, prepara la comida para sus dos retoños, pela los bastimentos, que aparecen esparcidos en el suelo a su alrededor, como si no tuviera una mesa o una troja donde poder preparar lo que bien podrían ser papas, mientras el agua ya hierve. El varón, quien aparenta ser el mayor y solo tiene cubiertas las partes pudendas, las que a su edad, ya dictan las normas de la moral y las buenas costumbres que debe cubrir, trae unas mazorcas, y la nena, todavía sin saber lo que estar desnuda significa, trae el agua en un cubo, mientras parece indicarle a su hermanito donde echar las mazorcas que lleva en sus manos. Aun con el hecho de estar los tres descalzos, su espacio presenta, o al menos así lo muestra el artista, cierto grado de comodidad que no todos los habitantes de las riveras en el Caribe disfrutaban.

Conclusión

Aun sin pretender cubrir el abanico de imágenes que contiene la abrumadora producción de grabados de la Francia del siglo XIX sobre el Nuevo Mundo, así como de sus autores; este trabajo ha intentado un acercamiento a un universo aun no abordado en profundidad en los estudios sobre el Caribe colombiano, y en general, sobre el gran Caribe. Estudios que aborden en profundidad reflexiones en torno al trabajo de los artistas franceses y sus aportes pictográficos en la construcción de imaginarios sobre otredad en la región en cuestión, así como para el Gran Caribe, son necesarios. El uso de las imágenes que estos artistas produjeron, sin embargo, es un acto recurrente, especialmente en la publicación de libros en los que lo exótico y lo pintoresco, siguen jugando un papel importante a la hora de llamar la atención y al igual que en el pasado, se sigue apelando a las imágenes sin ubicar su contexto.

Es evidente que los grabados proponen un imaginario estético, un imaginario eminentemente europeo, pero ese imaginario se corresponde también con la época de los artistas y en los casos examinados en este artículo, creo se puede identificar en ellos una intrínseca vinculación con la taxonomía del mundo biológico presentada al mundo social en los trabajos artísticos, mismos que hay que mirar en un intento comprensivo del Nuevo Mundo que pervive hasta nuestros días. Sin embargo, ese intento de comprensión e identificación del Nuevo Mundo, roba la imagen real del mundo observado y la esconde en una presentación estética ajena e incuestionada, sujeta únicamente a la memoria del viajero. Todavía en 1972, en un libro publicado en Francia, el gran

novelista belga Jacques Sternberg escribió:

Ce sont ces gravures, je crois, qui m'ont appris à rêver, à voyager au bout de la nuit et du monde sans quitter ma chambre, à laisser mon esprit s'enliser dans les marécages gluants des Tropiques ou s'envoler au gré des tempêtes glacées de Terre-Nueve. (...)

Le pouvoir de rêve de ces gravures magiques n'était ni une fascination de jeunesse, ni un simple mirage.⁴¹ (Sternberg 1972)

Tal vez uno de los mejores ejemplos sea la imagen que aparece en la primera publicación del libro de Mary Louis Pratt: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, libro del cual la primera edición de 1992,



Ilustración 10. *Silleteiro andeano.* Autor: MD.

usa en la portada la imagen cuyo grabado original fue hecho por MD y su título es *Silletero Andeano*. Tal vez la primera aparición de este grabado de MD, cuyo impresor fue Charles Barbant (1844-1922) se hizo en una compilación de imágenes llamado *Fabulous Colombia's Geography*.⁴² El trabajo de Pratt, muy útil por sus reflexiones en torno a los viajes y la construcción de un imaginario en Europa sobre la conciencia planetaria, no reconoce la importancia del origen del grabado, y tal vez haya tenido la misma dificultad que he tenido al indagar en torno a quién fue MD, pero lo cierto es que, al igual que muchas otras publicaciones, usa los grabados y perpetúa la misma reproducción de imaginarios que las hacen problemáticas. Pratt no solamente recurre a este grabado, pues su lista de ilustraciones es de 38, y *Silletero Andeano* es la única sin referencia de autor u origen.

La llegada a los puertos del Caribe representaba para el viajero no sólo la experiencia de encontrarse con un espacio ya identificado en las memorias de viajes de sus predecesores,⁴³ esto es, de viajeros que visitaron previamente las regiones ahora exploradas y que escribieron sobre ellas. Sus memorias, ya alimentadas de percepciones deformadas hasta la saciedad sobre los espacios y la fauna, así como la de sus habitantes, fue retransmitida, pero esta vez usando imágenes en forma de grabados y acuarelas.

No menos deformados que el espacio geográfico, han sido presentados y representados hasta nuestros días los seres humanos que habitaban las regiones visitadas y exploradas, siguiendo patrones que no sólo no muestran lo que realmente son, sino que, además, siguen reproduciendo la misma forma de cómo el mundo occidental sigue percibiendo el universo del Caribe.

Notas

- ¹ Sobre el impacto de la obra de DeBry, véase a: Groesen, Michiel, van (2008): *The representations of the overseas world in the De Bry collections of voyages (1590-1634)*, Leiden: Brill Publishers.
- ² Groesen, Michiel, van (2008): *The De Bry Collection of Voyages (1590-1634): Early America reconsidered*. In: *Journal of Early Modern History* 12 (2008) 1-24.
- ³ Algunas ilustraciones de este artículo han sido igualmente usadas en el artículo que se encuentra bajo revisión para la Revista Mexicana del Caribe y que lleva por título: *Imagen y otredad en el Caribe Colombiano: grabados en escritos de viaje del siglo XIX*. (Carmelo Vega y Leguis Gómez), y que aparecerá próximamente.

- ⁴ Harrise, Henry (1898): *L.-L. Boilly. Peintre, dessinateur et lithographe: sa vie et son oeuvre. 1761-1845*. Paris: Societe de Propagation des livres d'art.
- ⁵ Se ha estudiado que había una relación muy cercana entre los artistas franceses y los británicos, pese a la rivalidad política evidente entre los dos imperios durante gran parte del siglo XVIII. Al respecto, véase el trabajo de: Blachon, Remi (2001): *Le graveur sur bois au XIXe siecle. L'age du bois debout*. Paris: Editions de l'amateur.
- ⁶ D.P.E.P. (1797): *El viajero universal o noticia del mundo antiguo y nuevo*. Madrid: Imprenta de Villalpando.
- ⁷ La publicación fue iniciada por el religioso jesuita Joseph de Laporte (1714-1779), un literato francés quien logró compilar obras de otros autores que serían publicadas en los primeros 26 tomos de la obra que suman 42 en total. D.P.E.P., se corresponde con las siglas de otro religioso conocido como Don Pedro Estala Presbítero, y cuyo nombre real fue Pedro Estala Ribera (1757 -1815), de origen español.
- ⁸ Lo evidencia el hecho de que en muchos libros del siglo XVIII y parte del XIX que contienen ilustraciones, estas van en páginas separadas y acompañadas con una lámina de papel fino que protege las páginas de manchas de aceite que contienen las pinturas usadas para colorear. Agradezco al profesor Carmelo Vega de la Universidad de La Laguna por sus aclaraciones en torno al tema de los grabados con colores.
- ⁹ Para un análisis de la figura del Jíbaro puertorriqueño, véase a: Cordoba, N (2005): In his image and likeness: Puerto Rican jibaro as political icon, In: *Centro Journal* 17 (2):170-191.
- ¹⁰ La pintura original es atribuida a Alphonse Marie Adolphe de Neuville (1836-1885), siguiendo un croquis hecho por Saffray. No se anotan datos relativos al tamaño y dimensiones del grabado, así como de ninguna otra de las imágenes incluidas en la versión impresa inicial.
- ¹¹ Cuando estaba yo examinando los grupos, cerca del mar, oí de pronto gritar: "Blanco, mi blanco!" y al punto vi que llegaba una multitud de pilletes desnudos, negros o morenos. "Yo doy una patada al tiburón por una peseta", me grito un negrillo que podría tener doce años. Yo creí al pronto que aquello era una broma; pero como insistiese, prométilo la recompensa en medio de las salvajes aclamaciones de sus compañeros.

Todo el mundo ha visto dar latigazos a los leones domesticados; pero cómo suponer que un niño osara burlarse del monstruo más terrible del Océano?

Llegado a un sitio donde el agua era tranquila y muy profunda, zambullóse el negrilla, reapareció a los pocos instantes, dio principio a varias evoluciones que le hubiera podido envidiar cualquiera de los habitantes de las aguas. Poco después saco la cabeza y me grito en criollo: "Li venir!" Al mismo tiempo nada hacia la orilla, dirigiéndose al pie de una roca, y yo le distinguía perfectamente. Pasados algunos momentos, vi como una masa que se movía en las aguas, avanzando rápidamente: era un tiburón. El pillete volvió a zambullirse, dio un rodeo, y descargo en el costado del monstruo tan fuerte patada que le hizo emprender la fuga. "Me tiene miedo", gritaba el negrilla alegremente, saltando de roca en roca. El muchacho decía la verdad: el tiburón, como todos los animales llamados feroces, huye del hombre por instinto, y no le acomete sino cuando le aguijonea el hambre. Ahora bien, en la bahía de Santa Marta tienen siempre los tiburones a su disposición miles de doradas y otros peces que viven reunidos en gran número y así es que los negrillos se divierten impunemente con el tiburón (Saffray, 1948:15). En este trabajo se han usado dos versiones de *Voyage à la Nouvelle Grenade*. La primera versión publicada en 1869 en Francia, y la versión al castellano titulada *Viaje a Nueva Granada*, publicada en 1948 en Colombia. Esta última versión, no posee las imágenes de las que se hace referencia en este artículo. La fecha exacta de la llegada de Saffray a Colombia sigue generando dudas. Aunque en *Le Tour du Monde* aparece la fecha de 1869, el historiador Jorge Orlando Melo indica que lo más probable es que su viaje se haya llevado a cabo entre 1861 y 1862. Al respecto véase: Melo, Jorge Orlando "La mirada de los franceses: Colombia en los libros de viaje durante el siglo xix", disponible vía web en: <http://www.jorgeorlandomelo.com/mirada_franceses.htm>. Ahora bien, en relación con la fecha de la publicación de los facsímiles aparecidos en *Le tour du monde*, relativos a *Voyage à la Nouvelle Grenade* es preciso aclarar que si bien el año 1869 es usualmente citado, en la parte inferior derecha de la portada donde aparece la imagen del mulato pateando al tiburón, se numera ese facsímil como el número XXIV, el cual fue publicado en 1872. Al respecto, véase: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k343998/f84.image.r=Voyage%20%C3%A0%20la%20Nouvelle-Grenadecharles%20saffray>>. Por su parte, en el prólogo a la publicación hecha en Colombia en 1948, Ricardo Pardo, quien fue el prologuista de dicha edición, hace alusión a una versión que apareció publicada

aparentemente también en su idioma original y que circuló en el Correo de ultramar, a la que no he logrado tener acceso.

- ¹² La experiencia se sigue repitiendo en pleno siglo XXI. Basta con ir de visita a Bocachica, cerca de las islas del Rosario en el norte de Colombia, para asistir al mismo tipo de situación. Los mulatos ya no se lanzan a darles patadas a los tiburones, quienes raramente se acercan a las costas; ahora basta con ofrecer a los curiosos turistas, zambullirse en las cristalinas aguas y regresar con la moneda que el turista arroja al mar, pero entre los dientes.
- ¹³ *Patada a un tiburón*. Traducción mía en colaboración con Carmen Diez Gil. Igual en las demás traducciones.
- ¹⁴ Debajo del dibujo se puede leer lo siguiente: *Ruade a un requin - Dessin de A. de Neuville, d'apres un croquis de l'auteur*.
- ¹⁵ *Passage du Dique*, (Cruce del Dique):97.
- ¹⁶ *Indiens de la Sierra Nevada*, (Indios de la Sierra Nevada):85.
- ¹⁷ *Marche a Carthagene*, (Mercado de Cartagena):88.
- ¹⁸ *Vue de Carthagene*, (Vista de Cartagena):89. En este caso el trabajo de E. Theroud fue llevado a cabo por el artista basándose en una fotografía tomada de la ciudad.
- ¹⁹ *Juana* (Juana):125.
- ²⁰ *Scarabaeus Chorineus et scarabaeus Hercules* (Escarabajo Corineo y Escarabajo Hércules):127.
- ²¹ *Balaur Rio Verde* (Baile en el Río Verde):117.
- ²² *Groupe de fruits* (Grupo de frutas):137.
- ²³ *Mines d'ord'alluvion* (Minas de oro de aluvión):144.
- ²⁴ *Place de Roldanillo* (Plaza de Roldanillo):129. Este grabado se basó en una acuarela hecha por Saffray.
- ²⁵ Las memorias de viaje de Saffray están profusamente ilustradas con grabados de estos y otros artistas más, cuyos nombres no son claramente identificables, como en los casos antes citados.
- ²⁶ Es claro que la respuesta mental es individual y por ende cambia, sin embargo, dicha respuesta también puede ser inducida.
- ²⁷ Ello no quiere decir que otros animales estén exentos de sus propios mecanismos de comunicación, de hecho, tanto los delfines, como las ballenas tienen su propio mecanismo, incluso con un nivel de

complejidad realmente avanzado.

- ²⁸ Una línea es una sucesión de puntos.
- ²⁹ Senac, Phillipe (2011): *El occidente medieval frente al Islam. La imagen del otro*. Granada: Universidad de Granada, Flammarion.
- ³⁰ Aunque las definiciones raciales hechas en el Nuevo Mundo cambiaban de una región a otra, sí estaba claro que el cruce entre una esclava negra con su amo blanco producía un mulato(a), la unión entre un negro esclavo con una india, producía un zambo(a), la unión de un blanco con una india producía un mestizo(a) y todo el proceso de uniones étnicas se denominó mestizaje. Las diversas denominaciones que resultaban luego de uniones entre mulatos, zambos y mestizos se encuentran tipificadas en los llamados cuadros de castas (Florescano, 2001; Castro-Gómez, 2004).
- ³¹ El salvajismo (...) está en la amenaza que representan al orden, por ello, hacerlos totalmente repugnantes a la civilización occidental. Lo que atrae del salvaje, tiene un poder que no se puede resistir por la fuerza únicamente. En vez de ello, se puede eludir solamente a través de la artesanía de lenguaje y símbolo. El discurso colonial, por tanto, puede ser entendido como una estrategia evasiva.
- ³² *Indigenes de la Magdalene*. Grabado llevado a cabo por Louis Edouard Fournier en compañía de A. De Neuville.
- ³³ Todos estos salvajes se parecen en lo físico y en lo moral. Eso se debe sin duda a que todos tienen un origen común, y a que han vivido en los mismos medios. Son los negros de la costa de África, que han sido esclavizados durante más o menos mucho tiempo en la Guyana holandesa, y que se han vuelto salvajes después de un corto periodo en la selva virgen.
- ³⁴ Sorpresivamente, Crevaux es removido en la versión castellana del mismo grabado en sus memorias de viaje.
- ³⁵ Las memorias de viaje eran ahora un artículo de consumo, cuyas tendencias literarias se acercaban cada vez más a las novelas.
- ³⁶ El caso de los grabados de DeBry (1590-1634), ilustra el inicio de las representaciones sobre el Nuevo Mundo que no eran el resultado de la experiencia de viaje del artista, sino el fruto de la construcción de imágenes basadas en las descripciones de quienes sí habían viajado.
- ³⁷ Hay naciones más susceptibles de ser cultivadas que otras, pero ninguna en sí misma es más noble que las otras. Todas están en cierto grado diseñadas para la libertad.

- ³⁸ Grabado que Edouard Riou hace de María de Fonseca, quien fuera la esposa preferida de Msiri, el rey-guerrero de la provincia de Katanga, en la República Democrática del Congo. A finales del siglo XIX, Msiri fue asesinado en una emboscada y decapitado por las huestes del rey Leopoldo II de Bélgica, quienes usaron su cabeza para mostrar la fortaleza del imperio belga entre los seguidores de Msiri. María de Fonseca, quien fuera hija de un comerciante de esclavos de origen angolés, fue decapitada igualmente, pero esta vez por el hijo adoptivo de Msiri, Mukanda Bantu, al considerar que esta había traicionado a su padre para disfrutar de una posición en la corte colonial de Leopoldo II en Katanga (De Bauw 1920; Dubreucq 1909).
- ³⁹ Riou realmente está reflejando en su grabado lo que Edouard Andre observó durante su visita a Colombia en 1875 y cuyo croquis había sido seguramente discutido entre el artista y Andre, antes de salir a la luz pública en sus memorias de viaje.
- ⁴⁰ *La vida en el continente negro*. Dubois publicó también otros cinco libros de viajes sobre la parte colonizada por Francia en África durante el siglo XIX, entre ellos, (1897) *Tombouctou la Mysterieuse*, Paris: Flammarion y (1911) *Notre Beau Niger: Quinze annes de Colonization Francais*, Paris: Flammarion.
- ⁴¹ Son estos grabados, creo, los que me enseñaron a soñar, a viajar al fin de la noche y del mundo sin salir de mi habitación, a dejar que mi espíritu se adentrara en los pantanos pegajosos de los trópicos, o que se envolviera en las tormentas de hielo de la Tierra Nueva. (...) El poder de la ensoñación de estos mágicos grabados no era una fascinación de juventud, ni un mero espejismo.
- ⁴² *Geografía Fabulosa de Colombia*, pero conocido popularmente como Geografía Pintoresca de Colombia.
- ⁴³ Las publicaciones hechas en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, acumularon un conocimiento que constantemente era revisado y contrastado por los nuevos viajeros interesados en conocer no solo el Nuevo Mundo, sino también África y Asia.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo L. E. (Comp.) (1968): *Fabulous Colombia's Geography*. Bogotá: Litografía Arco.
- Bhabha, H. (1994): *The location of culture*. London: Routledge.
- Botey, E. (1997): *Historia del grabado*, Madrid: Editorial Labor.

- Castro-Gómez, S. (2005): *La Hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Clark, S. (1999): *Travel writing and empire: postcolonial theory in transit*. London: Zed Books.
- Córdoba, N (2005): In his image and likeness: Puerto Rican jibaro as political icon, In: *Centro Journal*, 17 (2):170-191.
- Crevaux, J. (1883): *Voyages dans l'amerique du sud*, Paris: LibrairieHachette.
- De Bauw, A. (1920): *Le Katanga. Notes sur le pays, ses ressources, et l'avenir de la colonization Belge*, Bruxeilles: Librairie Falk Fils.
- Dubois, F. (1893): *La Vie au Continent Noir*, Paris: Biblioteque D'Education et de Recreation.
- Dubreucq, R. (1909): *A travers le Congo Belge. Recit de voyage de Banana au Katanga*, Bruxeilles, L'imprimiere de l'expansion berge.
- Elías, N. (1989): *Teoría del símbolo: un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Península editores.
- Florescano, E. (1998): *Etnia, estado y nación: ensayo sobre las identidades colectivas en México*. México: Aguilar editores.
- Gauthier, G. (2008): *Edouard Riou dessinateur - Entre le Tour du Monde et Jules Verne 1860-1900*, Paris: L'Harmattan, coll. *Champs Visuels*.
- Groesen, Michiel, van (2008): *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collections of Voyages. (1590-1634)*, Leiden: Brill Publishers.
- (2008): The De Bry Collection of Voyages (1590-1634): Early America reconsidered. In: *Journal of Early Modern History* 12 (2008):1-24.
- Harrise, Henry (1898): *L.-L. Boilly. Peintre, dessinateur et lithographe: sa vie et son oeuvre. 1761-1845*. Paris: Societe de propagation des livres d'art.
- Humboldt, A. (1849): *Cosmos*, London, H.G. Bohn.
- Jay Gould, S. (1981): *The Mismeasure of man*, New York, Norton.
- Marcy, P. (1869): *Voyage a travers l'amerique du Sud de l'ocean Pacifique a l'ocean Atlantique*, Paris: Librairie Hachette.
- Martinez Pinzón, F. (2016): *Una cultura de invernadero: trópico y civilización en Colombia (1808-1928)*, Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Michel-Côte, Ch. (1900): *Mission de Bonchamps: Vers Fachoda à la rencontre de la mission Marchand à travers l'Ethiopie. Bonchamps Mission: Towards Fachoda to the Meeting of the Marchand Mission Crossing Ethiopia*, Paris: Plon.
- Millican, A. (1891): *Travel and Adventures of an Orchid Hunter*, London: Cassell and Company, limited.
- Muñoz Arbelaez, S. (2010): “Las imágenes de viajeros en el siglo XIX. El caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia”. En: *Historia y Grafía* 34:169-204.
- Rojas, Rosa M. (2017): “Identificación de un grabado original”. En: *Magotzi*,

- Boletín Científico de Artes del IA*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo 5(9).
- Perez Morales, E. (2006): “La naturaleza como percepción cultural. Montes y selvas en el Nuevo Reino de Granada, siglo XVIII”. En: *Fronteras de la Historia. Revista de historia colonial latinoamericana* 11. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia:53-81.
- (2015): *Naturaleza, paisaje y sociedad en la experiencia viajera. misioneros y naturalistas en la América andina durante el siglo XVIII*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Corporación Editora Nacional.
- Pratt, Mary L. (1992): *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York: Routledge.
- Reclus, A. (1881): *Exploraciones a los Istmos de Panamá y Darien, 1876, 1877 y 1878*, Madrid: Imprenta de Enrique Rubinos.
- Riggins, S.H. (Ed.). (1997): *The Language and Politics of Exclusion: Others in Discourse*, California: Thousand Oaks.
- Todorov, T. (1991): *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México: Siglo XXI editores.
- Saffray, C. (1872): *Voyage a la Nouvelle Grenade, Le Tour du Monde*. Paris: Hachette.
- (1948): *Viaje a la Nueva Granada*, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá: Prensas del Ministerio de Educación Nacional.
- Senac, Phillippe (2011): *El occidente medieval frente al Islam. La imagen del otro*. Granada: Universidad de Granada, Flammarion.
- Spurr, D. (2001): *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*, Durham: Duke University Press, Fifth edition.
- Sternberg, J. (1972): *Le tour du monde en 300 gravures*, París : Éditions Planète.
- VV. AA. (1884): *América Pintoresca. Descripción de viajes al Nuevo Continente por los más modernos exploradores*, Barcelona: Montaner y Simón Editores.
- Vega, C. (2011): *Lógicas turísticas de la fotografía*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Wulf, A. (2016): *La Invención de la naturaleza. Las aventuras de Alexander von Humboldt, héroe perdido de la ciencia*, Madrid: Taurus.

LISTA DE IMÁGENES.

Nota: Todas las imágenes han sido tomadas de libros cuyos derechos de autor (copyright) ya han excedido los cien años o no se conocen dichos derechos. La mayoría han sido obtenidos de la página <www.archive.org>.

Imagen 1: Collage: *Habitantes del Caribe siglo XVIII*. (Leguis A. Gómez). Autor de las imágenes: desconocido. En: D.P.E.P. (1797): *El viajero universal o noticia del mundo antiguo y nuevo*. Madrid: Imprenta de Villalpando.

- Imagen 2: *Patada a un tiburón*. Autor: Adolphe de Neuville, En: Saffray, C. (1872): *Voyage a la Nouvelle Grenade*, Le Tour du Monde. Paris: Hachette.
- Imagen 3: *Indígenas de la Magdalena*. Autor: Adolphe de Neuville. En: Saffray, C. (1872): *Voyage a la Nouvelle Grenade*, Le Tour du Monde. Paris: Hachette.
- Imagen 4: *La bella Popula*. Autor: Edouard Riou. En: Crevaux, J. (1883): *Voyages dans l'amerique du sud*, Paris: Librairie Hachette.
- Imagen 5: *Expedición Botánica*. Autor: Edouard Riou.
- Imagen 6: *María de Fonseca*. Autor: Edouard Riou, En: Dubois, F. (1893): *La Vie au Continent Noir*, Paris: Biblioteque D'Education et de Recreation.
- Imagen 7: *El paso de Angostura*. Autor: Edouard Riou, En: Acevedo L.E. (Comp.) (1968): *Fabulous Colombia's Geography*. Bogotá: Litografía Arco.
- Imagen 8: *Negrillo fumando y mamando*. Autor: MD. En: Reclus, A. (1881): *Exploraciones a los Istmos de Panamá y Darien, 1876, 1877 y 1878*, Madrid: Imprenta de Enrique Rubinos.
- Imagen 9: *La querida en su cocina*. Autor: Armand Kohl. En: Reclus, A. (1881): *Exploraciones a los Istmos de Panamá y Darien, 1876, 1877 y 1878*, Madrid: Imprenta de Enrique Rubinos.
- Imagen 10: *Silletero andeano*. Autor: MD. En: Reclus, A. (1881): *Exploraciones a los Istmos de Panamá y Darien, 1876, 1877 y 1878*, Madrid: Imprenta de Enrique Rubinos.