



ESPACIO ABIERTO

Cuaderno Venezolano de Sociología



Volumen 33

Nº 2

abril-junio 2024

2

Auspiciada por la International Sociological Association (ISA)
y la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS).
Revista oficial de la Asociación Venezolana de Sociología (AVS)

ESPACIO
ABIERTO

Cuaderno Venezolano de Sociología

Volumen 33 N° 2 (abril/junio) 2024, pp. 91-109
ISSN 1315-0006. Depósito legal pp 199202zu44
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.11208304>

Brasil en la fábula de costumbre francesa: estéticas y mediaciones de lo popular

Andréa Borges Leão y Edson Farias***

Resumen

El ensayo busca aclarar un posible delineamiento literario del popular mientras tema y estética, volviendo los ojos hacia atrás y recorriendo los procesos de circulación transatlántica de la cultura en la perspectiva sociológico procesual. De modo que, sitúa la descripción e interpretación de la fábula de Topaze las figuraciones sociales y escenarios de interpenetraciones civilizatorias entre Francia y el Brasil del siglo XIX, que posibilitaron la publicación y lectura de las *Scènes de la vie privées et publique des animaux*. Tenemos como apuesta interpretativa que la presencia del par estructural animalidad *versus* humanidad en la semántica popular, en medio del asombro por el advenimiento de innovaciones tecnológicas propias de la industrialización, se relaciona con la naturalización de patrones modernos de autorregulación y autocontrol de la sociedad. Las condiciones sociohistóricas de las repercusiones transatlánticas de esta economía emocional, sin embargo, acompañaron los cambios civilizatorios relacionados con la expansión imperial europea con la implementación de instituciones y marcos de valores legítimos que subsidiaron denominaciones y clasificaciones hegemónicas en sintonía con el colonialismo europeo. La silueta de lo popular, presente en varios bienes simbólicos en circulación ya sea en Europa o América, es parte de las incorporaciones de conocimientos con las que se promovían las funciones mentales consistentes con tales arreglos de saber y poder. La síntesis expresiva promovida en esta producción cultural, con una función mediadora decisiva en las prácticas comunicativas, sostiene y aporta materialidad a estratificaciones, organizando cuerpos, saberes y símbolos de la comunicación, además de los comportamientos.

Palabras clave: Popular en Brasil; circulación transatlántica de la cultura; estéticas y mediaciones; interpenetraciones civilizatorias; sociología procesual.

*Universidade Federal do Ceará. Fortaleza Brasil
ORCID: 0000-0001-8404-6767 E-mail: aborgesleao@gmail.com

**Universidade de Brasília. Brasil
ORCID: 0000-0002-9406-3269 E-mail: nilosed@gmail.com

Brazil in the french tradition fable: aesthetics and mediations of the popular

Abstract

The essay seeks to clarify a possible literary delineation of the popular as well as theme and aesthetics, looking back and reviewing the processes of transatlantic circulation of culture from a processual sociological perspective. So, the description and interpretation of Topaze's fable places the social figurations and scenarios of civilizational interpenetrations between France and Brazil in the 19th century, which made possible the publication and reading of the Scenes of private life and publication of animals. We have as an interpretive bet that the presence of the structural pair animality versus humanity in popular semantics, in the midst of amazement at the advent of technological innovations typical of industrialization, is related to the naturalization of modern patterns of self-regulation and self-control of society. The sociohistorical conditions of the transatlantic repercussions of this emotional economy, however, accompanied the civilizational changes related to European imperial expansion with the implementation of institutions and legitimate value frameworks that subsidized hegemonic denominations and classifications in tune with European colonialism. The silhouette of the popular, present in various symbolic goods in circulation whether in Europe and America, is part of the incorporations of knowledge with which mental functions consistent with such arrangements of knowledge and power were promoted. The expressive synthesis promoted in this cultural production, with a decisive mediating function in communicative practices, sustains and contributes materiality to stratifications, organizing bodies, knowledge and symbols of communication, in addition to behaviors.

Keywords: Popular in Brazil; transatlantic circulation of culture; aesthetics and mediations; civilizational interpenetrations; processual sociology

Rutas transatlánticas de lo popular

En el prefacio del libro *Brésil Littéraire. Histoire de la littérature brésilienne*, el romanista austríaco Ferdinand Wolf observa como la vida social en el Imperio de Brasil atraía la atención de los europeos. En la segunda mitad del siglo XIX, naturalistas, etnógrafos e historiadores eligen la naturaleza y la sociedad del país como objetos de estudios de los cuales resultan importantes obras descriptivas y analíticas.

Publicada en francés, la lengua intermedia entre las naciones bañadas por el Océano Atlántico, en 1863, en Berlín, la antología de Wolf pretendía ser la primera a tratar de una historia de la literatura en Brasil. En ella, el romanista comenta la presencia de obras de escritores brasileños en las bibliotecas de Lisboa y Coimbra, a ejemplo de una colección en la Biblioteca Imperial de Viena, en la que era funcionario.¹ Wolf llega a hablar de la influencia del Imperio tropical en la vida intelectual europea. Poco importa si su evaluación es desmedida, porque conocía el Brasil solamente por lecturas. O si treinta y siete años

antes Ferdinand Denis ya hubiera publicado, en París, el *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, en el que también se ocupaba del desarrollo de una incipiente vida literaria brasileña.

Lo que más llama la atención es Ferdinand Wolf hacer visible la actuación de una red intelectual de mediadores entre Brasil y los países europeos. Una red de circulación vinculada al mundo oficial – no por casualidad dedica su antología al Emperador Pedro II –, pero también compuesta por viajeros y divulgadores de conocimientos, como los escritores, traductores y libreros editores. Las tramas densamente entrelazadas de esta red se extendían entre espacios y sistemas de cambios culturales diferenciados, ampliando públicos de lectores y nuevos y rentables mercados, estimulando interpenetraciones civilizatorias que se refiere a procesos de formación de los patrones de economía emocional en la América del Sur y la Europa. En Rio de Janeiro, los escritores Domingos Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre y Ernesto França igualmente se empeñaban en contribuir con las bibliotecas alemanas, enviando libros. Es posible que cada una de las colecciones europeas de libros brasileños tuviera su propia comunidad de lectores, científicos y mundanos. Wolf cuenta la historia del geólogo Ferdinand de Hochstetter, pasajero de la fragata Novara que regresaba a Viena de una expedición a Brasil. Hochstetter había sido contratado por la Biblioteca Imperial para comprar libros durante la estancia en Rio de Janeiro. Otro importante artífice de la circulación cultural fue el diplomata alemán Jean-Jacques de Tschudi. De regreso a Berlín, Tschudi puso su rica biblioteca a la disposición de las investigaciones para la antología *Brésil Littéraire*, cuenta el autor.

Por parte de los explotadores y científicos que visitaban Brasil, la publicación de los resultados de los viajes proporcionó debates críticos acalorados en los países de origen.² Y no solo en las instituciones y asociaciones científicas que, en regeneral, patrocinaban los viajes. Una amplia y no menos difusa opinión pública iba siendo compuesta con la lectura de los relatos en los periódicos y revistas ya de gran circulación, ampliando el debate crítico sobre los problemas enfrentados en el mundo colonial. Los artículos de Ferdinand Denis, Auguste de Saint-Hilaire y Adolphe d'Assier en los periódicos franceses *Revue des Deux Mondes* y *Journal des Débats* son ilustrativos de como las cuestiones construidas en Brasil alcanzaban dimensiones internacionales. Al abriren debates sobre los temas polémicos de la campaña abolicionista y de la inmigración de trabajadores europeos para América del Sur, entre las tesis de la influencia moral de los hombres blancos sobre los de otras razas, los artículos atraían la curiosidad de lectores medios, virtuales inmigrantes, deseosos de informarse sobre las actualidades en las antiguas colonias portuguesas y españolas. Con el incremento del comercio de libros, las publicaciones en fascículos de los viajes y el advenimiento de la lectura masiva de los periódicos de vulgarización científica, los problemas que concernían a Brasil se universalizan en una cultura política ampliada.

Alrededor de 1840, las librerías francesas abrían sucursales en Rio de Janeiro. Los nuevos comerciantes ofrecían colecciones de clásicos europeos y, con ellas, mitos de fundación de la nacionalidad, miscelánea de romances, compendios escolares, además de traducciones portuguesas de los libros de viajes.³ Como no había pasado literario a partir del cual inventar una identidad nacional, la difusión de la literatura extranjera tuvo un lugar y un papel a cumplir en la estructuración de las letras brasileñas. No se puede decir que este escenario fuera marcado tan solamente por la influencia de una matriz cultural europea ya consolidada sobre otra en formación. El ángulo del sentido único de la dependencia cultural de los países periféricos en relación a los países centrales lleva a pistas falsas, cuando se trata de estudiar los contactos e influencias allá de las geografías nacionales,

como relaciones que identifican a uno en movimiento. Todo indica que el proyecto de crear nuevos mercados para el libro francés en Sur de la América, todavía basado en el desequilibrio de los cambios entre un país hegemónico y excolonias periféricas, acabó por desarrollar espacios transnacionales de cultura. Para que la formación de espacios nacionales fuera posible, a partir de la invención de tradiciones literarias, fue decisivo el trabajo de los mediadores que operaban la exportación e importación de libros entre lenguas geográficas y culturalmente diversas, sumado a los flujos de las traducciones. Vista por este ángulo, la actuación de los libreros extranjeros en Brasil revela la complejidad de los cambios, préstamos y apropiaciones que estructuraban el mundo de la cultura. Si el Brasil despertaba curiosidades y deseos de conocimiento por sus cuestiones sociales y políticas, las transferencias literarias con Francia jamás se darían de igual modo, visto que las relaciones de fuerza eran lingüísticamente favorables a Francia (Sapiro, 2008). Mientras la ciudad de París buscaba su afirmación como potencia simbólica, la nación francesa pretendía ser un imperio cultural, recuerda Mollier (2001).

Así, dinámicas históricas de interpenetraciones civilizatorias iban acompañando el tramado de la circulación cultural y alimentando los circuitos europeos de difusión de libros e impresos para América del Sur. Todo ese escenario encuentra expresión en proyectos de escrita sobre los pueblos coloniales. Las estrategias del editor Pierre-Jules Hetzel para la publicación de la obra juvenil colectiva *Scènes de la vie privées et publique des animaux – études des mœurs contemporaines*⁴ ilustran, en detalles, los flujos en los espacios transnacionales de la cultura.

En este ensayo, organizamos una discusión sobre las estéticas y mediaciones del popular en la fábula de costumbres *Topaze, peintre de portraits*, uno de los capítulos de las *Scènes*, escrito por Louis Viardot. El enredo, ambientado entre Francia y Brasil, diseña los horizontes del popular movilizándolo un conjunto de imágenes en el desplazamiento transatlántico de un mono no más esclavo, que hace el trayecto Floresta Amazónica/París/Floresta Amazónica. *Topaze, peintre de portraits* es una sátira construida en el desplazamiento del héroe y en la movilidad del libro. Buscamos señales de cómo las alegorías de lo popular, en las aventuras de un mono metamorfoseado en el doble artista fotógrafo, conducen a las clasificaciones de la mirada francesa sobre individuos que circularon por zonas de no reconocimiento en el mundo colonial. A lo mejor, según nuestro argumento, la figura del artista europeo racializado en el personaje mono presenta al lector no solo el exotismo de una especie de zoo humano, pero pone en debate cuáles individuos serían pasibles de moralización. Por un lado, si la salvagería animal podría venir asociada a la transgresión humana de arte, por otro las aventuras del mono hombre señalarían las dificultades de los europeos en ajustarse a las modernas innovaciones tecnológicas. La hipótesis que orienta el argumento es la de que en la cartografía imaginaria de los viajes el resultado del inevitable mestizaje entre indios, negros y colonos brasileños empieza la composición de un amplio acervo de la alegoría plebeya en los trópicos, lúdica y telúrica, dueña de exacerbada vitalidad. Del otro lado de las mismas composiciones de temas y estéticas, sin embargo, lo que se opone a la capacidad europea de controlar los impulsos instintivos es la laxitud de los “incivilizados” no sólo para permitir que los contrastes afectivos afloren en sus descargas emocionales. Especialmente, en el establecimiento de relaciones simbióticas entre sus funciones mentales y el aparato maquínico. Por lo tanto, no sólo las fronteras entre cultura y naturaleza seguirían siendo tenues entre los pueblos de las tierras cálidas de América, sino que, sobre todo, se mostrarían desprovistos de la capacidad de separar el espíritu de la brutalidad objetivada en los instrumentos.

Ubicamos la fábula de Topaze en los debates trabados en la red transatlántica de interdependencias sociofuncionales alrededor de las cuestiones del doble, de la autenticidad y de la singularidad individual. Tales problemas aparecen a medida que la semántica del popular actúa con la intervención de la técnica, atravesando valores conferidos a las concepciones de arte y de ciencia en el cuadro de la matriz europea de valores institucionalizados de la civilización burguesa industrial. Interesa la figuración social de una antropología popular en que los límites del humanismo europeo son violados en perfil desmesurado de bárbaros cuyo tenor de violencia embute las marcas corporales de los estigmas racializadores en la inconclusión hecha estilo.

La apropiación editorial de la fábula, en el siglo XIX, como género practicado por La Fontaine en la corte de Luís XIV vuelve a ser oportuna a un debate que entrecruza raza y moral. En la fábula, las relaciones con los sentimientos en los patrones individuales de autocontrol son tratadas como hechos morales. Al hablar sobre las diferencias naturales del reino animal, las fábulas problematizan las diferencias individuales en las disposiciones sociales. La expectativa de los editores especializados en libros juveniles era la de que los lectores reconocieran sus retratos en el espejo de las narrativas.

Bajo el ángulo de la teoría de la civilización de Norbert Elias (1993), buscamos elucidar un posible delineamiento literario del popular, mientras tema y estética de la transgresión, volviendo los ojos hacia atrás y recurriendo los procesos de circulación transatlántica de la cultura. Si el concepto de naturaleza de Elias describe el flujo continuo de acontecimientos, la concepción de persona sugerida por el autor Elias define centros de perspectiva capaces de crear una imagen mental en la que acontecimientos sucesivos están presentes juntos, aunque se reconozca claramente que no son simultáneos (Leão, 2012). Esta imagen presupone seres dotados del poder mimético de aprender a través de síntesis simbólicas, que se desencadenan y estructuran en la experiencia. El problema, a su juicio, se centra en la actitud humana hacia el conocimiento socialmente elaborado, en la dinámica dialéctica en la que la competencia mimética implica la reelaboración simbólico-existencial del conocimiento incorporado por las circunstancias del presente. Pero, igualmente, la misma competencia pasaría a ser significativa mediante la intervención de la memoria en la experiencia de los individuos; es decir, la competencia mimética y la memoria son interdependientes a través de la plasticidad de imitar los comportamientos de otras personas en el desarrollo maleable de sus propias funciones mentales, lo que permite la autorregulación. El objetivo de la elucidación empírica de los estudios parece estar en las redes de valencias mutuas entre las personas; las redes de interdependencias dan forma a diferentes trayectorias biológicas con la encarnación de plantillas de autocontrol que perfilan un patrón sociohistórico de subjetivación. Se trata de reconocer a los individuos en las interpenetraciones promovidas por la complejidad interdependiente de sus relaciones. La individualización se produce, por tanto, en las condiciones de distribución simbólica, de medios técnicos y de materias primas proporcionadas en el proceso de incorporación y reelaboración del conocimiento que implica siempre una cadena generacional. De esta manera, entiende, los afectos se modulan en el anverso de la movilización de conocimientos y dispositivos de comunicación. Algo así, finalmente, ocurre tanto en la lucha por una determinada distribución de las “retenciones” como en la implementación de su reparto.

Tenemos como apuesta interpretativa que la presencia del par estructural animalidad *versus* humanidad en la semántica popular, en medio del asombro por el advenimiento de innovaciones tecnológicas propias de la industrialización, se relaciona con la naturalización de patrones modernos de autorregulación y autocontrol de la sociedad. Padrónes de afectos

caracterizados por las exigencias de observación de altos estándares de autodisciplina. Las condiciones sociohistóricas de las repercusiones transatlánticas de esta economía emocional, sin embargo, acompañaron los cambios civilizatorios relacionados con la expansión imperial europea con la implementación de instituciones y marcos de valores legítimos que subsidiaron denominaciones y clasificaciones hegemónicas en sintonía con el colonialismo europeo. La silueta de lo popular, presente en varios bienes simbólicos en circulación ya sea en Europa o América, es parte de las incorporaciones de conocimientos con las que se promovían las funciones mentales consistentes con tales arreglos de saber y poder. La síntesis expresiva promovida en esta producción cultural, con una función mediadora decisiva en las prácticas comunicativas, sostiene y aporta materialidad a estratificaciones: jerarquiza cuerpos, saberes y símbolos de la comunicación, además de los comportamientos. Al mismo tiempo, siempre de acuerdo con nuestro supuesto, la complicidad continua que se establece en las imágenes de lo popular entre civilización y descivilización es intrínseca a las mismas determinaciones socioestructurales y confiere plasticidad artística a las contradicciones resultantes de las diversas asimetrías planteadas en el encuentros civilizacionales triangulares alargados de amerindios, africanos y europeos, provocados por el imperialismo occidental (Farias 2016).

Circulación de la cultura. Domineos y prácticas de lo popular

El enfoque de la fábula pone en primer plano la problemática de la circulación, mientras descortina y confiere sentido al modo como las descripciones del exótico se articulan a las representaciones del popular. A seguir, presentamos una nota metodológica sobre la figuración del popular en la circulación de la cultura.

En primer lugar, la edición francesa del llamado libro pitoresco, como soporte de paisajes y modos de vida originales, resignificaba las fisionomías y costumbres de los que habitaban las zonas distantes del globo, conferiéndoles capital de visibilidad. De este modo, el mestizaje racial como producto brasileño es asimilado por la industria editorial del entretenimiento que crece en París⁵ en la segunda mitad del siglo XIX, en consecuencia de la instrucción universal y de la alfabetización en masa. Muy probablemente, la lectura del libro pitoresco contribuyó para las representaciones que los franceses tenían de ellos mismos al se adueñaren de textos sobre las alteridades tropicales.

En narrativas como la de *Topaze*, el popular circunscribe un conjunto de prácticas que comprenden los domineos del socialmente no reconocido y aún marcado por una ambigüedad ontológica. A lo mejor, la temática del popular acaba demarcando una cartografía del ilegítimo articulada tanto a la circulación de la cultura como a las modalidades de apropiación. Objetos marginales pueden adquirir nobleza y consagración a depender de mecanismos clasificatorios y de los usos que de ellos hagan individuos y grupos más o menos legítimos. Es sometido a los regímenes de historicidad que el término popular gana o pierde fuerza. Roger Chartier (1995) aborda un importante aspecto de la circulación cultural al situar el popular en los procesos de difusión y apropiación de libros e impresos, relativamente independientes de las intenciones iniciales de los productores y de los locales de producción. El historiador discute como libros cuyos textos fueron clasificados como eruditos se convirtieron populares a depender de intervenciones editoriales. Se convierte en esencial el recurso a las ilustraciones que acompañan las narrativas, la disminución de los capítulos y párrafos y el tipo de las letras impresas para facilitar la comprensión. Es necesario llevar siempre en cuenta que el erudito y el popular son categorías definidas en

los varios espacios y direcciones de los cambios entre bienes, ideas y agentes mediadores y, por eso, distinciones sutiles de la cromática cultural brasileña fueron tan bien interpretadas en los debates ocurridos en Francia. Desplazándose entre los polos restringidos y ampliados de la producción simbólica, el popular cualifica un tipo de relación socialmente producida, “*un modo de utilizar objetos o normas que circulan en la sociedad*” (Chartier 1995: 184), y que, una vez más recordando Norbert Elias (2008), sigue envolviendo los individuos en figuraciones de dependencias recíprocas.

En el debate que anima el siglo XIX alrededor del pitoresco y del exótico, el popular entra como expresión de las tradiciones culturales, instaurando áreas específicas de conocimiento, observa Renato Ortiz (1992). El tema es caracterizado por grupos de escritores románticos nacionalistas, que lo inventan bajo el prisma de la pureza y de la autenticidad, y de intelectuales folcloristas, que lo dotan de valor científico. La legitimidad conceptual adquirida por la idea de cultura popular (o tradicional) con la asignatura del folclore mientras acervo de tradiciones resulta del esfuerzo en sistematizar y controlar la dispersión de significados y prácticas de resistencia a las culturas clásicas. Es por esta vía que individuos recreados como salvajes y naturales son aprendidos como populares e ilegítimos, mientras que los relatos de sus modos de vida se convierten en modelos y contra modelos comportamentales, cognitivos y estéticos. Si un viajero extranjero miraba hacia un indio o un negro africano de Brasil, lo que transcribía en los relatos eran los signos de sus representaciones estéticas. Como dice Michel De Certeau (2000), en el sistema occidental moderno, la relación con las alteridades tropicales es una operación escrituraria. Más allá de la traducción, el procedimiento cognitivo implica renombrar los significantes en el movimiento en que los codifica en una cosmología cuya certidumbre de universalidad les confiere visibilidad, pero les posiciona en un nivel inferior de gloria, cualificándoles como locales, regionales, extraordinarios o vulgares, hasta mismo, menores y/o marginales.

Editar lo pintoresco. La comedia humana de los animales

Un aspecto de la circulación sugiere que los libros franceses que recreaban ficcionalmente la vida social brasileña eran leídos simultáneamente en Francia y en Brasil.⁶ Es probable que haya sido el caso de los volúmenes de la *Scènes de la vie privées et publique des animaux – études des mœurs contemporaines*, a la venta en la Librería de Baptiste-Louis Garnier de Rio de Janeiro, como anuncia el catálogo para el año de 1858⁷, ilustrando lo que Nathalie Heinich (2011) considera popular por difusión masiva.

En París, Pierre-Jules Hetzel, el responsable por la publicación, entró en el comercio de libros en 1835. De acuerdo con Jean-Yves Mollier (1988), ese editor, por lo contrario de sus competidores hermanos Calmann-Levy, hermanos Garnier y Louis Hachette, no representa el modelo del hombre de negocios del capitalismo editorial. Hachette conquistó el monopolio de la venta de libros en los quioscos de las estaciones de tren parisienses, inaugurando las llamadas bibliotecas ferroviarias destinadas a la distracción durante los viajes (Mollier, 1999). Hachette construye una ruptura en el mundo del libro por medio de un proyecto liberal que impone tanto la universalización de la instrucción como la libre competencia. Basadas en las estrategias de inversión multimidia en varios dominios, como periódicos y casas de espectáculo, acumulando capital con el negocio de los impresos pero también en adquisiciones inmobiliarias, las dinastías familiares del capitalismo editorial estaban empeñadas en defender el orden establecido. Se arriesgaban poco en hacer crítica social con el negocio del libro. Hetzel, exiliado en Bélgica después del golpe de Estado de

Luiz Napoleão Bonaparte, en 1851, caminaba en sentido inverso. Republicano convicto y romántico en el gusto, fue perdiendo autores para otros editores, caso de Honoré de Balzac y Victor Hugo. Hacía la figura del emprendedor del pasado, complementa Mollier (1988), incapaz de construir una sólida empresa económica y expandir los negocios más allá del mercado Europeo. Sus ediciones solo llegarían a Brasil gracias al trabajo de exportación del clan Garnier. El hermano más joven, Baptiste-Louis, hizo del Rio de Janeiro emporio comercial del libro europeo en América del Sur. En el momento en que la mundialización de la cultura tomaba impulso bajo la vocación expansionista del comercio francés, Hetzel se exiliaba en Bélgica. Prefirió invertir en la ornamentación de los textos y portadas de los volúmenes, contratando artistas famosos.

Aplicada la noción del popular al mundo de las ediciones, se puede decir que Pierre-Jules Hetzel fue un gran editor de romances populares.⁸ Erckmann Chatrian, al lado de Victor Hugo, Jules Verne, Charles Nodier y Alexandre Dumas son ejemplos de su disposición en ofrecer libros baratos en fascículos a un público ampliado beneficiario de las reformas educacionales, así como a las familias de la burguesía liberal del Imperio, resalta Roger Ballet (1980). La popularidad de la editorial Hetzel viene definitivamente en 1864 con la *Bibliothèque Illustrée des Familles* y el periódico *Magasin d'Éducation et de Récréation*, en colaboración con Jean Macé. Las dos publicaciones prepararon la recepción de la colección que dio estabilidad a la editorial, grabándoles en los anales de la literatura universal de vulgarización científica, las *Voyages Extraordinaires* de la obra de Jules Verne. Además, el editor se beneficiaba del hecho del libro ya ser producto popular en Francia, allá de estimular un consumo de masa, el libro posibilitaba conexiones transatlánticas. Como bien observa Gisèle Sapiro (2008), a partir de datos de la *Bibliographie de la France*, entre el primer y el segundo imperio, el volumen de las tiradas de libros cuadruplicó, pasando de 3.000, en 1814, a más de 13.800 títulos, en 1866.

Para el biógrafo del editor, Jean-Paul Gourévitch (2005), en los años de 1840, el tema de los animales hablantes no es novedad en la literatura francesa. El proyecto de publicación de las *Scènes de la vie privées et publique des animaux*, al seguir la tradición de estudio de las costumbres en fábula, satisfacía una línea editorial propicia a la industria del entretenimiento y atendía a las expectativas de un público masivo ya concebido como “el pueblo”. Luego en el prólogo del libro, Hetzel, con el pseudónimo de P. J. Stahl, asume la voz del narrador e imagina la figuración social de un grupo de animales domésticos y salvajes, herbívoros y carnívoros, salidos de sus refugios del *Jardin des Plantes*, en París. En una noche de primavera y mientras la ciudad dormía, reunidos en asamblea general y transnacional – había representantes de Viena, Berlín y de Nueva Orleans – los bichos forman una interdependencia afectiva, en los términos de Norbert Elias (2008). La palabra de uno determina la respuesta del otro, lo que era necesario al equilibrio de las tensiones ocasionadas por el debate sobre sus derechos frente a la especie humana. Justo el día del aniversario de la muerte de La Fontaine, los bichos deciden revoltarse contra la brutalidad civilizatoria de los hombres y proclamar sus independencias escribiendo una historia popular (en el sentido de la más democrática posible), nacional e ilustrada de la comunidad de los animales (Gourévitch, 2005). Pues, el grupo se interrogaba porque los salvajes estarían siempre listos para la guerra y los domésticos se conformaban con el *status quo*. Una convención fue establecida por la asamblea: en la escritura de sus vidas, la acción de cada animal traría características de la propia especie. En ese momento, un mono tropical nacionalizado francés tomó la palabra: discorrería sobre la monada como representación de la apariencia en los artes de la imitación. La narrativa de Topaze hablaría de las tensiones entre la originalidad del arte y la reproducción en la fotografía.

Scènes de la vie privées et publique des animaux, obra colectiva firmada por autores célebres como Balzac, Charles Nodier y George Sand, y por uno menos conocido, el estudioso de la pintura y traductor de literatura española Louis Viardot⁹, fue publicada por Pierre-Jules Hetzel y Paulin, de 20 de noviembre de 1840 a 17 de diciembre de 1842, en dos volúmenes ilustrados por Grandville. La intención moralizadora y pedagógica del proyecto es evidente, razón por la cual la obra fue insertada en el catálogo juvenil. En el prefacio del libro, Sthal dice que los animales, tras la escritura de los cuentos en nombre de la especie, decidieron ir a una librería conocida en el mundo pitoresco. J. Hetzel y Paulin eran librereros sin prejuicios en publicar un libro escrito por ellos. La segunda edición salió con el título *Les animaux peints par eux-mêmes*, reforzando las semejanzas entre los hombres y los animales. Si el lector aceptase el pacto propuesto en el libro entraría en la piel de un sagaz conejo, de un crocodilo, un elegante gato inglés y una mañera gata francesa, un caballo puro sangre también inglés, un ratón filósofo, un león de África. El mono de Brasil provocaría risa pero también una buena dosis de reflexión sobre las diversidades, desigualdades y la dominación entre los humanos.

La importancia de las *Scènes* puede ser medida por dos publicaciones similares y casi simultáneas. Para Ségolène Le Men (2002: 74), se trataba de dos proyectos en sintonía con la publicación juvenil de Hetzel: *Les français peints par eux-mêmes* (1840-1842, editor Curmer) y *La Comédie Humaine* (1842-1848, inicialmente coeditado por J. Hetzel y Paulin, J.-J Dubochet). Tanto la primera, una obra prima del libro romántico ilustrado, como la segunda, verdadera enciclopedia moral moderna, tornaron célebre Honoré de Balzac. El escritor investió tiempo y dinero en la llamada edición del pitoresco y en la prensa satírica. En la concepción de publicar la gran comedia humana en la perspectiva de los animales, siguiendo el género de la obra que consagró Balzac, el exótico como expresión del popular se imponía en la piel del heroe Topaze, que se vio aprendiz de artista en París, pero que acabaría reproduciendo retratos en la floresta amazónica como un extranjero frente a sus iguales.

El hombre tropical como un mono revela la presencia de teorías racistas en la edición juvenil francesa. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, el pensamiento naturalista europeo venía intentando formular explicaciones sobre las diferencias entre los pueblos, ora basados en las prácticas de civilización o barbarie, ora por medio de una gama de causalidades que iban de la geografía y del clima al color de la piel marcada como raza. Estas teorías, en las cuales se destaca en el universo simbólico juvenil la del científico natural del Jardín des Plantes Georges-Luis Leclerc, el Conde de Buffon, autor de compendios de historias generales de los hombres y de los animales, referendan el lugar de inferioridad ocupado por los negros en las sociedades coloniales. Una de las expresiones más fuertes de las valoraciones negativas de los naturalistas a respecto de los negros, muestra Eneida Sela (2008), les asociaba a los monos. Así, una idea de zoo humano está construida como recurso al encuadramiento de los africanos en etapas evolutivas de patrones morales. Es interesante notar como más una cuestión clasificatoria se sobrepone a la de la raza moralizada en el proyecto de Hetzel y Viardot. En las escenas de costumbres de la vida parisiense, la figura sorprendente del mono hombre y de la práctica de la imitación ridícula “monada”, usando la expresión de Maria Lúcia Pallares-Burke (1996), es la contra imagen del artista romántico europeo. A lo mejor, el mono hombre es el inverso de la personalidad única del artista que reivindicaba autoridad como genio creador. El escritor Louis Viardot y el gravurista Grandville, aprovechándose de las sutilezas del pensamiento racial, crearon a la francesa¹⁰ Topaze, con humor y perspicacia sin hacerlo caricato. Por eso, es objetivo de

las *Scènes*, recuerda Pallares-Burke (1996: 19), “*presentar un cuadro satírico, tranquilo y claro de la sociedad, en el que los lectores reconocerían a sí propios y a los otros en las pasiones, en los vicios y en las ambiciones de los animales*”, hacía coincidir el subtítulo de la obra (*études des mœurs contemporaines*) y la trama de cada uno de los cuentos. No se puede dejar de observar que el autor de las aventuras de Topaze fue traductor de romances españoles picarescos del siglo XVIII, enormes éxitos en los folletines en el siglo XIX, y que seguramente interfirieron en la construcción de la imagen del popular en Brasil.

La ficción juvenil del siglo XIX, siguiendo la tradición de los fabulistas del antiguo régimen, tenía el propósito de poner la moralidad en acción desencadenando en el lector el autocontrol de los impulsos y afectos (Elias, 2010), tal vez justificando el final trágico de Topaze: la inmersión en la profundidad del río Amazonas, vencido por la desolación. A la vez, Topaze se veía acosado por los efectos de inestabilidad ontológica generados por la circulación y duplicación. Aunque racializado en la condición colonial de los trópicos americanos, el mono no se reconocía en sus orígenes; al serles vetado el *status* de artista, sumergió en la banalización de su obra, al paso que se constituía en una multiplicación progresiva, borrándole cualquier vestigio de originalidad. Este es el dilema que pone a prueba la perspicacia del heroe en la fábula: le pulsa la ambigua posición entretenida en la mutualidad de los sentimientos primitivos, bárbaros y civilizados.

Estéticas y mediaciones de lo popular: Topaze, pintor de retratos

¿Cuáles serían la lección moral y la crítica social previstas por el autor y editor en *Topaze, peintre de portraits*? ¿Por cuál motivo un mono metamorfoseado en el doble artista fotógrafo provocaría la risa? La escena tropical en la que se ambientan los embates entre la singularidad de la pintura y el arte masificado de la fotografía diseña un mapa del popular como cultura del ilegítimo. Sin embargo Topaze se haya convertido en figura pública tras dejar el estado natural, en París, adquirió celebridad entre sus semejantes, pero sin ser identificado como artista. El destino de Topaze fue el de ser un inauténtico, a los ojos de los hombres de Europa y a los dos bichos de la floresta que le vieron nacer.

El narrador de su aventura –Sapaju, un mono negro que se presenta al lector como discípulo, confidente e historiador del maestro–, no lo describe simplemente como una víctima. Topaze partió de Brasil mono chico y voltvió mono hombre instruído y civilizado. No lastimaba la partida de Brasil. Había sido puesto a la venta por los indios cazadores en Río Grande, como esclavo, junto a una carga de papagayos, colibrís y pieles de búfalo, con destino al puerto de Havre, en Francia.

Durante la travesía del Atlántico, en medio a las travesuras, mordiendo los marineros y saltando en el mástil como si estuviera en un árbol, es bautizado por el capitán de la nave, que conocía bien el filósofo ilumisnista Voltaire, con el nombre Topaze, inspirado en el creado del joven soñador Rustan, personaje de la novela *Le Blanc et le Noir*, pero también a causa de su rostro marrón y peludo. Esta primera descripción del color de la piel morena o parda del mono remite a una simbolización del mestizaje como producto brasileño. A lo mejor, a una apropiación erudita de la cromática cultural en Brasil. Este acto de nombramiento sintetiza el proceso de racialización de pueblos africanos y amerindios subalternizados durante el período colonial en las Américas. A propósito, las representaciones de una naturaleza racializada serán exploradas y expuestas tanto en el

delineamiento de la silueta de Topaze como en el elucidamiento de sus actitudes y gestos.

En el inicio, Topaze es representado como un ser primitivo en la escala de la evolución animal. Egocéntrico, lo que realiza de su comportamiento a los ojos europeos es la picardía de un pequeño travieso, dice el narrador. Aunque construido desde los valores de pureza y autenticidad, su alegría plebeya también evoca seducción y desputador. Una vez en París, sigue Sapajú, Topaze adquiere la apariencia de los héroes picarescos de las novelas ejemplares y novelas españolas de los siglos XVI y XVIII, un Lazarille des Tormès (1554) y un Gil Blas (1715), grandes éxitos en los folletines. Probablemente, los atributos físicos y el carácter de los personajes españoles, plebeyos de pieles morenas alimentasen la imaginación de Louis Viardot sobre Brasil. Viardot tradujo otras novelas españolas al francés, al lado del *Don Quijote de La Mancha*, novela de Miguel de Cervantes. Fue importante traductor de la literatura rusa contemporánea, tal vez una otra fuente de inspiración para la imaginación de Brasil.

Educado por una distinta señora como un príncipe mimado que sabía hacer reír, Topaze creció en un *boudoir* de la calle Neuve-Saint-Georges. Un bello día, tomado por el acceso de humor maligno –incontrolable vicio salvaje–, muerde el rostro del barón protector de su protectora, sigue el narrador. Se puede imaginar como bestia feroz un mono de malos modos que muerde. Cabe una cuestión: ¿cómo quedaría el joven europeo frente a un espectáculo de ferocidad? ¿Participaría, se iba a horrorizar o se encantaría? La solución para la deshecha fue la dama enviarle secretamente para el atelier de un pintor donde costumbraba posar como modelo. En este trecho, el narrador llama la atención para la formación de las vocaciones artísticas. Una vez en el atelier, Topaze simplemente decide ser pintor. Encarcelado a los efectos de la representación como teatralidad –incontrolable vicio parisiense, se puede decir–, él siempre soñara con la condición bella, libre y gloriosa del arte. Estas idealizaciones no eran arbitrarias, correspondían a las representaciones de una nobleza vocacional de los artistas, típicas del siglo XIX, como observa Nathalie Heinich (1996). Con el humor de una crítica social y a la vez articulando la gravura a la indicación de uso moral de la fábula, Grandville diseña Topaze como un moderno y actual pintor renascentista, vestido con capa de cuello alto y sombrero de alas anchas en la cabeza, dándole el aire de un retrato de Van Dyck.



Figura 1

Topaze desafía la naturaleza humanizándose en el arte civilizado (Fig. 1). Frecuenta escuelas, se hace aprendiz de pintor. Pero, como el gesto creador no es un gesto reproductor, observa aún Heinich (1996) sobre los regímenes románticos de singularidad, faltaban a él talento innato, el trazo genuino y una musa, aunque de inspiración artificial. Le sobraba de original solo la brutalidad. Cuando el maestro dejaba el *atelier*, con la mano ligera, dice el narrador, el mono cubría la pintura con capas de pintura, aplicaba colores arriba de colores, rehaciendo la obra ya hecha. Orgullosa y gloriosa, Topaze miraba a la distancia y decía, “yo también soy pintor”. En el momento en que se vio en la necesidad de pasar de la imitación al original, tropezó en el trazo. Un lienzo en blanco le puso a prueba. Adiós talento. Fue entonces que el maestro y los discípulos le aconsejaron buscar otro medio de vida. El narrador intenta convencerle a seguir el ejemplo de los judíos de la Edad Media, que estudiaban medicina con los árabes con la finalidad de aplicarla entre los cristianos. Lo mismo se pasaría con un animal al transmitir los conocimientos de arte de los hombres a los otros animales. Topaze se enferma de desolación, su destreza en la superposición de imágenes fuera mal interpretada como trabajo inauténtico.

Por esta época, un pintor de interiores que le gustaba la decoración y demás artes utilitarias de oficio, de nombre Daguerre, descubría un arte, la fotografía, ejercida por un aparato bautizado con el nombre del inventor, el daguerreotipo. Otra vez Topaze deja fluir su ferocidad robando la bolsa de un cliente del maestro con el fin de comprar un aparato de retratos. Aquí aparece una crítica social revestida de moralidad. Sapaju justifica la acción del héroe recordando los tiempos de los curas jesuitas, evangelizadores de una América cubierta de oro y piedras preciosas: los fines justificaban los medios. Con el dinero robado, el artista queda en el medio del camino del objetivo grandioso que se impusiera. En el estado de cultura y tras el aprendizaje de la copia en el *atelier* que le lleva a asimilar la civilización, pero no el talento, acaba aprendiendo la labor de la fotografía. Una hipótesis permite interpretar este trecho. En contacto con la nueva técnica moderna de reproducción de las imágenes, el héroe tropical realiza la transición de la animalidad a la humanidad, convirtiéndose en figura pública de una misión civilizatoria. Ya no era más un prisionero de guerra vendido como esclavo, libre como un bruto civilizado regresa a Brasil con el prestigioso título de viajante, a lo mejor, de viajante artista parisiense.

De regreso a la selva amazónica, su situación se invierte. La primera iniciativa es comprar un servidor, que sería el narrador de sus aventuras en el *Jardin des Plantes*, a quien llama *Ebène*. Otra lección es dada al lector: imitando los hombres que encuentran en las distintas pieles una razón para la existencia de maestros y esclavos, él construye una rica cabaña adornada con flores de lotos, en el centro de una claro como si fuera una plaza. Topaze pasa a desempeñar el papel de mediador en la circulación transatlántica y a despertar en los animales de la floresta la misma curiosidad de la lectura francesa del modelo tropical. Lo que puede significar una crítica moral a las modernas celebridades en la pintura y a las uniones emocionales que sus presencias proporcionan. Topaze debería producir autenticidad en la reproducción. Su aura de artista resulta de las ambivalencias que aumentan la popularidad conquistada como fotógrafo y la extrañeza causada en la mirada de los otros bichos. La segunda iniciativa es colgar una placa en el nuevo *atelier* de fotografía con la indicación “Topaze, pintor de retratos en París”. Una descripción humorística y didáctica del pintoresco de monos esclavizados y de pájaros cortezanos deslumbrados con Francia confronta los conceptos de raza y civilización a los regímenes de la singularidad artística y a las identidades culturales periféricas, señalando que Viardot y Grandville veían el juego de la colonización como dependencia de unos en relación a los

otros, incluyendo los ilegítimos en el orden esclavocrata. Todo lleva a creer que al personaje Topaze fue atribuída una tarea civilizadora de regulación social.

En este juego en que dobles se referencializan entre sí, la idea de raza aparece claramente cuando el artista fotógrafo recibe la visita de un grupo de monos curiosos, “malvados e invidiosos” que acaban robando a su máquina de retratos, aunque sin saber hacerla funcionar (Fig. 2). Felizmente no eran iguales los contrafactores de libros belgas, creía el narrador, que todo hacían igual. Lección para el lector: sería bien más fácil reimprimir un libro francés en Bélgica al tener que fabricar un aparato en la selva. La moraleja de la copia es la de que, advierte Sapaju, los enemigos pueden estar entre nuestros iguales, quizás, en la coorporación de los librereros franceses. Hetzel fue un intenso adversario de las contrafacciones.



Figura 2

Los bichos en la floresta ilustran el lado sensual del país amazónico. Son descritos como viviendo en una edad de oro, buenos salvajes anidados en un continente edénico. Sin nociones de propiedad y herencia, sus cuerpos no poseen almas de tan acostumbrados al trabajo mecánico, lo que podría realzar los efectos de encantamiento y de imitación de Topaze, artista físico y no más pintor. A partir de eso, vemos la composición narrativa de una estética del popular, con la descripción de la belleza de los ornamentos y física

de los animales. En una vida de floresta jerarquizada, aventurándose en el terreno de las ambigüedades, la cultura popular señala los posibles descaminos y maniobras en el mapa civilizatorio.

En este punto, otra cuestión se impone: considerando las relaciones de poder en la figuración animal, ¿quién tendría más nobleza y distinción cultural sobre el otro? Los pájaros ayudan a divulgar el trabajo de Topaze y un grupo de monos astutos intenta robarlo, copiar a su máquina, pero consigue fabricar tan solamente una caja vacía sin el mecanismo interno. Un día, un animal de peso, un oso, resuelve poner su talento a la prueba. Aunque su imagen haya disminuído en la reproducción infiel de la fotografía, el pesado oso¹ se vio delgado y gracioso. Regaló a la osa, que colgó la imagen del amado en el cuello. De pronto, el pájaro real vino con la corte de súbditos. Posados en las espaldas de Topaze, hacían críticas e indicaban los defectos con el fin de lisongear el galante príncipe (Fig. 3).



Figura 3

El pavo, otro retratado, se admiraba como en un espejo. Acabó regalándose con su propia imagen, tal el milagro operado en el laboratorio del artista de París. Hasta una troupe de jóvenes leones, hijos de poderosas familias coloniales, apareció para testar los cliques. Un artista moderno debería unirse a los imperativos de la autenticidad, lo que explica las estrategias del mono en producir originalidad en la reproducción de la fotografía.

Topaze conquistara tanto reconocimiento y riqueza, pese a las pequeñas contrariedades, en su misión moralizadora que pensó en jubilarse. Hasta que, un día, el sultán Poussah, un elefante, les dio el golpe final encomendándole un retrato. El sultán hacía del mismo modo, cuenta el narrador, que Francisco I convocando Leonardo da Vinci. Poussah, infelizmente, no se reconoció en la miniatura de la imagen retratada. Se

miró y vio la insignificancia de un ratón, pese al hecho de Topaze haberlo clicado con profunda atención. Para el soberano, tal pequeñez, comenta Maria Lúcia Pallares-Burke (1996: 22), sólo podría ser obra de intermediario de país civilizado “interesado en difundir innovaciones y maravillas y en subvertir la obediencia a la autoridad natural constituída”. Furioso y convencido de que la invención aportara del Viejo Mundo para corromper los bichos, Poussah destruye la máquina del fotógrafo con una sola patada. Como que preguntándose: ¿quién sería capaz de recolonizar la floresta amazónica? ¡Bravo! grita la galería presente. Arruinado, Topaze, un pintor de retratos, sale corriendo y se tira junto a su máquina en el río Amazonas (Fig. 4).



Figura 4

Última palabra

En el recorrido argumentativo de este artículo, la voluntad de objetivar en marcos sociológicos la red de interdependencias sociotécnicas frente a las semánticas de lo popular (y las imágenes que se relacionan con ellas) priorizó las diferentes posiciones funcionales funcional que, al mismo tiempo, reitera y actualiza en formatos de medios, convenciones literarias, ilustraciones, etc. repertorios colectivos de conocimiento inscritos en el curso de las interpenetraciones civilizadoras desencadenadas por el avance imperial europeo. La producción y los usos de la cultura literaria fueron aquí concebidos como componentes inalienables de las vicisitudes provocadas por la dinámica sociohistórica del imperialismo europeo. Las circulaciones transatlánticas de cultura y conocimiento estaban aquí examinadas a la luz de las implicaciones mutuas de los editores, autores, intermediarios,

lectores, cuerpos técnicos empleados en las ediciones, materias primas, idiomas, maquinaria, modos de transporte, entre otros aspectos. A partir de estas conexiones, desde un punto de vista analítico, consideramos las relaciones de conocimiento y poder en las que surgió lo popular como un signo tanto de la vulgarización relacionada con la industrialización como de la comercialización de bienes simbólicos para porciones cada vez más alfabetizadas de las poblaciones nacionales europeas. Asimismo, correspondió a las luchas sociopolíticas impulsadas por la aspiración de expansión democrática de la participación de diferentes fracciones sociales en las decisiones sobre los destinos colectivos. Además, dio nombre a aquella antropología cuyos atributos se refieren a mentalidades, hábitos, costumbres, símbolos propios de modos de vida identificados como irreductibles al constructo civilizacional burgués-europeo. Si los ajustes entre estas diferencias semánticas no necesariamente parecieron a salvo de confrontaciones, para los intereses de este texto importa cómo trabajaron juntas en el modelado de funciones mentales inscritas en economías emocionales que impusieron y/o ratificaron sentidos de humanidad, en lados diferentes del Atlántico.

La invención literaria de Amazonia de Brasil como país imaginado, con florestas, ríos, cortes y ciudades, también es la invención de sentimientos y expectativas en jóvenes lectores que, como los europeos de las colecciones de libros brasileños en Viena, tal vez ya formaron, en 1840, una comunidad propia de interpretación. No al acaso, los franceses bien informados tenían los ojos volcados para Brasil. Una mirada admirada que se extendía sobre una cultura distante pero observaba bajo el prisma clasificatorio de tipos humanos y de la elaboración de una ciencia de las costumbres. En la fábula de *Topaze*, un juego de repulsas y mútuas atracciones es revelado en imágenes accionadas del reino animal. El mono hombre desafía la naturaleza humanizándose en el arte civilizado, él mismo que ya había sido animalizado como raza inferior por la condición colonial. *Topaze* es una ilustración individual de las vicisitudes generadas por los patrones sociales de regulación que acompañaban un escenario de innovaciones tecnológicas en la sociedad europea de la primera mitad del siglo XIX.

La catalogación bajo el prisma popular seguía el recetario naturalista de la raza y debería atizar la curiosidad del público con toques de exotismo y buenas dosis de humor. Las convenciones editoriales que pretendían formar un lectorado común en los dos lados del Atlántico, aliadas a las astucias de la fábula como género de fuerte invocación pedagógica garantizaron el éxito de los viajes literarios como la de *Topaze*. Indios, negros y mestizos, íconos de la admiración occidental estéticamente recreados, conquistan popularidad y valor a medida que son difundidos por la vulgarización de la ciencia y por los libros de entretenimiento destinados a educar y divertir. Solo así, hechos objetos de consumo en gran escala, celebridades del exótico, estos íconos ampliarían sus conocimientos y reconocimientos en comunidades de lectura más extensas.

En el límite, la fábula de *Topaze* formaliza el problema de la triangulación transatlántica entre África, América y Europa en las circulaciones culturales, presionando nuevas interpenetraciones civilizatorias ya intensificadas desde las grandes navegaciones. Y rutas y itinerarios por los cuales patrones de dominación racial se impusieron e jerarquías envolviendo cuerpos, ideas, prácticas, haceres y saberes fueron sedimentadas. Así, clasificados como primitivos, los trazos fenotípicos de los negros y mestizos actuaron con los estigmas de la inferioridad cognitiva y moral. De acuerdo con la misma taxonomía, las imágenes del popular adquirieron relieve como signos de una naturalidad próxima a de bárbaros impulsados por la falta de moderación de los impulsos vitales. Serían, por lo tanto,

expresiones de la ausencia de aquella veracidad afectiva, pero sometida a la capacidad de autocontrol moral cognitivo. Atravesadas en su formación por esa laguna, las economías emocionales de sus agentes estarían a la merced de las promiscuidades. Movido por esos vicios naturales, el mono hombre Topaze se deja llevar por los encantamientos diabólicos de la técnica, con su seductor poder maquínico de duplicación. Por fin, en la fábula, la inconclusión intrínseca a la gramática del popular alcanza los elementos propios de la estructura social urbano industrial y consolida el dueto entre el doble y la ambigüedad hecha parte de la modernidad cultural en que se complican las divisiones entre la naturaleza y la cultura. En la fábula del héroe tropical francés la solidez de la gloria humanista enfrenta la inestabilidad de los incivilizados, a lo mejor, se encuentra con la descivilización al insinuarse como un estilo, una forma artística propia a la antropología de los bárbaros populares.

Notas

¹ A respecto de los datos biográficos de Ferdinand Wolf, consultar el artículo *La historia de la literatura brasileña “vista de fuera” – la contribución del extranjero Ferdinand Wolf (1796-1866)*, de Carlos Augusto de Melo (2008).

² A respecto de la participación de los intelectuales brasileños en las revistas francesas, consultar Camargo, Katia Ali Franco. *Le Brésil créer par les publicistes français aux XIX siècle: la Revue des Deux Mondes*. Cooper-Richet, D. y Mollier, J-Y. *Le Commerce transatlantique de Librairie*/ Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem – Campinas, SP: UNICAMP/ Publicaciones IEL, 2012.

³ Sobre librerías francesas que se instalaron en Rio de Janeiro, ver Abreu, Márcia. *Librairies et éditeurs français al Rio de Janeiro: le cas de Paul Martin et Pierre Constant Dalbin*. Cooper-Richet, D. y Mollier, J-Y. *Le Commerce Transatlantique de Librairie*/ Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem – Campinas, SP: UNICAMP/ Publicaciones IEL, 2012.

⁴ *Topaze, peintre de portraits, in: Scènes de la vie privées et publique des animaux – études des moeurs contemporaines*. París: Hetzel et Paulin, 1840.

⁵ A respecto de la industria editorial del entretenimiento y del nacimiento de una cultura de masa ya en Francia del siglo XIX, consultar Jean-Yves Mollier (2008), *La lectura y su público en el mundo contemporáneo. Ensayos sobre Historia Cultural*.

⁶ Consultar la publicación de los resultados del proyecto de cooperación internacional *La circulación transatlántica de los impresos – la globalización de la cultura en el siglo XIX*, coordinado por Márcia Abreu, del Instituto de Estudios del Lenguaje, de Unicamp, y Jean-Yves Mollier, del Centre D’Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines, Université de Versailles – Saint Quentin en Yvelines: <http://www.circulacaodosimpresos.iel.unicamp.br>.

⁷ Este título figura en la lista de obras del catálogo de ventas de la Librería de Baptiste-Louis Garnier para el año de 1858, como parte de la colección juvenil de la editora parisiense.

⁸ La Revista *Rocambole* consagra el número 68/69 de otoño invierno de 2014 a un dossier totalmente dedicado al editor, *Hetzel, éditeur populaire*, dirigido por Daniel Compère y Robert Soubret.

⁹ Colaboraran en la *Vie privée et publique des animaux*, Balzac, Louis Baude, Émile

de la Bédollière, P. Bernard, Gustave Droz, Benjamin Franklin, Jules Janin, Edouard Lemoine, Alfred de Musset, Paul de Musset, Mme Menessier-Nodier, Charles Nodier, Georges Sand, P. J. Stahl, Louis Viardot.

¹⁰ En el texto, no hay referencias al autor español traducido por Louis Viardot.

¹¹ Se Observa la curiosa presencia del animal oso, que no existe en las florestas tropicales.

Referencias

ABREU, M. (2012) “Libraires et editeurs français à Rio de Janeiro: les cas de Paul Martin et Pierre Constant Dalbin” en: Cooper-Richet, D. et Mollier, J-Y (coordinadores) **Le commerce transatlantique de librairie, un des fondements de la mondialisation culturelle**. Campinas: PUBLIEL. pp 17-30.

BALLET, R. (1980) “De Hetzel éditeur à P-J. Stahl journaliste”. **Europe**, 619-620: 13-30.

CAMARGO, K. A. F. (2012) “Le Brésil créer par les publicistes français aux XIX siècle: la revue des deux Mondes” en: Cooper-Richet, D. et Mollier, J-Y (coordinadores) **Le commerce transatlantique de librairie, un des fondements de la mondialisation culturelle**. Campinas: PUBLIEL.

CERTEAU, M.D. (2000) **A escrita da história**. São Paulo: Forense Universitária.

CHARTIER, R. (1995) “Cultura popular. Revisitando um conceito historiográfico”. **Estudos Históricos**, 8:179-192.

ELIAS, N. (2010) **Au-delà de Freud. Sociologie, psychologie, psychanalyse**. Paris: Éditions la Découverte.

_____. (2008) **Introdução à sociologia**. Lisboa: Edições 70.

_____. (1993) **O Processo civilizador. Uma história dos costumes**. V. I Rio de Janeiro: Zahar.

FARIAS, E. (2016) O protocolo de pesquisa da circulação na sociologia da cultura, no Brasil. **Sociedade e Estado**, v. 31, pp. 583-614.

GOURÉVITCH, J.-P. (2005) **Hetzel. Le bon génie des livres**. Paris: Éditions du Rocher/Le Serpent à Plumes.

HEINICH, N. (2011) “La consommation de la célébrité”. **L'Année Sociologique**. 61(I):103-123.

LEÃO, A. (2012) Vamos ao Brasil com Jules Verne ? Processos editoriais e civilização nas Voyages Extraordinaires. **Sociedade e Estado**. 27 (3) – Dez 2012 : 494-517.

_____. (1996) **Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs. 50 Questions**. Paris: Klincksieck.

LE MEN, S. (2002) “La ‘littérature panoramique’ dans la genèse de ‘la comédie humaine’: Balzac et ‘Les Français Peints Par Eux-Mêmes’”. **L'Année balzacienne**. 3:73-100.

MELO, C. A. (2008) “A história da literatura brasileira ‘vista de fora’ – a contribuição do estrangeiro Ferdinand Wolf (1796-1866)”. **IPOTESI**, 12.1: 75-87.

MOLLIER, J.-Y. (2008) **A leitura e seu público no mundo contemporâneo**.

Ensaaios sobre história cultural. Belo Horizonte: Autêntica.

_____. (2001) “La construction de système editorial français et son expansion dans le monde du XVIIIe au XXe siècle” en: **Les mutations du livre et de l’édition dans le monde du XVIIIe siècle à L’an 2000.** Paris/Québec: L’Harmattan/Presses de l’Université Lava.

_____. (1999) **Louis Hachette (1800-1864). Le fondateur d’une empire.** Paris: Fayard.

_____. (1988) **L’argent et les lettres. Histoire du capitalisme d’édition. 1880-1920.** Paris: Fayard.

ORTIZ, R. (1992) **Românticos e folcloristas. Cultura popular.** São Paulo: Olho D’água.

PALLARES-BURKE GARCIA, M. L. (1996) **Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural.** São Paulo: Editora Hucitec.

SAPIRO, G. (2008) “Mesure du littéraire. Approches sociologiques et historiques”. **Histoire et Mesure**, XXIII(2):35-68

SELA, E. M. M. (2008) **Modos de ser, modos de ver: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808 – 1850).** Campinas/SP: Editora da UNICAMP.

WOLF, F. (1863). **Brésil Littéraire. Histoire de la littérature brésilienne. Suivre d’un choix de morceaux tiré des meilleurs auteurs brésiliens.** Berlin: A. Ashere & Co.

VIADORT, L. (1840). “Topaze, peintre de portraits” en: **Scènes de la vie privées et publique des amimaux – études des moeurs contemporaines.** Paris: Hetzel et Paulin.

Otras fuentes:

Catalogue de la Librairie de Baptiste-Louis Garnier. (1858). “Livres classiques, d’instruction publique, d’éducation, et livres illustré pour la jeunesse (en français, allemand, anglais, espagnol, grec, italien et latin)”, XIV.