

LA REPRÉSENTATION DE L'INDIEN  
DANS LES ARTS ET LES LITTÉRATURES  
D'AMÉRIQUE LATINE

Le présent volume reprend, pour l'essentiel et sous forme revue pour l'édition, les actes du colloque international « La représentation de L'AUTRE (l'INDIEN) dans les Arts et les Littératures d'Amérique latine » qui s'est tenu à Metz le 16 et 17 novembre 2007 sous la direction d'Alejandro Canseco-Jerez. Ce colloque et cette publication sont des initiatives du Centre Écritures de l'Université Paul Verlaine en partenariat avec L'Équipe Fonctions Imaginaires et Sociales des Arts et des Littératures (EFISAL) de l'EHESS Paris, rattachée au Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CRAL – CNRS), et le Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) de l'Université de Paris IV Sorbonne.

Ces initiatives ont été réalisées grâce au soutien que leur ont apporté

- la Communauté d'Agglomération de Metz
- l'Université Paul Verlaine-Metz
- l'UFR lettres et langues
- le Centre de recherche « Écritures »

Comité de lecture de ce volume

Alejandro Canseco-Jerez, Milagros Ezquerro, Francisco Foot,  
Jacques Leenhardt, Soledad Traverso,

Composition et typographie

Bernadette Debiasi, UPVM

Conception de la couverture

Sophie Eberhardt, UPVM

En couverture

Fragment d'un Codex Aztèque pré-hispanique

*LA REPRÉSENTATION DE L'INDIEN*  
*DANS LES ARTS*  
*ET LES LITTÉRATURES*  
*D'AMÉRIQUE LATINE*

Textes réunis et présentés par Alejandro Canseco-Jerez

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE-METZ  
CENTRE DE RECHERCHES « ÉCRITURES »

Collection *Littératures des mondes contemporains*  
Série Amériques

© Centre de Recherche « Écritures », 2008  
Université Paul Verlaine-Metz  
Achevé d'imprimer en juillet 2008  
Dépôt légal : Troisième trimestre 2008  
ISBN : 978-2-917403-04-4

Tous droits réservés  
réimpression ou reproduction interdite  
par n'importe quel procédé, notamment par microfilm,  
xérogaphie, microfiche, offset, microcarte, etc.

Alejandro CANSECO-JEREZ

Université Paul Verlaine-Metz

## BILAN D'UN CYCLE DE TRAVAUX SUR LES ARTS & LITTÉRATURES

Les Actes que nous publions aujourd'hui sont les derniers d'une série de colloques internationaux commencée en 2000, à l'Université de Metz, portant sur les rapports implicites et explicites entre les littératures et les arts de l'Amérique latine.

D'un point de vue méthodologique, nous avons cherché à combattre l'étanchéité des disciplines qui souvent cachent bien plus qu'elles n'enseignent.

Cette approche pluridisciplinaire, ou plutôt transdisciplinaire, s'insère dans le contexte de l'inter-culturalité issue des rapports séculaires entre la France et l'Amérique latine.

Nous avons cherché également à associer, en dehors des collègues non hispanistes, des intellectuels et des créateurs venus d'autres horizons tels que conservateurs des musées, écrivains, artistes peintres, éditeurs et chercheurs indépendants.

Le premier de ces travaux autour des *Mécènes et égéries — Gertrude Stein et Eugenia Errázuriz*<sup>1</sup> s'est tenu à la Maison de l'Amérique latine à

---

1 Mécènes, égéries et créatrices des Amériques : Eugenia Errázuriz et Gertrude Stein, journée d'études tenue à la Maison de l'Amérique latine de Paris, le 27 octobre 2000. organisée par le Centre d'Études de la Traduction de l'Université de Metz et l'Équipe Fonctions Imaginaires et Sociales des Arts et des Littératures [EFISAL], CNRS-EHESS. Avec la participation de : Anne Baldassari, conservateur du Musée Picasso ; Alejandro Canseco-Jerez, maître de conférences, Université de Metz ; Jean-Paul Caracalla, écrivain ; Annie Cointre, professeur, Université de Metz ; Miriam Cendrars, écrivain ; Christian Derouet, conservateur du Centre Georges Pompidou ; Claude Grimal, professeur, Université Paris X ; Jacques Leenhardt, directeur d'études EHESS ; Claude Leroy, professeur, Université Paris X.

Paris et a réuni des personnalités telles qu'Anne Baldassari, directrice du Musée Picasso à Paris, Miriam Cendrars, biographe de Blaise Cendrars, Jean-Paul Caracalla, éditeur et écrivain, et Jacques Leenhardt, directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, parmi d'autres. Certaines de ces contributions furent publiées avec la correspondance inédite d'Eugenia Errázuriz adressée à Pablo Picasso <sup>2</sup>.

La réflexion s'est ensuite portée sur *Les stratégies des écrivains des Amériques pour faire connaître leurs œuvres en France — Traduction — Bilinguisme — Auto-édition*<sup>3</sup> pour chercher à déceler la double appartenance des créateurs ayant quitté l'Amérique latine pour travailler à Paris, au prix d'un choix de langue parfois déchirant. Cette recherche a été élargie aux écrivains américains de langue anglaise. Ce colloque fut précédé d'une journée d'études préparatoire.

Entre 2001 et 2003 s'est déroulé un cycle de travaux précédé de deux

---

2 Lettres d'Eugenia Errázuriz à Pablo Picasso [Établissement du texte, présentation et notes], édition bilingue, traduction française de Yolande Trobat, suivie de trois études sur le mécénat : Miriam Cendrars, Jacques Leenhardt et Alejandro Canseco-Jerez, Metz, 2001, Éditions du Centre d'Études de la Traduction de l'Université de Metz, N° 1, 222 p.

3 Les stratégies des écrivains des Amériques pour faire connaître leurs œuvres en France, direction, recueil de textes et présentation par Alejandro Canseco-Jerez, Actes du colloque, 30–31 mars, Metz, 2001, éditions du Centre d'Études de la Traduction de l'Université de Metz, N° 2, Espace Hispano-américain, 168 p.

Pour l'espace hispano-américain ont participé : Clément Akassi, A.T.E.R, Université de Metz ; Pablo Berchenko, professeur, Université d'Aix-en-Provence ; Adriana Castillo, professeur, Université d'Aix-en-Provence ; Alejandro Canseco-Jerez, maître de conférences, Université de Metz ; Bernard Goorden, traducteur et éditeur, Belgique ; Milagros Palma, éditrice, Paris ; Pablo Montoya, écrivain et doctorant, Paris ; Charles W. Scheel, maître de conférences, Université de Metz ; Jean-Claude Villegas, maître de conférences, Université de Dijon ; Mónica Zapata, professeur, Université de Tours.

Pour l'espace anglo-américain ont participé : Kathie Birat, maître de conférences, Université de Metz ; Pascal Bardet, maître de conférences, Université de Toulouse ; Andrew Eastman, maître de conférences, Université de Strasbourg.

journées d'études<sup>4</sup> qui s'est conclu par un colloque international<sup>5</sup> sur [La] *Recherche et enseignement de l'art et de la littérature d'Amérique latine en France*<sup>6</sup>.

Il s'agissait d'entamer une réflexion critique sur notre propre activité d'enseignement pour savoir si celle-ci avait ou non un rapport avec nos propres recherches. L'art latino-américain n'étant en France l'objet d'aucun

---

4 Première journée d'études : à Metz, le 30 novembre 2001, consacrée à la Recherche et à l'enseignement de la littérature, avec la participation de : Marie Roig Miranda, professeur Université de Nancy II ; Elisabeth Pagnoux, maître de conférences, Université de Tours ; Nestor Ponce, maître de conférences, Université d'Angers ; Raúl Caplán, maître de conférences, Université de Nancy II ; Ernesto Mächler, maître de conférences, Université d'Amiens ; Kathie Birat, professeur, Université de Metz ; Julia Romero, enseignante, Université de la Plata, Argentine ; James Cohen, conférences, Université de Bourgogne ; Annie Cointre, professeur, Université de Metz ; Anne-Marie Chabrolle, maître de conférences, Université de Metz ; Alejandro Canseco-Jerez, maître de conférences, Université de Metz.

Deuxième journée d'études : à Metz le 26 avril 2002, journée consacrée à la recherche et à l'enseignement de la poésie, du théâtre et de l'art d'Amérique latine, avec la participation de : Annie Cointre, professeur, Université de Metz ; Alejandro Canseco-Jerez, maître de conférences, Université de Metz ; Jean-Claude Villegas, maître de conférences, Université de Dijon ; Katherine Pergoux Baeza, maître de conférences, Université d'Angers ; Osvaldo Obregón, professeur, Université de Franche-Comté ; Christine Frérot, ingénieur de recherches, EHESS, Paris ; Christoph Singler, maître de conférences, Université de Franche-Comté, Besançon.

5 Colloque International, 11, 12 avril 2003, avec la participation de Catherine Pergoux-Baeza, maître de conférences, Université d'Angers ; Dante Barrientos Tecún, maître de conférences, Université d'Aix-en-Provence ; Christoph Singler, maître de conférences, Université de Franche-Comté, Besançon ; Christine Frérot, ingénieur d'étude EHESS ; Silvia Larrañaga, maître de conférences, Université de Bourgogne ; Osvaldo Obregón, professeur, Université de Franche-Comté, Besançon ; Jean-Claude Villegas, maître de conférences, Université de Bourgogne ; Pierre Lopez, maître de conférences, Université de Perpignan ; Alejandro Canseco-Jerez, maître de conférences, Université de Metz ; Julia Romero, enseignant-chercheur, Universidad Nacional de La Plata, Argentine ; Ariadna García-Rodríguez, ATER, doctorante, Université Marc Bloch, Strasbourg II ; Animan Clément Akassi, doctorant, Université de Metz ; Miguel Glisson et Mario Torres Lemus, chercheurs Universidad de México et Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) México.

6 Enseignement et recherche sur l'art et la littérature d'Amérique latine en France, direction, recueil de textes et présentation d'Alejandro Canseco-Jerez, Actes du colloque, 11-12 avril, Metz, 2003, éditions du Centre d'Études de la Traduction de l'Université de Metz, N° 6, Espace Hispano-américain, 174 p.

enseignement particulier, il était temps de nous pencher sur cette carence pour en analyser les conséquences.

En mars 2006, à la Maison des Sciences de l'Homme, à Paris, a eu lieu la journée préparatoire<sup>7</sup> au colloque international sur *L'Art et la Littérature en Amérique latine*<sup>8</sup>. Dans ces Actes<sup>9</sup>, il apparaît, d'une part, qu'il n'est pas aisé de s'atteler à la véritable imbrication de l'art et de la littérature et, d'autre part, que cette relation —parfois invisible— est toujours présente dans la création contemporaine.

Dès lors, et comme nous l'avons vu, chacun de ces colloques fut précédé d'une ou deux journées d'études, dont plusieurs à Paris, afin d'en faciliter l'accès au plus grand nombre.

À cette entreprise ont participé deux partenaires, et non des moindres, qui se sont associés au Centre d'Études de la Traduction de l'Université de Metz<sup>10</sup> pour mener à bien ces travaux. Tout d'abord, et depuis 2000, nous

- 
- 7 Journée d'étude du 5 mars 2004 à la Maison des Sciences de l'Homme, à Paris avec la participation de : Jacques Leenhardt, Directeur d'études, EHESS, Paris ; Christine Frérot, ingénieur d'études, EHESS, Paris ; Roberto Gac, écrivain ; Hervé Pierre Lambert, chercheur, Université Antilles-Guyanes ; Odette Casamayor, EFISAL, Paris ; Christoph Singler, Université de Franche-Comté, Besançon ; Julie Amiot-Guillouet, MCF, Université du Littoral, Côte d'Opale ; Renée Clémentine Lucien, chercheur, CRIMIC, Universités Paris II et Paris IV ; Mónica Zapata, CIREMIA, professeur, Université François Rabelais, Tours ; Alejandro Canseco-Jerez, MCF, Université de Metz.
- 8 Colloque International, 7 et 8 octobre 2006, avec la participation de : Julie Amiot-Guillouet, Université de Lyon II, Alejandro Canseco-Jerez, Université Paul Verlaine, Metz, Mariana Di Cío, Université Paris VIII, Christine Frérot, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, Nestor Habkost, Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil, Catherine Heymann, Université de Toulouse 2, Jacques Leenhardt, EHESS, Paris, Renée Clémentine Lucien, Université Sorbonne Paris IV, Ana Cecilia Hornedo, Université Paul Verlaine, Metz, Rogelio Rodríguez Coronel, Universidad de La Habana, Soledad Traverso, Penn-State University, Erie, USA, Margarita Vásquez, Universidad de Panamá, Yolanda WOOD, Universidad de La Habana.
- 9 Art et Littérature d'Amérique latine, direction, recueil de textes et présentation d'Alejandro Canseco-Jerez, Actes du colloque, 8-9 avril, Metz, 2005, Éditions du Centre d'Études de la Traduction de l'Université de Metz, janvier 2006, N° 6, Espace Hispano-américain, 172 p.
- 10 Le Centre d'Études de la Traduction ayant été dissous, suite au regroupement voulu par le Ministère, certains de ses membres ont rejoint le Centre d'Écritures de l'Université Paul Verlaine de Metz.



avons bénéficié du soutien sans faille de l'Équipe Fonctions Imaginaires et Sociales (EFISAL) de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) du CNRS dirigé par Jacques Leenhardt.

Tout dernièrement nous avons pu compter sur la collaboration du Séminaire Amérique Latine (CRIMIC-SAL) de l'Université Paris IV Sorbonne, dirigé par Milagros Ezquerro. C'est d'ailleurs dans le cadre de ce séminaire que s'est tenue la journée d'études du Centre Écritures préparant ce dernier colloque.

Lors de cette dernière manifestation, du fait de sa thématique, nous avons pu profiter du concours du Musée des Arts Premiers du Quai Branly à Paris.

Après ce bref mais nécessaire historique, nous nous devons de conclure ces réflexions présentant —comme nous le disions plus haut le dernier colloque du cycle consacré aux arts et littératures d'Amérique latine—, un sujet qui a rarement retenu l'attention des universitaires.

## Emprunt & Empreinte

Le colloque à l'origine de ces Actes s'intitulait initialement « Représentation de l'*INDIEN* et de l'*EUROPÉEN* dans les Arts et les Littératures d'Amérique latine ». Dans l'appel, nous avons écrit :

Il y a des questions que, parce qu'elles semblent trop évidentes, nous sommes peu enclins à poser et encore moins à tenter d'y répondre.

L'une d'elles trouve son origine dans la problématique de l'altérité et de l'inter-culturalité au sein de la société latino-américaine, phénomène qui touche les représentations issues des rapports inter-ethniques, et que l'imaginaire latino-américain cherche à dévoiler ou à occulter.

Par l'« autre » nous désignons d'abord l'Européen —arrivé par vagues successives d'émigration après la découverte et la conquête espagnoles— mais aussi l'Amérindien, c'est-à-dire les populations natives exclues que, par mépris ou ignorance, on nomme l'« Indien ».

Concernant les représentations des Européens en Amérique latine, nous privilégierons l'image de la France et des Français. En effet, le système français fut, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'inspirateur des nouvelles

Républiques, et ses oeuvres des modèles littéraires et esthétiques pour le Nouveau Monde.

Dans la problématique de la représentation de l'Amérindien, aussi bien dans la littérature que dans les arts, nous nous centrerons davantage sur les pays du Cône Sud (Brésil, Argentine, Uruguay, Chili...) où les migrations européennes successives furent les plus importantes et, par conséquent, le phénomène d'ignorance et d'occultation de l'Amérindien plus radical.

Cette réflexion nous obligera à nous interroger sur la notion d'« étranger » dans un continent où tout est métissage et à répondre à une question, peut-être iconoclaste :

— qui, de l'Indien ou de l'Européen, est le plus « étranger » au regard des sociétés d'Amérique latine ? Question pour le moins paradoxale quand nous savons que le continent américain est le résultat des deux peuplements.

— comment se passe la cohabitation entre l'Indigène et l'Européen ?

— quels témoignages, dans la peinture et dans la littérature, dévoilent cette problématique ?

— quels sont les écoles, les générations ou les auteurs célèbres qui font apparaître la figure de l'Indigène, et qui garde le silence sur elle ?

Toutes ces questions seront circonscrites —essentiellement— aux textes littéraires et aux œuvres artistiques du XX<sup>e</sup> siècle car c'est à partir de ce moment, et en particulier avec l'éclosion des mouvements des avant-gardes, que les formes d'expressions esthétiques « propres » émergent dans tout le continent.

Il serait aussi pertinent de voir comment les légendes, les mythes et les questions de l'oralité amérindienne ont pu pénétrer et influencer, volontairement ou involontairement, la poésie et la prose du continent sud-américain.

Cette quête sera étendue aux champs de la peinture et de la sculpture, voire à celui de la musique, et nous chercherons à déceler les influences (implicites ou explicites, assumées ou dissimulées) de l'imaginaire amérindien sur les créateurs « blancs ».

La reconnaissance et l'hommage que la France vient de rendre aux civilisations non occidentales avec l'inauguration de son fastueux musée

consacré aux Arts Premiers ne sont pas tout à fait étrangers à la réflexion que nous souhaitons partager autour du regard porté sur l'Indigène, comme figure de l'« autre ».

Il serait donc temps de revisiter les rapports que les Latino-américains entretiennent avec leurs propres « étrangers », ceux de l'intérieur, ceux qui étaient déjà là « depuis toujours ».

Mais à la suite de la première séance de travail, à la Sorbonne<sup>11</sup>, il nous a paru que nous avons tout à gagner à centrer notre sujet sur l'INDIEN, sans pour autant exclure la réflexion sur l'AUTRE, au sens de l'altérité.

Nous avons ainsi découvert tout un continent, ou plutôt une Atlantide enfouie dans l'oubli, l'ignorance et l'ingratitude.

Car ce que nous devons aux peuples originaires est incommensurable, et nous ferions bien de regarder notre passé et nos racines, en nous arrachant pour un moment à l'éblouissement européen qui nous aveugle.

Le véritable défi serait de nous interroger sur la dette que nous avons vis-à-vis de cette myriade de peuples, répandus comme des constellations sur le continent américain, disparaissant aussi comme des étoiles filantes du fait de la pauvreté, des génocides et de la cupidité occidentale.

Pour ce faire, nous devrions procéder à un véritable inventaire de « l'emprunt » et de « l'empreint ».

L'inventaire d'abord de « l'emprunt » : ce que nous avons emprunté à ces cultures premières, ce qui nous permettrait d'assumer la dette que nous avons contractée.

Ensuite celui de « l'empreinte », c'est-à-dire ce qui fait déjà partie de notre culture, dans les faits historiques, souvent minimisés par l'historiographie, dans les plats que nous dégustons, dans le support lexicographique et linguistique, dans le monde des représentations plastiques, dans les légendes et traditions orales qui ont inspiré tant des créateurs.

---

11 Journée d'études du 7 juin 2007 à l'Université de la Sorbonne Paris IV, avec la participation de : Alejandro Canseco-Jerez, Université de Metz, Eric Courthès, CRIMIC-SAL, Milagros Ezquerro, Université Sorbonne Paris IV, Rodrigo García de la Sierra, Universidad de Guanajuato, Elena Palmero, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, María Angélica Semilla Durán, Université Lyon II, Herman Braun-Vega, artiste peintre.

Vaste programme, aussi large qu'une révision radicale de l'historiographie des arts et des littératures.

Nous sommes tous en grande partie responsable de cette absence et de cet oubli.

Ce colloque autour de l'Amérindien a le mérite de nous rappeler une énorme évidence : notre DETTE —qui ne cesse de croître— envers des cultures qui pourraient être plus respectées si nous nous donnions la peine d'en reconnaître la valeur esthétique.

Pourquoi continuer à parler d'artisanat et non pas d'art lorsqu'il s'agit de la production d'œuvres natives ? Pourquoi parler d'artisans et d'orfèvres au lieu de parler d'artistes ? Pourquoi parler de légendes, mythes et tradition orale et non pas de littérature ?

Devant la diversité des approches des participants, nous avons réuni les contributions en quatre chapitres :

- le premier porte sur des questions générales de caractère anthropologique, historique et théorique.
- le deuxième sur des paradigmes littéraires, œuvres ou auteurs ayant évoqué l'image de l'INDIEN.
- le troisième sur l'iconographie, l'histoire de l'art et l'influence amérindienne sur l'art latino-américain contemporain.

Le quatrième, enfin, réunit trois approches des parties que nous venons d'indiquer, mais concerne la culture et l'histoire brésiliennes. Ceci pour donner une vision globale d'un pays que nous, américanistes et hispanistes, ne connaissons pas suffisamment et sur lequel nous pouvons beaucoup apprendre en comparant les phénomènes d'influences, de métissage et d'altérité.

Alterité, Anthropologie et Histoire





Alejandro CANSECO-JEREZ

Université Paul Verlaine – Metz

## HUELLAS [IN]VISIBLES DE LA CULTURA AMERINDIA EN LAS ARTES Y LA LITERATURA DE AMÉRICA LATINA

### Nuestra herencia: una deuda

#### *Introducción*

Nuestra reflexión se nutre de la siguiente constatación:

Las obras de arte de origen amerindio sólo tienen cabida en museos históricos y antropológicos, siéndoles vedado el espacio en los museos a vocación “universal”; esto significa, lisa y llanamente, negarles su esencia plástica y estética.

Esta constatación nos enfrenta a un problema de visibilidad y lisibilidad del arte amerindio de latinoamérica (no sólo pré-hispánico sino también post-hispánico), y esta opacidad se sustenta en una tenaz confusión, confusión que perdura desde la antigüedad; (desde la época greco-romana y latina) donde lo UNIVERSAL es sinónimo de OCCIDENTAL y de EUROPEO.

Hoy, sin embargo, surge una corriente de pensamiento distinta y que hace suya la frase de Tolstoi: “Describe tu aldea y serás universal”.

Y para ilustrar nuestra problemática, demostraremos, en primer lugar, que este problema de legitimidad con respecto al arte no-occidental y no europeo sobrepasa de mucho la latitud de nuestro continente.

### Un paradigma: la guerra del Louvre

En el Museo más grande del Mundo, *El Louvre*, tuvo lugar una singular controversia. Esto aconteció cuando se decidió exponer, en el *Pavillon des*

*Sessions*, una muestra de arte de África, Oceanía y América. Los conservadores de la eminente institución declararon inoportuna tal iniciativa, argumentando que había otros lugares más apropiados para tal exposición. Apoyado por el propio jefe de Estado, el gobierno francés impuso, con firmeza, la novedosa revolución museográfica. De esta forma, el *Sacro-Santo* templo del arte universal tuvo que cobijar —“temporalmente”—, creían algunos, obras de aborígenes, nativos, salvajes y primitivos de cuatro continentes.

Y de esta polémica surgió otra, que irrumpió cuando el Presidente francés decidió la construcción de un museo consagrado exclusivamente al arte no occidental. Esta vez los conservadores del *Museo del Hombre* y del antiguo *Museo de las Colonias* (posteriormente llamado *Museo de África y Oceanía*) —de donde provendrían gran parte de las colecciones del *Quai Branly*— pusieron el grito en el cielo, argumentando que las obras perderían su carácter histórico y arqueológico a cambio de una estetización artificial. Se sentían desposeídos de objetos carentes —según ellos— de interés plástico.

Esta contienda se terminó definitivamente el día de la construcción del *Musée Quai Branly. Musée des arts premiers — Un autre Musée* (—un museo distinto—)

Al inaugurarlo Jacques Chirac dijo:

La creación del *Musée Quai Branly*, institución singular, totalmente dedicada a las artes y a las civilizaciones de África, Asia, Oceanía y las Américas, nació de una voluntad política: hacer justicia a las culturas no europeas. Se trataba de reconocer el lugar que ocupan sus expresiones artísticas en nuestra herencia cultural y, también, nuestra deuda con las sociedades que las han producido, así como con sus países de origen con quien Francia mantiene, en muchos casos vínculos especiales.

También se trataba de poner en su justo lugar, rompiendo con una larga historia de desprecio, artes y civilizaciones demasiado tiempo ignoradas o desconocidas, devolverles toda su dignidad a pueblos a menudo humillados, oprimidos y a veces aniquilados por la arrogancia, la ignorancia, la necedad y la ceguera...

Resulta evidente que las palabras del mandatario francés se hacen eco del manifiesto de Claude Lévy-Strauss, vale decir del rechazo de cualquier jerarquía tanto de las artes como de los pueblos y de sus culturas.

Esta gran revolución mental y cultural rememora —implícitamente—, que la deuda del arte moderno con respecto al arte primitivo es inconmensurable.



El primero y, sin duda, el más insigne de ellos, Paul Gauguin, que arrastrando una infancia peruana se instala en la isla polinésica de *La Marquise* para renovar la pintura: Y desde Tahití proclama que “Para crear algo nuevo hay que regresar a la infancia de la humanidad”, (y esta infancia es el “nativo”, el “primitivo”, el “indio”).

Guillaume Apollinaire, portavoz del Arte Nuevo y de las vanguardias europeas sensibilizó a sus amigos al arte africano, y lo hizo con tanto acierto que un cuadro como *les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, obra maestra del cubismo, muestra los trazos indelebles de la escultura y más precisamente de las máscaras africanas.

Después de asiduas y prolongadas visitas al *Musée de l'Homme (au Tracadéro)*, surgen los rostros óvalos de las musas de Modigliani, el minimalismo y la pulcritud de las esculturas Brancusi, las formas estiradas, como sombras, de Giacometti. Imposible —igualmente—, no ver en la obra de Matisse la huella del diseño textil de las tribus ancestrales de Marruecos.

Bretón, el Papa del surrealismo, fue un gran coleccionista de arte amerindio, y su colección de muñecas Hopi, obras de los pueblos de América del norte impresionaron a los miembros de su movimiento. Antonin Arthaud recreó su obra al visitar México y adentrarse en los vestigios de la cultura milenaria de los tarahumaras. Los ejemplos son legión, y muchas serían las páginas que llenaríamos mencionándolos a todos.

### ¿Y los latinoamericanos?

Desde fines del siglo XIX, y siguiendo los pasos de Rubén Darío llegaron a París generaciones de creadores latinoamericanos aspirando a la pretendida legitimidad universal. Francisco Contreras, Rómulo Gallegos, Enrique Gómez Carrillo, Alfonso Reyes, César Vallejo, Roberto Matta, Pablo Neruda, Wifredo Lam, Vicente Huidobro, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Osvaldo de Andrade Teresa Do Amaral, y tantos otros.

Justo sería preguntarnos ¿quién no estuvo en París?

Y, curiosamente, es en Francia, que Asturias re-descubre el *Popol-Vuh* y los mitos Mayas que va a plasmar en su obra, y Diego Rivera la revelación indígena que animará el muralismo mejicano. Es allí, también, donde Gabriela Mistral, tras haber obtenido el primer Premio Nobel de literatura de América Latina, le niega legitimidad al gran poeta Paul Valéry para

prologar su obra, aduciendo que el genio europeo de ese hombre no puede entender las raíces indígenas del continente y la dimensión telúrica de los Andes.

No obstante, estas excepciones, para la mayor parte de los latinoamericanos del siglo XX, Universo sigue rimando con Occidente y Europa, y Consagración con París.

Octavio Paz solía hablar de extremo-occidente para referirse a latinoamérica. Y lo cierto es que cuando analizamos los fenómenos de alterculturalidad, de inter-culturalidad, o el concepto (menos feliz) de hibridez, solemos interrogarnos sobre nuestros orígenes y nuestra originalidad. En cada país de latinoamérica, mucho antes de la reflexión identitaria de los cubanos Fernando Ortiz y Roberto Fernández Retamar, estos problemas se han evocado de modo recurrente, ya en el siglo XIX, por el argentino Domingo Faustino Sarmiento, el venezolano Andrés Bello, y los chilenos Francisco Bilbao y José Victorino Lastarria.

### Factores de ininteligibilidad estética

De pocos años para acá, la reivindicación de los pueblos nativos americanos ha alcanzado una vigencia y una re-actualización que hubiese sido inconcebible imaginar décadas atrás: obtención del Premio Nobel de la Paz (Rigoberta Menchu); elección de un presidente de ascendencia Aymara (Evo Morales); congresos continentales de pueblos Amerindios; reformas constitucionales; cónclaves y acuerdos internacionales sobre derecho y legitimidad de los pueblos autóctonos, etc.

No obstante este tardío reconocimiento, las condiciones de vida en las comunidades y territorios aborígenes poco o nada han cambiado.

Y, si bien, en lo político, lo social, lo económico y/o ecológico vemos emerger con pujanza el “problema indígena” constatamos que la valoración de patrimonio cultural amerindio sigue confinado en el territorio de la invisibilidad.

Conforme a la problemática de este congreso, vamos a interrogarnos sobre los factores que siguen interfiriendo (negativamente) en la recepción estética de la literatura y las artes amerindias.

Frente a la actual emergencia del “problema” indígena en el continente americano y la re-valorización estética de las culturas primogénitas en

Europa, y particularmente en Francia, sería pertinente examinar, así no sea someramente, la historia de recepción amerindia en el campo cultural latinoamericano.

### Negacionismo étnico

Pero antes de abordar lo meramente estético, creemos necesario pasar en revista, brevemente, algunas evidencias de carácter histórico y etnológico.

Los pueblos indígenas, y a *fortiori* su cultura, no forman parte ni de la gestación ni de la historia del Estado-Nación americano. Los pueblos amerindios no figuran en la constitución. ¡No existen!

En los albores del siglo XIX, las jóvenes repúblicas de América buscan modelos culturales en Europa, fenómeno que niega explícitamente toda valoración a las culturas nativas.

He aquí algunos ejemplos:

— En 1869, en Argentina, las raras estimaciones de la población aborígena la entregan los jefes de fronteras, según criterios militares, vale decir que la estimación se establece en número de “enemigos”.

— En Chile, en 1850 las tierras fértiles de los Mapuches son declaradas públicas y en 1866 rematadas o entregadas a los colonos.

En estos dos estados del Cono Sur, supuestamente blancos, habrá que esperar el fin del siglo XX para que las constituciones reconozcan los pueblos autóctonos.

— En EEUU es sólo en 1924 que se le concede la nacionalidad estadounidense a los indígenas.

— En un país “blanco” como se presenta Argentina, durante el siglo XX se pretendió la “erradicación” de la población indígena. Los censos de 1914, 1947 y 1960 no los habían incorporado, cometiendo un voluntario “genocidio estadístico”. (Algo similar ocurre en Cuba) <sup>1</sup>.

---

1 En recientes investigaciones, en las costas de Oriente de Cuba, los antropólogos físicos han demostrado que 30% de la población estudiada, que vive a proximidad de los sitios aborígenes, tienen genotipos taínos.

Después de la reforma constitucional de 1994, una encuesta en 57 mil hogares revela la existencia de 402 821 indígenas, repartidos en 22 etnias (incluso 114 onas que se creían desaparecidos) <sup>2</sup>.

Estos datos son una demostración elocuente del desconocimiento histórico y etnológico de los pueblos nativos de A.L., desconocimiento que se perpetua en la producción artístico literaria del siglo XX.

### Mesianismo de los intelectuales de Izquierda

En *Canto General*, que debía llamarse *Canto de Chile* y acabó siendo un poema épico continental, (una de las obras cúlmines de la poesía de habla castellana), los pueblos nativos sólo figuran como actores del pasado:

- la elegía de “Sube a vivir conmigo hermano” de Alturas de Machupichu,
- las gestas heroicas del pueblo araucano.

Pablo Neruda, que se crío y educó en Temuco, en una zona de fuerte implantación Mapuche, y que no escamitó en esfuerzos por denunciar las injusticias sociales y clamar por los oprimidos, prácticamente no consagra versos a los nativos de su pueblo (el más miserable y abandonado de la mano de Dios) <sup>3</sup>.

Obnubilado por el advenimiento de una clase superior (el proletariado) Neruda, al igual que otros intelectuales latinoamericanos, da la espalda a la historia presente de la cultura amerindia: El indio, incapaz de transformación pertenece al pasado; el obrero (a lo sumo el campesino) es el único capaz de forjar el futuro. Tal es el mensaje mesiánico de la izquierda latinoamericana.

En este contexto de negación histórica y antropológica, resulta por ende imposible esperar una valoración estética hacia una cultura velada por la ocultación y el desprecio. ¿Cómo esperar de un crítico o de un público cuyos cánones estéticos se forjan en Europa, que pueda vislumbrar en su propio entorno un “arte” exógeno, no conforme a su horizonte de espera, aún más cuando proviene de una sub-cultura? ¿Cómo esperar que la

---

2 70% de los mapuches no hablan el mapudungún. 57% de los niños sufre desnutrición, 40% no tiene documentos de identidad, 60% son analfabetos y 43% desnutridos.

3 Si lo hace en breves escritos biográficos, prólogos a libros o versos aislados como es en la Oda al trigo en Odas elementales.

sociedad “blanca” o “mestiza” reconociera al artista en el seno de una cultura privada de valoración?

### Las vanguardias (la excepción que confirma la regla)

Bien sabemos que contadísimos son los escritores, artistas o intelectuales que han reivindicado un valor estético al quehacer cultural de los pueblos nativos. Muy por el contrario, estas manifestaciones han ocupado un territorio velado. No obstante, contando con la excepción que viene a confirmar la regla, valdría la pena reseñar un curioso paradigma adscrito al historial de cultura chilena...

Desde comienzos del siglo veinte, con la emergencia de las vanguardias artístico literarias, —y por primera vez en la historia de Chile— el quehacer artístico cultural de los pueblos autóctonos comienza a ser reconocido por jóvenes intelectuales, artistas y escritores. Muchos de ellos han crecido con los ojos puestos en Europa o se han formado en Francia, Roma o Londres.

Tal reivindicación tiene lugar en las “Notas de Arte”, suplemento del diario *La Nación*, dirigido por Juan Emar que aparece desde 1923 a 1925.

Sin pretensión de “épater le bourgeois”, es en un afán periodístico y didáctico que el suplemento expone artículos sobre el Arte Suramericano y reflexiona sobre la actualidad y vigencia estética de arte nativo.

El Pintor Carlos Isamitt presenta —por primera vez— ilustraciones plásticas araucanas y fueguinas “buscando sumergirse en las artes locales [...] como un poderoso elemento para el desenvolvimiento de la pintura y de las artes decorativas en general”<sup>30</sup>

Isamitt [hace] notar que no pide ni intenta una vuelta al indio. Sólo quiere un perfecto conocimiento de las artes araucanas y fueguinas, para que sus elementos puedan servir de materiales, de puntos de partida, de inspiración <sup>4</sup>.

Esto significa que los vanguardistas postulan un vínculo de filiación capaz de transformar e influenciar el arte actual merced los elementos plásticos amerindios.

---

4    Notas de Arte, 20 de agosto 1924.

En la misma página en que se publica un fragmento de ALTAZUR «Viaje en Paracaídas» de Vicente Huidobro, el músico Pablo Garrido, por su parte publica su artículo “Los instrumentos musicales de los araucanos”<sup>5</sup> e incursiona en la música aborigen afirmando su función y su originalidad.

Diez años más tarde, en 1935, Juan Emar publica su primera novela (o anti novela) que lleva por título *Millín*, nombre de un cacique araucano que llora días y noches tras ser derrotado por los españoles. Se trata de una de las escasísimas obras de narrativa que incorpora la figura del “indio” en la ficción, figura que se inserta como héroe y personaje central de un texto “fragmentario” que da título a la obra.

Algo similar ocurre en la vanguardia brasileña, en la misma época en torno a la semana del 22 y a los manifiestos *Tupi or not Tupi*.

### El Artista *versus* el Artesano

Pero, sin duda alguna, el transfondo del problema que nos ocupa, —aquello que el pre-juicio no se autoriza a enunciar claramente—, es mancomunar el término de artista al de indígena.

Pronunciar el término artista con respecto a los productores de obras aborígenes equivale *de facto* a reconocer la producción de Arte, privilegio exclusivo de las civilizaciones occidentales y sus culturas antecesoras. [Mesopotamia, Egipto, Asiria, Grecia, Roma, etc].

El léxico ideológico se limita a enunciar obrero, orfevre, artesano... Se reconoce la técnica y la habilidad manual mas no el valor estético, experiencia sensible del espíritu humano reservado a las grandes civilizaciones y las élites según Hegel, cuando asocia arte y filosofía.

Los pre-juicios de la ideología (y la religión) han determinado —siempre— la recepción estética de las obras e inclusive su propia concepción.

Erwin Panofsky<sup>6</sup> muestra como, Galileo Galilei, el más portentoso espíritu de su época, prisionero de un dogma estético basado en la religión

---

5 Notas de Arte n° 42, 29 de abril 1925.

6 PANOFSKY (E.), *Galilée Critique d'art*. Les impressions nouvelles, 1992, Paris.

se vio imposibilitado de reconocer el movimiento elíptico de los planetas solares.

Kepler, un espíritu menos brillante, y menos prejuicioso, pudo pensar y concebir su teoría con más perspicacia y libertad.

Galileo pensaba que el movimiento no podía ser sino circular, pues él encarnaba la divinidad y la perfección. Todo otro movimiento sería imperfecto e indigno de delinear el movimiento celeste.

Por ende, este célebre caso recién referido permite corroborar que la estética no es otra cosa que el resultado de una forma estructurada del pensamiento, de una ideología y de un sistema de valores.

Y enfrentados a tal evidencia debemos saldar nuestras deudas, recordando América Latina ha contraído dos:

— la deuda externa (en dólares) —que reconocemos—

— la deuda interna, con la historia, el pasado y los pueblos nativos de América —que seguimos negando—

Y una manera de saldar nuestra deuda interna sería adherir al manifiesto de Jacques Kerchache cuando afirma que: “LAS OBRAS MAESTRAS NACEN LIBRES E IGUALES”.







Marta CICHOCKA

Akademia Pedagogiczna, Cracovie, Pologne  
Wyższa Szkoła Psychologii Społecznej, Varsovie, Pologne

EN MARGE DE L'HISTORIOGRAPHIE TRADITIONNELLE –  
OU CE QUE CHARLES DARWIN A EN COMMUN AVEC UN INDIEN  
ACHETÉ POUR QUELQUES BOUTONS DE NACRE

### Notes préliminaires

Dès que le titre de mon intervention dans le cadre du colloque consacré à « La représentation de l'indien dans les arts et les littératures d'Amérique Latine » a été annoncé dans le programme, je n'ai cessé d'éprouver un besoin urgent d'expliquer la signification de sa première partie; besoin qui va enfin pouvoir être satisfait. Il s'agit du seuil des réflexions qui se situe, non sans préméditation, en marge de l'historiographie traditionnelle — cette histoire essentiellement événementielle qui hante toujours nos écoles; l'histoire concentrée sur un enchaînement de grands événements, une série de noms célèbres ainsi qu'une interminable liste de dates à retenir. C'est face à cette histoire que nous avons tous un jour échoué, en tant qu'enfants et élèves ou en tant qu'adultes ou citoyens. C'est également face à cette manière de faire de l'histoire que se mobilisent, depuis les années 70 du XX<sup>e</sup> siècle, les partisans de la Nouvelle Histoire, de la microhistoire, voire de l'histoire des mentalités <sup>1</sup>.

Or, c'est toujours en marge de l'historiographie officielle que nous retrouvons le phénomène du nouveau roman historique, qui depuis plusieurs

---

1 Cf. notamment *La Nouvelle Histoire* (sous la direction de LE GOFF J.). Paris : C.E.P.L., coll. « Les encyclopédies du savoir moderne », 1978, 574 p.; VEYNE (P.), *Comment on écrit l'histoire* suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*. Paris : Seuil, 1978, 242 p; LE GOFF (J.), *Histoire et mémoire*. Paris : Éditions Gallimard, 1988, 409 p., *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, REVEL (J.), dir. Paris : Gallimard, le Seuil, coll. Hautes Etudes, 1996, 243 p.

années attire toute mon attention<sup>2</sup>. Et ce n'est pas par hasard que ce phénomène a été détecté et défini sur l'exemple de la production littéraire des auteurs latino-américains. Rappelons que dans une série d'articles publiés dès le début des années 1990 Fernando Aínsa jette les bases de la théorie du nouveau genre appelé, bien ou mal, « la nueva novela histórica » ; publié en 2003, son livre intitulé *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina* reprend certains de ces articles pour le bonheur d'autres chercheurs<sup>3</sup>. C'est à partir de 1993 que Seymour Menton impose l'appellation « nouveau roman historique » dans un ouvrage de référence obligé : *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*<sup>4</sup>. En 1995, comme par réaction aux travaux de Seymour Menton et de Linda Hutcheon, paraît *Metaficción Historiográfica*, thèse de doctorat d'Amalia Pulgarín sur le roman historique postmoderne<sup>5</sup>. Un an plus tard, dans *Memorias del olvido*, autre thèse doctorale, María Cristina Pons analyse le roman historique à la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Tout récemment, Juan José Barrientos réévalue le « nouveau roman historique » dans *Ficción-historia*, publié en 2001. Intitulé aussi *La nueva novela histórica hispanoamericana*, cet ouvrage offre un vaste panorama du genre, depuis les romans avec comme protagonistes Colomb et Lope de Aguirre jusqu'aux classiques *El general en su laberinto* de García Márquez et *Noticias del Imperio* de Del Paso<sup>7</sup>. Mais seule Celia Fernández Prieto dans *Historia y novela : poética de la novela histórica* de 1998 propose une démarche plus centrée sur une analyse générique que sur

- 
- 2 Cf. CICHOCKA (M.), *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*. Paris: L'Harmattan, 2007, 421 p.
- 3 AÍNSA (F.), *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Mérida: Celarg & Ediciones *El otro, el mismo*, 2003, 190 p.
- 4 MENTON (S.), *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. México: F.C.E., 1993, 311 p.
- 5 PULGARIN (A.), *Metaficción histórica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995, 230 p. (avec les analyses de *La ciudad de los prodigios* de Mendoza, *Los perros de paraíso* de Posse, *El general en su laberinto* de García Márquez et *Urraca* de Lourdes Ortiz).
- 6 PONS (M. C.), *Memorias del olvido. La nueva novela histórica de fines del siglo XX*. México-Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1996, 285 p. (sur l'exemple de *Noticias del Imperio* de Del Paso, *El general en su laberinto* de García Márquez et *El entenado* de Saer).
- 7 BARRIENTOS (J. J.), *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 218 p.

une étude de cas et réserve quelques lignes au phénomène du nouveau roman historique en Amérique latine, aux États-Unis et en Europe <sup>8</sup>.

Sans trop entrer dans le domaine des spéculations théoriques, nous pourrions conclure cette introduction en postulant que le nouveau roman historique est une catégorie critique, forgée dans les années 90 du XX<sup>e</sup> siècle par quelques critiques précurseurs et acceptée plus volontiers aux États-Unis, au Canada et en Amérique latine, qu'en Europe. D'après mes investigations, le panorama des traits génériques du nouveau roman historique, proposé par Fernando Aínsa, Seymour Menton et Celia Fernández Prieto s'avère non seulement cohérent, mais opératoire dans le contexte d'autres romans historiques contemporains, publiés ailleurs qu'en Amérique latine :

AINSA (1991–2003)	MENTON (1993)	FERNÁNDEZ PRIETO (1998)
<ul style="list-style-type: none"> <li>* Relecture du discours historiographique</li> <li>* Abolition de la distance épique</li> <li>* Abolition des mythes</li> <li>* Marques d'historicité</li> <li>* Multiplicité des points de vue</li> <li>* Superposition des temps</li> <li>* Diversité des modes d'expression</li> <li>* Archaisme, pastiche, parodie</li> <li>* Réécriture d'autres romans historiques</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Relativisme bourgeois</li> <li>* Distorsion de l'histoire</li> <li>* Historicité des protagonistes</li> <li>* Caractère métafictionnel</li> <li>* Caractère intertextuel</li> <li>* Dimension dialogique</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Distorsion des données historiques :               <ul style="list-style-type: none"> <li>– suggestion des histoires alternatives</li> <li>– exhibition des procédés hypertextuels</li> <li>– multiplication des anachronismes</li> </ul> </li> <li>* Métafiction – dominante formelle et thématique :               <ul style="list-style-type: none"> <li>– métanarration</li> <li>– métafiction historique</li> <li>– écriture féminine de l'histoire</li> </ul> </li> </ul>

Parmi ces caractéristiques, nous retiendrons plus particulièrement toutes celles liées à la relecture de l'histoire officielle, traditionnellement reconnue (relecture du discours historiographique; distorsion de l'histoire ainsi que données historiques; suggestion des histoires alternatives; multiplication des anachronismes), pour y ajouter ensuite une série de remarques concernant plus concrètement — et pour revenir à la deuxième partie du titre de ces réflexions — les personnages historiques.

8 PRIETO (C. F.), *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998, 240 p.

### Une histoire à la recherche de son protagoniste

Car, en effet, ce que partage Charles Darwin avec notre Indien acheté pour quelques boutons de nacre, c'est non seulement le fait qu'il s'agit de deux personnages historiques; mais que ce sont surtout des protagonistes de la même histoire. Le troisième héros, peut-être le plus tragique de ces trois, se nomme Robert FitzRoy : brillant officier de la marine anglaise, issu d'une famille aristocratique et hanté par une menace quasi génétique de suicide, le voilà à 23 ans nommé capitaine du HMS<sup>9</sup> « Beagle », suite — quelle ironie du destin — au suicide de son précédent commandant. Nous sommes en 1829 : le « Beagle » effectue son premier voyage d'exploration scientifique de la Terre de Feu. C'est alors que le capitaine FitzRoy, qui par ailleurs n'a rien contre l'esclavagisme, s'empare de quatre jeunes Fuégiens de la tribu des Yamanas — tout d'abord dans le but de s'en servir comme otages pour récupérer une baleinière volée par les « sauvages », mais aussi dans l'idée de leur faire apprendre un peu d'anglais afin de les utiliser comme guides, voire interprètes. Parmi ces quatre Indiens, dont une fillette d'environ huit ans, se trouve notre protagoniste : un garçon de quatorze ans, échangé par ses parents contre un grand ou quelques plus petits boutons de nacre, et ainsi baptisé Jemmy Button<sup>10</sup>.

A la surprise générale, les jeunes Indiens ne cherchent pas à fuir le navire et s'acclimatent rapidement. Au moment de retourner en Angleterre, FitzRoy, visiblement convaincu que les bienfaits inhérents à l'adoption de ses habitudes et de sa langue compenseront aux indigènes le fait d'être temporairement séparés de leur pays, décide de poursuivre son expérimentation scientifique. Que les « sauvages » découvrent une « vraie vie », une civilisation digne de ce nom : il les emmènera en Angleterre. Pendant la longue traversée, les Fuégiens apprennent l'anglais et les principes chrétiens, sans oublier les bonnes manières — ce qui leur vaudra bientôt

---

9 HMS – l'abréviation de « His/Her Majesty Ship », le navire de Sa Majesté Roi/Reine d'Angleterre.

10 Ses camarades ont reçu de noms aussi extravagants: Fuegia Basket pour la fillette (en souvenir de Basket Island – ou son panier pour ramasser les fruits de mer); Boat Memory (« mémoire du bateau » volé) pour un garçon âgé de vingt ans, qui mourra de variole aussitôt arrivé en Angleterre; et York Minster pour le dernier (en allusion au nom d'un cap qui se trouvait en face).

être présentés au roi Guillaume IV et la reine Adélaïde. Une fois arrivés sur le Vieux Continent, l'un des quatre meurt de variole — mais pour Jemmy Button et ses deux camarades l'apprentissage continue : la menuiserie, la forge, le labourage pour les garçons ; la couture, la pâtisserie, la dentelle et le point de croix pour la fille — soit les travaux manuels jugés utiles à leur retour en Patagonie. Les Indiens deviennent rapidement des mascottes de la société anglaise, qui les comble de cadeaux aussi précieux que peu utiles : livres, malles de vêtements, outils de jardin, pendules, gravures de chasse, provisions salées et sucrées, fourchettes et cuillères, sans compter quatre services de table en faïence.



*Le HMS Beagle dans les eaux de la Terre de Feu, peinture de Conrad Martens réalisée durant le second voyage du Beagle (1831-1836), provenant de *The Illustrated Origin of Species* de Charles Darwin illustré par Richard Leakey. Source : Wikipedia*

Le second voyage du « Beagle » approche, ainsi que l'entrée en scène du troisième protagoniste. Cette fois, le but initial de l'expédition est de réaliser la cartographie de la côte de l'Amérique du Sud en deux ans, ainsi que de rapatrier les trois Fuégiens accompagnés d'un missionnaire. En définitive le voyage aura duré du 27 décembre 1831 au 2 octobre 1836, soit presque cinq ans. Robert FitzRoy, officiellement nommé capitaine du navire, est bien conscient du stress et de la solitude de sa fonction lors d'une telle

mission. Angoissé par le suicide de son prédécesseur, il craignait être lui aussi prédisposé au suicide (son propre oncle s'était donné la mort suite à une surcharge de travail!). Personne à bord n'est de son rang social, personne ne partage ses convictions intellectuelles : il se met donc à chercher un compagnon, un scientifique bien éduqué, qui pourrait tous les jours dîner avec lui, en égal, maintenant ainsi un certain degré de vie normale. C'est alors qu'apparaît Charles Darwin, âgé de 22 ans : cet étudiant en théologie, passionné pour les sciences naturelles, saisit l'occasion et embarque sur le navire. Le futur auteur de la théorie de l'évolution doit donc l'invitation à ce voyage, que nous jugeons aujourd'hui décisif pour sa biographie, au futur gouverneur général de Nouvelle-Zélande, qui fatalement finira par se donner la mort lui aussi, en se tranchant la gorge. Quant à la première partie de ce voyage, le jeune Darwin l'effectuera bel et bien en compagnie d'un jeune Indien acheté ou échangé pour quelques boutons de nacre, et de ses deux camarades.

Le « Beagle » atteint la Terre de Feu le 1<sup>er</sup> décembre 1832. Darwin est totalement déconcerté par la sauvagerie des natifs, qui contraste d'autant plus avec le comportement des trois Fuégiens « civilisés » qu'ils ramènent en tant que missionnaires. Sa rencontre avec les natifs de la Terre de Feu le conduit à penser que la civilisation évolue au cours du temps — à partir d'un état primitif vers les stades plus complexes. Il note :

Je n'aurais jamais pu penser combien était grande la différence entre un homme sauvage et un homme civilisé : elle est plus grande que celle entre un animal sauvage et un animal domestique, dans la mesure où, chez l'homme, il existe une capacité d'amélioration bien plus grande<sup>11</sup>.

Par contraste, Jemmy lui semble extraordinairement doué et doté de nombreuses qualités — à tel point qu'il s'émerveille à l'idée qu'il puisse être de la même race et tenir du même caractère que « les misérables sauvages dégradés ». Quatre décennies plus tard, dans la *La descendance de l'homme*, il utilisera ces impressions comme une preuve de l'évolution de la civilisation humaine à partir d'un stade plus primitif<sup>12</sup>.

---

11 Cf. DARWIN (Ch.), *Journal of researches into the natural history and geology of the countries visited during the voyage round the world of the H.M.S. 'Beagle'*. London: J. Murray, 1890; Chapter 10 : Tierra Del Fuego.

12 DARWIN (C.), *The Descent of man, and selection in relation to sex*. London: J. Murray, 1871, 2 vol.

Tandis que Darwin médite sur l'origine des espèces, le 14 janvier 1833 les membres de l'équipage installent un camp avec des huttes, des jardins et du mobilier. Or, lorsqu'ils reviennent quelques jours plus tard, l'équipement a été pillé et partagé entre les natifs. Le premier missionnaire venu d'Angleterre abandonne et laisse Jemmy Button et ses camarades continuer leur mission — qui s'achèvera un quart de siècle plus tard par un échec retentissant, le massacre du 6 novembre 1859 : les Indiens tuent les missionnaires ainsi que la totalité de l'équipage du navire « Allen Gardiner », à l'exception du cuisinier. Et c'est Jemmy Button avec sa tribu qui est jugé coupable et qui devra se présenter devant la cour de justice.

### Un roman à la recherche de son personnage

Charles Darwin, Robert FitzRoy, Jemmy Button — leur destin est tellement singulier et impressionnant qu'il se prête sans difficultés à une réélaboration romanesque. Or, s'il s'agit du nouveau roman historique, tel qu'il se tient de préférence (comme nous l'avons souligné au départ) en marge de l'histoire traditionnelle, il est presque certain que la vedette que Darwin a volée au capitaine FitzRoy sera regagnée par le protagoniste le plus silencieux, quasi muet : l'Indien. Car telle est, en effet, la stratégie fréquente et typique pour le nouveau roman historique : donner la place et la parole aux vaincus et aux marginalisés de l'Histoire, dans l'espoir que ceux-ci fournissent au lecteur une version des faits historiques autre que celle soutenue par les manuels et les ouvrages plus orthodoxes. L'historien de profession, dont la version est conditionnée par les sources matérielles et écrites, ne consacre qu'une attention limitée à ceux qui sont déjà oubliés ou marginalisés par les documents et les monuments :

D'innombrables hommes et femmes obscurs restent en effet en marge de l'historiographie traditionnelle, ayant subi les grands événements plus fréquemment qu'ils n'en ont été les acteurs. Le romancier est en mesure de les sortir de l'oubli habituel<sup>13</sup>.

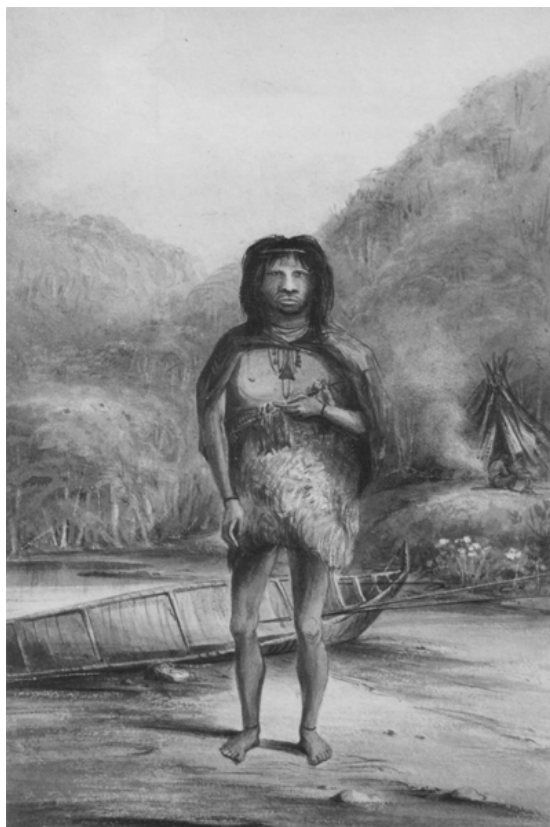
Telle est la tâche entreprise et réalisée brillamment par Sylvia Iparraguirre dans *La Tierra del fuego*, qui réunit à nouveau nos trois protagonistes<sup>14</sup>.

---

13 GARCIA GUAL (C.), « Apologie du roman historique », in *La fabrique de l'histoire. Les Cahiers de la Villa Gillet*, cahier n° 9. Lyon : Editions Circe, 1999, p. 10-11.

14 IPARRAGUIRRE (S.), *La Tierra del Fuego*. Buenos Aires, 1998, édition consultée, Madrid: Suma de letras, S.L., 2001, 286 p.

L'auteur y introduit un quatrième personnage, celui du narrateur, le marin anglo-espagnol Jack William Guevara, qui participe en compagnie de Charles Darwin à l'expédition du capitaine FitzRoy en Patagonie. Or, l'objectif de la



Un indigène de la Terre du Feu, source: Wikipedia à partir de R. D. Keynes,  
*The Beagle record: selections from the original pictorial records  
and written accounts of the voyage of H.M.S. Beagle*  
Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1979

longue lettre que, trente ans plus tard, le narrateur Guevara écrit en réponse à une missive d'un certain employé de l'Amirauté britannique, est celui de donner la parole à un protagoniste marginalisé de l'histoire : Jemmy Button en personne, acheté par le capitaine FitzRoy pour quelques boutons de nacre, et ramené en Angleterre dans le cadre d'une mission civilisatrice.



Dans sa lettre dirigée à un destinataire incertain, le narrateur ne nous épargne rien de la curieuse odyssee de l'Indien : logé, nourri et blanchi malgré lui, reçu par le roi d'Angleterre et revenu en Patagonie en tant qu'ambassadeur de la civilisation — tout au moins pour les Anglais — Jemmy Button subit ensuite, avec d'autres membres de sa tribu, l'avancée des colons européens et des missionnaires évangélistes. Tandis que les premiers tuent par plaisir les animaux sauvages et violent de préférence les filles en bas âge, car les femmes indiennes sont trop féroces, les seconds imposent la morale chrétienne et l'interdit du vol à des ethnies qui ignorent la notion de propriété privée. Ce conflit de civilisations aboutit au massacre des missionnaires par les Yamanas poussés à bout : du fond des archives administratives de la Terre du Feu, Silvia Iparraguirre extrait celles du procès de Jemmy Button, afin de le tirer de l'oubli et lui permettre à nouveau un acte de prise de parole, à travers une structure complexe de plusieurs modalités de l'écriture.

Il est intéressant de noter comment, à partir d'une douloureuse histoire de migrations et de métissages, Silvia Iparraguirre tisse des réflexions sur la civilisation et la barbarie. Où termine la première, où commence l'autre ? Au premier regard, tout semble clair et évident : le narrateur participe dans une expédition scientifique et une mission civilisatrice qu'il évoque à partir de la perspective eurocentriste d'un homme blanc :

Tiritando en la cubierta, el muchacho que era yo entonces iba de estribor a babor sin poder quitar los ojos de los cuerpos iluminados. La palabra caníbales que habían pronunciado los hombre cuando bajaron a buscar la ballenera robada me hacía temblar con más fuerza. ¿Ha visto usted, alguna vez, cara a cara, lo que los libros llaman un *salvaje*, un hombre desnudo, de costillas al aire, cubierto de grasa, de genitales inflamados por la enfermedad, la cara pintada con rayas blancas...? <sup>15</sup>

Jusqu'ici rien de surprenant. Sauf qu'ensuite la représentation du « sauvage » évolue rapidement et notre narrateur donne bientôt une preuve de conscience digne d'un adepte d'anthropologie culturelle moderne, lorsqu'il ajoute :

[...] ese ser extraño que salta sobre el tiempo y nos presenta en el desamparado estado del origen de nuestra especie; un hombre igual que usted y que yo, que se reproduce, come y muere igual que usted, que inventa dioses que caza y hace la guerra y domestica perros y enciende el fuego? Una vez que se lo ha visto no se lo olvida jamás <sup>16</sup>.

---

15 IPARRAGUIRRE (S.), *op. cit.*, p. 62-63.

16 *Ibidem*, p. 63.

Contrairement à Charles Darwin et Robert FitzRoy, contrairement à tous les explorateurs, aventuriers, missionnaires et colons blancs des siècles passés et révolus, le narrateur introduit par Sylvia Iparraguirre met en évidence l'égalité entre les Européens et les Indiens. Et non seulement il met en question la distance qui sépare la soi-disant « civilisation » de la soi-disant « barbarie », mais il laisse également planer un doute sur l'identité des vrais « sauvages ». Malgré le progrès scientifique, culturel ou social, c'est la civilisation européenne qui provoque dans le Nouveau Monde l'éclat d'une violence et d'une sauvagerie hors pair. En 1910 la tribu des Yamanas, victime des agressions et épidémies, s'éteint presque. Aujourd'hui la langue de Jemmy Button est parlée par une personne au monde (s'il est toujours vrai qu'elle vit encore). Mais, tandis que l'histoire cherche en vain à devenir science du passé, la littérature lui redonne souffle : elle ose rendre la voix aux êtres méprisés et mal compris, pour nous offrir le témoignage d'un peuple culturellement riche, fier de ses enseignements, qui jouit des rêves prémonitoires et n'éprouve nul besoin de dominer la nature, puisqu'il en fait partie. Imperceptiblement la perspective se déplace, les horizons se redessinent à nouveau et ce ne sont plus les Blancs qui viennent civiliser les « Sauvages » — parce que les vrais « sauvages » sont les Blancs, ces êtres agressifs et cruels venus de l'Est, qui commettent sans état d'âme des atrocités gratuites, tout en imposant leur langue, leur dieu et leur culture. Les Indiens ont un nom pour appeler ces sauvages de l'Est : « Pálala ».

Palabra de mi gente para la tuya. — dijo Button. — Pálala: pueblo incomprensible. No sirven aquí las cosas de los blancos. Barco muy grande, no sirve para pescar; casa de madera, no aguanta el fuego; botas resbalan en las piedras...<sup>17</sup>

Non seulement les Blancs constituent un peuple incompréhensible, mais par surcroît ils ne comprennent absolument rien de ce que les Fuégiens leur expliquent. L'ultime preuve est le mot « Tekeenica », utilisé dès le départ par le capitaine Fitz Roy pour nommer la terre de son petit Jemmy Button et sa tribu, car ce terme correspond à la réponse donnée par les Indigènes aux interrogations du capitaine : les Yamanas répètent : « Teke uneka, teke uneka... », ce qui veut dire : « Je ne comprends pas ce que tu dis ». C'est ainsi que les mots et les hommes perdent leur puissance et leur signification; c'est ainsi que l'aventure de la découverte se transforme en

---

17 *Ibidem*, p. 191.

laborieuse tâche de « recouvrement ». Comme d'ailleurs toute l'entreprise de la découverte des prétendues « Indes Occidentales ». Pourquoi, avant et au lieu de saisir toute singularité de l'Autre, est-il tellement plus confortable d'accrocher sur son visage une « gueule »<sup>18</sup> gratuite et absurde, et qui le cachera à tout jamais?

---

18 Le concept de la « gueule » selon W. Gombrowicz: *cf. Ferdynurke*. Paris : Gallimard, 1998, 401 p.





Antonio GARCÍA LOZADA

Central Connecticut State University

#### FLORA TRISTÁN: IDENTIDAD Y CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DEL(A) OTRO(A)

Rasgo característico de la literatura autobiográfica es la presencia en sus páginas de una rica reflexión sobre las motivaciones, emociones, el entorno y las circunstancias que la suscitan, sin desconocer igualmente los límites que impone la escritura. Una escritura como la de Flora Tristán, por ejemplo, que se enfrenta a su medio para expresar sus vivencias y afirmarse ante el silencio (el entorno represivo, las convenciones sociales hacia la mujer, el cerco incluso de la muerte) logra sobreponerse con su imaginación creativa. En este contexto, la esencia del discurso autobiográfico de Flora Tristán radica en hacer de su propia vida materia y objeto de escritura, en escribir para contarse, movida por una necesidad interior que se canaliza y organiza sin más reglas que las que ella misma quería darle. Y esta necesidad de escribir sobre sí misma es la que se halla en su origen.

Aunque sus escritos cayeron un poco en el olvido, cabe anotar que durante los últimos veinte años, a partir de la década de 1990, algunos estudiosos han venido sacando a la luz el trabajo de Flora Tristán y la bibliografía crítica se ha empezado a robustecer. Para su bicentenario se realizaron congresos a los dos lados del Atlántico y se publicaron dos libros que iluminan su vida y obra: la reedición de *Tristan, Peregrinations d'une paria*, con reveladoras notas a cargo de Stephane Michaud, y la novela *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa, 2003. En la mayoría de los otros trabajos encontramos de manera repetitiva los datos biográficos y en tal sentido evitaremos incorporar detalles ya bien divulgados.

Al acercarnos a *Peregrinaciones de una paria*, y a fin de responder al interrogante de identidad nos encontramos primero que todo con un texto que es un diario de viajes, en el cual se resalta su riqueza e inmenso valor por intentar transmitirnos con la mayor fidelidad experiencias del entorno que le correspondió vivir. Este diario se abre el día 7 de abril de 1833

cuando Flora Tristán cumple treinta años a bordo de la embarcación *El Mexicano*. Es esta experiencia la que le permitirá a ella reconocer y plasmar semejanzas y diferencias con otras mujeres, en particular, del África y del Perú. Flora Tristán al cruzar los límites del mundo familiar, empujada por un mandato interior o por dificultades materiales específicas (huérfana, separada de su esposo, autoexiliada en Francia,) generaron el deseo de descubrir un nuevo mundo, explorarlo y, estas, son las experiencias fundacionales del relato de viajes, cuya fascinación sobre los lectores modernos no ha cesado, aún cuando la posibilidad de una verdadera experiencia de lo otro haya sido puesta en entredicho a partir de determinadas imposibilidades (históricas) pero también en el contexto de determinadas configuraciones imaginarias (teórico-filosóficas, prácticas) sobre el presente. En el conjunto de posiciones que quedan encerradas en ese arco, no es sólo la experiencia de la viajera Flora Tristán lo que se modifica sino también la posibilidad de un conocimiento del mundo ajeno (y también de un re-conocimiento del propio). Viaje y escritura se presuponen mutuamente: no se viaja sino en relación con un registro posible de esa experiencia (en el umbral más inmediato: la tarjeta postal, la fotografía, la carta) y no podría escribirse sino a partir de una cierto movimiento imaginario hacia lo otro.

Uno de los aspectos que nos ha atraído de este texto de Flora Tristán es reconocer su significado en lo que llega a ser piedra de toque para algunos críticos que tardíamente en América Latina, en particular, han hecho con el concepto de identidad su objeto de estudio. En primera instancia es notable la ausencia de la voz femenina en el marco de la reflexión o de la historiografía crítica. Por ejemplo, Fernando Ortiz quien en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* acuña el término *transculturación*, entiende este fenómeno como consecuencia de la combinación de dos factores, el económico y el cultural. Ortiz acuña este término para sustituir al vocablo *aculturación*, que se venía empleando desde hacía tiempo y en su opinión no se adaptaba a la realidad cubana, y por extensión la latinoamericana:

Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género [...] Hemos escogido transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejíssimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican...así en lo económico como en lo

institucional, jurídico, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de la vida <sup>1</sup>.

En ésta y otras producciones teóricas que intentan abordar la realidad del complejo interrogante de la identidad, incluyendo la noción de “hibridez cultural”, término acuñado por Néstor García Canclini, y que podría definirse como una versión posmoderna del ya definido término *transculturación*, se puede apreciar de nuevo la ausencia del estudio de la voz femenina en las producciones culturales, en particular, latinoamericanas. No obstante, son mujeres como Mary Louise Pratt, que en respuesta a esta laguna de la crítica señalan que las escritoras femeninas del siglo XIX fueron conscientes de esta realidad de omisión y se empeñaron en construir a través de sus desplazamientos sus propias identidades <sup>2</sup>. Por otra parte, Nelly Richards y Jean Franco, han tratado de abordar la problemática del sujeto femenino en el ámbito social y literario latinoamericano. Y en calidad de excepción, Ramón de la Campa en su artículo “*América Latina y la escritora del otro sig(n//)o*”, justifica esta ausencia de la voz femenina en la producción teórica académica afirmando que aunque “el desmonte de la lógica patriarcal y la disconformidad con la palabra institucionalizada ya forman parte de muchas propuestas innovadoras” <sup>3</sup>, la tradición crítico-literaria todavía se resiste al diálogo con estas voces o “se (pos)moderniza acoplando aportes teóricos que absorben el espacio ausente de la mujer sin contar con su voz en sí” <sup>4</sup>. En su opinión, los aportes de las escritoras latinoamericanas, aún hoy en día, son subestimados y no se tiene en cuenta de que a través de sus obras se podría llevar a cabo una relectura de la otredad Latinoamérica y de su posición en el mundo actual. Además, precisamente la especificidad de mujer latinoamericana que define a este sujeto se constituye como un factor imprescindible para entender las mismas nociones de *periferia* e *hibridez* con que se ha pretendido describir la realidad latinoamericana:

- 
- 1 ORTIZ (F.), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. 86.
  - 2 PRATT (M.-L.), “Reinventing América II: The Capitalist Vanguard and the exploratrices sociales”, *Imperial Eyes. Travel Writings and Transculturation*. London and New York: Routledge, 1992.
  - 3 CAMPA (R. de la), “América Latina y la escritora del otro sig(n//)o”, *América Latina y sus comunidades discursivas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 1999. p. 154.
  - 4 CAMPA (R. de la), *ibid.*, p. 154.

De hecho, las nociones de periferia e hibridez contemporánea encuentran un índice indispensable en los discursos de la mujer, no sólo desde la experimentación retórica, sino también en la mirada doble que incumbe tanto a la historia sedimentada como a la experiencia vital<sup>5</sup>.

Román de la Campa coincide con Nelly Richards en que hay que buscar una salida a estas voces para prevenir lo que pueda suceder en este momento crítico del posmodernismo, que en su lucha contra los centrismos, la mujer y otras formas de otredad tienden a ser neutralizadas en esa misma definición:

deberán entonces reafirmarse las técnicas paródicas de la contra-apropiación, para que la diferencia mujer o la diferencia latinoamericana sean algo más que el predecible suplemento o el concertado apéndice del capítulo posmodernista de la crisis de centralidades<sup>6</sup>.

En correspondencia con estas aproximaciones teóricas, es significativo observar en el relato de Flora que el hombre que se cruza en su vida a los diecisiete años, André Chazal, anula su identidad al concebirla únicamente como una realidad material sin esencia espiritual. Su voz no es relevante solamente lo es su materialidad. Realidad similar que análogamente ha tenido que sufrir el sujeto latinoamericano desde el origen de las colonias, anulando su voz ante un opresor que limitó su interés a los beneficios materiales que podían obtener de la zona. No obstante y como se puede apreciar en sus escritos Flora Tristán se adelantó a las propuestas que últimamente retomaron los exégetas postmodernistas en cuanto a la omisión de la voz femenina. Ella se propuso ocupar, en la primera mitad del siglo XIX, un lugar visible en el ámbito social e intelectual. A pesar de que, como lo apuntó Mario Vargas Llosa, quien hizo una exhaustiva investigación sobre la vida y obra de Flora Tristán, que su solidaridad y experiencia con las mujeres inglesas en Londres:

conció una idea, de la que nadie le ha reconocido aún la autoría, y que sólo seis años más tarde, en 1848, Carlos Marx lanzaría en el Manifiesto comunista: que solamente una gran unión internacional de los trabajadores de todo el mundo tendría la fuerza necesaria para poner fin al sistema presente e inaugurar una nueva era de justicia e igualdad sobre la tierra<sup>7</sup>.

---

5   CAMPA (R. de la), *ibid.*, p. 155.

6   Ver cita de Nelly RICHARDS en *Las conspiradoras*, ed. Jean Franco. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p.158.

7   VARGAS LLOSA (M.), *Letras Libres*, Año nº 4, nº 45, 2002, pp. 35-41.



Es obvio por lo señalado antes que tanto en los intentos de estudiar y proponer criterios sobre la identidad ha habido una notable tendencia del discurso intelectual, no sólo del latinoamericano sino del europeo también, de excluir categóricamente al “otro” percibido como sujeto ajeno a las estructuras institucionales: el indígena, el afroamericano y por ende la mujer. Es decir que, el discurso teórico se ha correspondido con la realidad inmediata de un grupo heterogéneo social como el de Flora Tristán y ha enfatizado su coherencia de ignorar, en el caso que nos atañe ahora, a la mujer, en la esfera social e intelectual por condiciones que pretendieron desconocer y, por el contrario, el objetivo era absorber su presencia por la cultura imperante. La noción de que las mujeres han sido creadas y definidas por los hombres como “otras” fue criticada y explorada a mediados del siglo XX por feministas como Simone de Beauvoir. Ella desafió la definición masculina de la mujer y exigió a las mujeres que se definieran por fuera de la antinomia macho/hembra. Las mujeres, sostenía ella, “deben ser sujeto en lugar de objeto (otro) de ese análisis”<sup>8</sup>. Esta preocupación fue retornada y ampliada por otras feministas, en especial aquellas que reclamaban la recuperación de las voces de la mujer y el desarrollo del conocimiento desde la perspectiva de la mujer<sup>9</sup>.

Los presupuestos teóricos hasta aquí mencionados nos abren a un abanico de interpretaciones que nos conducen a otra, ésta es sobre el concepto de la diferencia. Este concepto juega un papel revelador, guiándonos por los postulados Deleuze y Derrida, dentro de unos parámetros de significado que, sin duda, aparecen en los textos de Flora Tristán: la diferencia viene ahora a revalidar lo otro, la alteridad entendida como lo no-idéntico, que cuestiona toda posibilidad de identidad. Se (re)presentan mujeres del Africa y Perú dentro de un contexto de muchos matices o contrastes: pobres, sin poder y vulnerables, y en otros casos de la sociedad peruana para sorpresa de Flora Tristán algunas constituirían la piedra de toque de la feminidad moderna, poderosa, educada y sexualmente liberada.

En el fondo, toda identidad es una representación de cómo uno se ve a sí mismo en función de cómo los otros son vistos. Por ejemplo, en *Promenades*

---

8 Ver BEAUVOIR (S. de), en *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris: Gallimard, 1958. p. 33

9 HARDING (S.), *Modernity, Science, and Democracy*. Social Philosophy Today, 2006, Vol. 22, pp. 17-42.

*dans Londres* se subraya la ausencia real de voz de la mujer, en particular en Inglaterra:

La mujer, en Inglaterra, no es en lo menor como en Francia, el ama de casa, ella es casi siempre enteramente extranjera. El marido inglés es el tipo de señor y amo de los tiempos feudales. Se cree y ello de buena fe, en el derecho de exigir a su mujer la obediencia pasiva del esclavo, la sumisión y el respeto. Aquel, la encierra en su casa, no porque es amoroso y celoso como el turco, sino porque la considera como su cosa, como un mueble que no debe servir sino para su uso, y a quien debe siempre encontrar bajo su mano. No entra de ningún modo en sus ideas el deber de la fidelidad a su mujer. Esta manera de ver, que deja el campo libre a las pasiones, muchos la motivan sobre la Biblia. El marido inglés se acuesta con su sirvienta, la arroja cuando está encinta o va a dar a luz, y no se cree más culpable que Abraham enviando al destierro a Agar y a su hijo Ismael <sup>10</sup>.

En coherencia con este ejemplo nos presenta su visión de la mujer en Arequipa, Perú:

Las mujeres de aquí, pensaba, son debido al matrimonio tan desgraciadas como en Francia. Encuentran igualmente la opresión en ese lazo y la inteligencia con que Dios las ha dotado queda inerte y estéril <sup>11</sup>.

Interesa destacar lo que afirma Jean Franco, refiriéndose por ejemplo a Rosario Castellanos que las mujeres escritoras son conscientes de que la identidad reclamada era principalmente masculina. De esta manera,

La lucha también se entabla, aunque quizá de manera menos dramática, en la institución literaria que trataron de incluir a las mujeres como protagonistas en esta alegoría, y no pudieron dejar de encarar el hecho de que la identidad nacional era esencialmente masculina <sup>12</sup>.

Sin embargo, el contraste con los ejemplos anteriores se diluye puesto que la mujer que nos describe Flora Tristán, a medida que avanza en su relato, desarticula la idea de la imposición externa de los hombres o del silenciamiento que éstos perpetraban:

Manuela está hecha para vivir en las sociedades de elite que ofrecen las grandes capitales de Europa, en donde podía brillar con vivo esplendor. Según el retrato que acabo de trazar de mi prima se admirará de que haya escogido a un soldado como Althaus, cuyas maneras simpatizan poco con las de esta mujer [...] La deja dueña

---

10 *Promenades dans Londres* Biblioteca Nacional del Perú. Biblioteca digital. p.141.

11 TRISTAN (F.), *Peregrinaciones de una paria* (1837). Bogotá: Villegas Editores, 2003. p. 205.

12 FRANCO (F.), *Las conspiradoras*, *ibid.*, p. 21.

absoluta, compra todo cuanto cree que le puede gustar y goza con los adornos con que engalana su hermosura <sup>13</sup>.

En este contexto de la diferencia, los hombres que rodean a Flora no son capaces de comprender que ella no recurre a la memoria, al viaje por los siglos, como un método de escape a la realidad actual a través de la idealización del pasado. Flora propone un uso de la memoria mucho más práctico y enriquecedor. Va más allá de la idealización, planteando la búsqueda de una identidad histórica que dialogue con el presente para formar la identidad actual. Quizá se pueda leer en esta búsqueda propuesta por Flora la necesidad, no ya sólo del sujeto femenino, sino de la identidad del sujeto peruano/francés, de acudir a la memoria, o documentos como referencia y dialogar con ellos para esclarecer la complejidad del concepto de identidad que ella venía sufriendo a nivel personal durante varios años equiparable, guardando las proporciones, al sentir de la de América Latina por tres siglos.

A lo largo de toda la obra, como vemos, los personajes masculinos que desfilan en *Peregrinaciones* proyectan dos perfiles diferentes de la realidad. La de los hombres, prácticos, y cegados por las convenciones pudiendo ver únicamente lo superficial de las cosas y del mundo, y las conductas masculinas en algunos casos que se representan totalmente invertidos; mientras que en el modelo de representación tradicional casi siempre es la mujer la que busca la estabilidad que ofrece el hogar, es en este caso la figura masculina la que aspira a la seguridad que se debe establecer entre una pareja, ejemplificado en el momento que Chabrié, le propone matrimonio a Flora y en la que concede cualquier puerto en donde puedan anclar:

No le ofrezco ir a vivir a Burdeos, a Lorient o, aún, a París. [...] Querida Flora, nos quedaremos en América, en Valparaíso, si la ciudad le gusta; en Lima si lo prefiere, en las Indias, en China; en fin, donde usted quiera. Amo a Francia, aún más a mi anciano padre, pero con usted, Flora, no temo sentir ningún vacío. ¡Ah! Amiga mía, la amo tanto que el lugar más árido, si usted lo escoge, me parecerá un paraíso <sup>14</sup>.

En este punto del auto-análisis, la Flora Tristán de treinta años se da cuenta de que en su búsqueda de identidad, ha internalizado los preceptos patriarcales de tal manera que la única vía de escape es deshaciéndose de su propios afectos, de su propia materialidad e incluso de sus propios hijos.

---

13 TRISTAN (F.), *Peregrinaciones de una paria*, *ibid.*, p. 233

14 TRISTAN (F.), *Peregrinaciones de una paria*, *ibid.*, p. 95.

Esta mujer ya adulta, está sola porque André Chazal truncó la ilusión de cumplir su sueño de pareja. Este hecho demuestra que la coexistencia armoniosa no puede llegar a existir entre dos sujetos marcados por la diferencia mutua, ya que uno de ellos siempre se impondrá violentamente sobre el otro anulando su diferencia. En la sociedad patriarcal de Francia o Perú de mediados de siglo XIX la diferencia-mujer seguía estando sujeta a la voluntad masculina que se fue imponiendo por la fuerza.

Esta imposición se pudiera equiparar a un estado de circularidad y de encarcelamiento que se repite de nuevo con la propuesta de matrimonio de Zacarías Chabrié. El anillo de compromiso o de matrimonio suponía una aceptación de las convenciones sociales de las que Flora pretende escapar y finalmente lo consigue. La imagen de encarcelamiento e infabilidad de la vida está en este caso representada por la reprochable conducta de André y luego de la presión dramática hecha por Chabrié. Sin embargo, Flora demostró que aún le quedaban fuerzas para seguir luchando. Y lo hizo abandonando a su marido y resignándose a buscar su sueño en solitario: la identidad que se lograría como mujer libre. Según ella había que completar aquello que quedó inconcluso: “Lo que ha ocurrido con los proletarios, hay que convenir con ello, es un buen augurio para las mujeres cuando les llegue su 89”<sup>15</sup>. Y esta cita sintetiza su concepción del otro, el mundo de los obreros, de las mujeres explotadas y excluidas que ella fue construyendo discursivamente.

Paralelo a lo anterior encontramos que hay un recurso del desdoblamiento del personaje principal empleado por la autora, el cual, le permite a Flora examinar los diferentes aspectos, permanentes y cambiantes, que han definido el desarrollo de su identidad. Flora desde su vida relegada de orfandad y maltrato físico de su esposo recurre a su memoria a través de un “¿Te acuerdas?” para poder auto-examinarse y dialogar consigo misma. Sin embargo, Flora deja entrever que es posible buscar la identidad a través de la memoria, y ella representa el éxito de este ejercicio. La memoria supone para Flora en algún momento la única vía para lograr ese objetivo, porque el presente histórico estaba lleno de obstáculos, en su caso masculinos, que le impedían percibir la esencia de su ser. Con respecto a la definición de memoria se puede apreciar que la misma está íntimamente ligada al recuerdo, ya que es la facultad que tiene la persona de recordar,

---

15 TRISTAN (F.), *La Unión Obrera*. Barcelona: Ediciones Fontamara, 1977, p.114.

elemento esencial de almacenamiento de información, y esta técnica se va a destacar a lo largo de las páginas de *Peregrinaciones de una paria*.

Igual en *Promenades dans Londres* surge la idea de identidad evocando la memoria, como recurso de construir la identidad; la memoria en el sentido de reconstruirse así misma, quién era y a dónde iba. A partir de ahí observamos, una narradora principal que igual da paso en el discurso a otras personas. Escritos que se pudieran leer como una crónica familiar actualizada a través de voces corales, que disputan la concurrencia de su testimonio, y es allí donde se vislumbra un discurso oral de la intimidad doméstica, en donde la historia doméstica, es contada por la propia Flora, por su tío Pío y sus primas peruanas, es decir por la familia, al igual que la historia del país desde diferentes puntos de vista para intentar crear así su propia identidad. Por su parte Flora busca trascender a lo largo del tiempo, colocando de “excusa” la legitimación de unos papeles que ella pensó que existían, o que estaban en poder de su tío Pío Tristán, para no ser olvidada, en busca de una herencia a expensas de confirmar el vínculo con su padre a fin de reconstruir su historia.

Pero no se trataba de recurrir sólo a la memoria, pues el foco de atención del discurso de identidad, en el caso de Tristán, se centra en la noción de liberación social, entendida ésta en términos amplios, pues incluye aspectos culturales, políticos y económicos. La liberación social en este contexto se entiende como la necesidad de cambiar la estructura social de opresión y cuestionar el paradigma cultural imperante con el propósito de liberar a ciertas comunidades de su condición subalterna.

Más, para que la clase obrera pueda gozar con seguridad y con garantías de su propiedad se le tiene que reconocer en principio el libre disfrute y garantía de su propiedad [...] el ejercicio de este libre disfrute y garantía de su propiedad consistiría para la clase obrera en poder utilizar sus brazos cuando y como gustase, y para ello debe tener derecho al trabajo <sup>16</sup>.

Para Flora Tristán el problema fundamental de la política contingente en las sociedades europeas y latinoamericanas consiste en que las instituciones tradicionales: estados e iglesia católica, no eran consideradas defensoras de los derechos de los desposeídos, pues habían caído en un revisionismo que defiende sólo los intereses de una parte de la humanidad. El racismo se manifiesta en la valorización extremada del capital por sobre la necesidad

---

16 TRISTAN (F.), *La Unión Obrera*, *ibid.*, p. 91.

de la mayoría de la población obrera. Flora Tristán sostiene que la burguesía se identifica con los valores del “hombre explotador” y no comparte una raíz cultural ni una historia común con el resto de las sociedades.

En esta línea de pensamiento, la identidad se inscribe como un componente fundamental del concepto de liberación, pues está ligada de manera íntima al enfrentamiento con el poder dominante con el objetivo de demandar reconocimiento y participación en el conglomerado social. El proceso de identificación social, cultural o étnica implica delinear los límites entre el Yo y el Otro, creando puntos de contacto entre el origen de un colectivo y su inserción —activamente manipulada— en un conjunto que lo absorbe y relega a un rol subalterno. En este contexto, se debe ubicar la búsqueda de identidad de Flora Tristán como una práctica cuyo propósito es identificar los rasgos peculiares de una comunidad y ponderar los valores asociados con una cierta herencia u origen que ponen en contacto a un grupo de individuos con su pasado histórico.

El problema fundamental se suscita cuando de antemano se determina el destino y por lo tanto la “identidad” del sujeto femenino, obrero u indígena, se manipula para que juegue un rol particular en conformidad con una función previamente asignada. De esta manera, se le premia o condena, dependiendo de si es un elemento necesario que justifique el paradigma o, en el caso contrario, de si su presencia es prescindible. Estas son las ambigüedades en que puede caer el delimitar la identidad de un colectivo humano, pues tal empresa puede ponerse al servicio de liberar de manera genuina a los individuos, o se puede utilizar con el objetivo de restringir la autonomía de esa comunidad de manera velada.

El rasgo común a todos los discursos teóricos antes mencionados es su concepción monológica de la identidad, o bien, europea o latinoamericana. Estas se pusieron al servicio de una ideología unificadora y reductora con el objetivo de consolidar la autonomía del continente frente al poder colonial y neocolonial. Tal empresa se lleva a cabo en estas prácticas discursivas a costa de silenciar las voces de la cultura femeninas, afroamericanas, amerindias, al mismo tiempo que se constituyen en discursos oficiales de una propuesta de unidad nacional y supranacional que conecta las múltiples culturas en un solo discurso. En concordancia con este proyecto, el territorio habitado por diversas comunidades se convierte en un espacio administrativo —el estado-nación— que intenta reconstruir el heterogéneo social y territorial en beneficio de una pequeña parte de la población.

Creemos necesario señalar que el proyecto que nos atañe hoy como partícipes de un compuesto social complejo como es el caso de Latinoamérica comienza con entender que una manera de esbozar y especificar la identidad personal o colectiva es percibir y certificar las diferencias. La diferencia con respecto a lo otro está frecuentemente relacionada con mantener y formar límites grupales. Por lo tanto, el pensar en las diferencias lleva consigo discurrir acerca de la identidad y la similitud. Sin embargo, estos términos no son idénticos. Desde este punto de vista, nos deberíamos preguntar cómo o hasta qué punto las diferentes comunidades de una nación deberían ser similares sin ser idénticas. Cuando nos adentramos en el campo de definir la identidad cultural de un colectivo, entonces, deberíamos poner atención a las diferencias y similitudes entre el “yo social” que enuncia y el “otro” que se incorpora en su discurso.

Por lo tanto, el recurso retórico que emplaza un “nosotros” para identificar un conjunto humano definido como homogéneo podría ser puesto en tela de juicio, puesto que el referente que predica el “nosotros” está conectado de manera definitiva al “lugar” desde el cual se enuncia. Nadie escribe desde un vacío, más bien escribe a partir de una pertenencia a algo con lo cual, consciente o inconscientemente, se identifica: una clase social, una configuración racial: una historia privada. Desde este punto de vista, cuando se emplean los conceptos de identidad y diferencia es preferible no enfatizar en la proposición de agrupaciones categóricas ni definir de manera apriorística los procesos de identificación y diferenciación; puesto que cada individuo, de manera diferente, desea y requiere pertenecer a una comunidad que lo incorpora como agente activo de su propio destino. Y el ejemplo de Flora Tristán, consignado en sus escritos, es un registro de alto valor y digno de atención, para que procuremos reflexionar sobre nuestra identidad y la del otro en el horizonte de la heterogeneidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BEAUVOIR (S. de), *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris: Gallimard, 1958.
- GARCÍA CANCLINI (N.), *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 2001.
- CAMPA (R. de la), "América Latina y la escritora del otro sig(n/l)o", *América Latina y sus comunidades discursivas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 1999.
- FRANCO (J.), *Las Conspiradoras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HARDING (S.), *Modernity, Science, and Democracy*. Social Philosophy Today, 2006, Vol. 22, pp.17-42.
- ORTIZ (F.), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- PRATT (M. L.), "Reinventing América II: The Capitalist Vanguard and the exploratrices sociales," *Imperial Eyes. Travel Writings and Transculturation*. London and New York: Routledge, 1992.
- TRISTÁN (F.), *Pérégrinations d'une paria*, edición y notas a cargo de Stéphane Michaud, Paris: Babel/Actes Sud, 2004.
- TRISTÁN (F.), *Pérégrinaciones de una paria*. (1837). Bogotá: Villegas Editores. 2003
- TRISTÁN (F.), *La Unión Obrera*. Barcelona: Ediciones Fontamara, 1977.
- TRISTÁN (F.), *Promenades dans Londres*. Biblioteca Nacional del Perú, Biblioteca digital., s.f.
- VARGAS LLOSA (M.), *El paraíso en la otra esquina*. Madrid: Alfaguara, 2003





Claudia MOLINARI MEDINA

Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad Autónoma de Chiapas

## SEMIOLÓGIA TEXTUAL PARA LA HISTORIA DEL FAR WEST

Comencemos el viaje en el año de 1737, cuando se publica en la ciudad de México la *Crónica de la Provincia de N.S.P.S. Francisco de Zacatecas*, escrita por el franciscano español José de Arlegui (1688-1748), funcionario de la Santa Inquisición y cronista de Zacatecas. Su obra es una gran fuente para conocer sobre las naciones habitantes del septentrión americano conquistadas a partir de 1547.

Para el siglo XVIII todos los nativos del septentrión de la Nueva España eran considerados “bárbaros”. Pero no sólo los pobladores, también todo aquello que pensaban o hacían. Para los colonizadores “bárbaro” era siempre el otro, en este caso, el indio chichimeca, el que no es ni siquiera un indio aliado, dominado o convertido en cristiano. Nuestro cronista establece diferencias entre los indios bárbaros y los “indios domésticos”, “indios convertidos” o “indios bautizados”. Diferencia sustentada en la conversión al cristianismo, en la reducción a las misiones y en la no rebeldía al sistema colonial. Sin embargo, estas diferencias no son definitivas, Arlegui reconoce que *los indios amigos son cuña del mismo palo y que los que hoy son amigos, mañana son fieros contrarios*.

En su texto se percibe una desilusión de las posibilidades de los indios del norte para adoptar la vida política y cristiana. Para Arlegui, los bárbaros *tienen una propensión natural a la idolatría*. Percepción que puede ser el resultado de un siglo de constantes levantamientos y rebeliones armadas por parte de los indígenas que tuvieron como punto central de ataque las misiones y sus misioneros.

La barbarie de los nativos del norte de América está asociada en primer lugar a su gentilidad, pero también a la belicosidad, enemistad, rusticidad,

brutalidad, ignorancia, crueldad, indomabilidad, insensibilidad, obscenidad, a lo demoníaco, la rudeza, la idolatría, falsedad, superstición y ferocidad. Características contrapuestas a las de los españoles, europeos y religiosos a quienes Arlegui califica con adjetivos tales como: pobres religiosos, pobres ministros, cansados pasajeros, gente política y cristiana, gente de razón, religiosos cuerdos y prudentes, nuestros españoles, personas fidedignas. De entrada hay una distinción entre los pobladores de América y los venidos de Europa: los primeros carecen de la razón, los segundos son portadores de esta. Los bárbaros tienen instintos, los europeos entendimiento y discurso. De ahí la imperiosa necesidad de relacionarse con ellos, para poder dotarlos de esta razón de la que carecen ¿cómo? A través de la evangelización.

Los mexicanos del siglo XIX, herederos de los novohispanos y de los españoles, mantuvieron una relación muy diferente con los “bárbaros” y los concibieron como enemigos. En ningún momento los consideraron potenciales cristianos, sino un mal que requería ser erradicado. También hay una resignificación del término, “bárbaro” será un calificativo que se otorgará exclusivamente a los pueblos nómadas de Nuevo México y Texas y ya no a todos los indios habitantes del septentrión; los pueblos indios sedentarios serán considerados parte de la nación mexicana, pero los nómadas no.

La política de relación con los nómadas también cambió con la independencia, los gobiernos mexicanos prohibieron, bajo pena de muerte, la relación comercial con los indios y la venta de licores; en contraste con las autoridades coloniales que propiciaban el consumo de alcohol, las divisiones interétnicas y la dependencia de los indios hacia los españoles, como estrategia de conquista.

Los tratados de paz y los subsidios alimenticios hacia los indios no fueron considerados como necesarios por la mayoría de los gobernantes del norte quienes consideraban que la guerra hacia los apaches y comanches debía ser a muerte. Estos cambios en la manera de relacionarse con los nómadas, produjeron una reacción vengativa en estos últimos y desencadenó un prolongado estado de guerra que abarcó prácticamente todo el siglo XIX.

El intercambio ilegal de ganado por armas con los colonos, en las zonas fronterizas entre México y los Estados Unidos se desarrolló en las primeras décadas del siglo XIX y coincide con el incremento, la fuerza y la eficacia de las correrías indias por Chihuahua, Coahuila y Sonora. Los apaches

vieron en esta suerte de alianza con los texanos, una forma permanente de abastecimiento de armas y una estrategia de combate contra los mexicanos.

Desde 1834 se publican en el periódico oficial *El Fanal de Chihuahua* editoriales y notas relacionadas con el suministro ilegal de armas y pólvora a los apaches por parte de *extranjeros*, a cambio de ganado vacuno y caballos. Los apaches en posesión de estas armas, estuvieron temporalmente en condición de defenderse de los ataques de anglos y de mexicanos y de realizar correrías con mayor rapidez y mortalidad.

Desde el principio de la vida independiente de México, en 1821, las leyes permitieron la colonización angloamericana en la frontera norte. Una consecuencia casi inmediata fue la “armerización” de los apaches y comanches. La editorial del 21 de octubre de 1834 del periódico citado, atribuye el origen de la guerra que los indios hacen a los mexicanos, a la ingerencia de los norteamericanos. Sugiere incluso que se expulse y se prohíba la entrada de extranjeros al país.

A lo largo de varias décadas de existencia, el periódico oficial de Chihuahua cambió de nombre y de dueño, pero fue constante en sus notificaciones y editoriales sobre los indios “bárbaros”. También fue constante en su apreciación del tema: los apaches son enemigos de los pobladores mexicanos; no se hace referencia a las causas por las que los indios trasgreden el orden social: sus acciones son el resultado de su condición de bárbaros.

*El Fanal de Chihuahua* es un periódico del gobierno estatal, de tendencia conservadora. Sus financiadores eran importantes políticos en el gobierno, estaban relacionados con los ricos ganaderos a quienes por esos años afectaban gravemente las correrías indias. El periódico concibe las acciones de éstos como el resultado de una intervención externa, extranjera, lo cual elimina per se cualquier reivindicación política o territorial de los apaches y cualquier responsabilidad de parte de los mexicanos.

En este discurso oficial, los indios con sus ataques atentan contra la economía de explotación, la imposibilitan, por eso son enemigos. No participan de esta economía, la afectan con sus intercambios clandestinos de vacas y caballos, la afectan con sus redes de espionaje, con sus relaciones secretas en todas las ciudades y pueblos mexicanos.

Muchos mexicanos intercambiaban aguardiente y comestibles por ganado con apaches. Aun a pesar de que en 1834 el gobernador de

Chihuahua decretó la pena de muerte para el que comerciara con “las tribus sublevadas”. Otros mexicanos colaboraban como espías en los ranchos y ciudades y guiaban a los apaches hasta los refugios del ganado. Los apaches tuvieron siempre colaboradores dentro del sistema dominante. Los nombres de los jefes de las bandas eran conocidos por la población ordinaria, nombres que encontramos en ciertos registros históricos y en la prensa de la época como General Marcelo, Víbora, Cigarrito, Estrella, Órgano, Gato, Juan José Compá, El Güero, Ojos Colorados, El Ronco, El Padre, Fuerte, Caballo Liger, Cuchillo Negro, Mangas Coloradas y Victoria.

En los archivos mexicanos del siglo XIX, se encuentran documentos con una perspectiva oficial que legitima el combate a los “bárbaros”. Un documento tomado como ejemplo extremo de esta posición, resguardado en el Archivo Municipal de Chihuahua, emitido el 6 de agosto de 1849, un dictamen que autoriza a un ciudadano de Texas a cobrar por la cabellera de una india. Es un certificado de autenticidad de cabellera apache. Se ordena que una comisión inspeccione una cabellera para confirmar si el ciudadano que la presenta fue contratado por el gobierno. Se informa que la muerte de la india a quien perteneció la cabellera tuvo lugar, tras una persecución, al otro lado de la Laguna de Guzmán, es decir en Janos, unos cuantos kilómetros al sur de la frontera con Nuevo México. El hecho ocurrió en 1849, un año y medio después del tratado Guadalupe Hidalgo. Llama la atención el cuidado que se pone en legitimar el hecho de matar a una mujer para cobrar por su cabellera, solo porque es “una india”. ¿Por qué era necesario en el México de 1849 producir un certificado de este tipo? Bajo la Ley Quinta, aprobada en 1836, que autorizaba al gobierno a contratar mercenarios para matar apaches. La cabellera de un guerrero era la evidencia más elocuente del trabajo de estos peculiares soldados a quienes el gobierno pagaba, además de un salario, 50 pesos por cada guerrero muerto o prisionero y 25 por cada mujer o niño prisionero que presentaran ante las instancias gubernamentales. El documento da fe de la presentación de una cabellera legítima y se sobreentiende que el ciudadano que la presenta podrá cobrar su parte. Es notorio el contraste entre la cantidad de nombres propios de todos los hombres que tienen algo que ver con la averiguación, con la ausencia del nombre de la india perseguida y muerta. De esta india no importa saber su nombre, ni siquiera ella misma es importante, sino su cabellera, el objeto sujeto. Este pequeño documento es parte y testimonio de todo un sistema legal y burocrático funcionando en beneficio de los grandes ganaderos que requerían cuidar su ganado y escarmentar a

los nómadas. Los indios, desde esta práctica discursiva, son concebidos como nopersonas, como objetos que valen dinero y que son parte además de trámites burocráticos complejos.

Es posible establecer una generalización ideológica para todas las referencias a los “indios bárbaros” en documentos del siglo XIX, resguardados en los archivos municipales de Chihuahua. En todos ellos una constante: la relación apache-ataque y mexicano-defensa. Pareciera como si la belicosidad viniera exclusivamente de los indios. La guerra de los indios es entendida como actitud previa, inherente a lo *bárbaro*. El discurso mexicano sobre los indios parte de la premisa de que existe un orden social, basado en una organización sedentaria y en una jerarquía en la que el ejército ocupa un lugar central, orden que los nómadas ponen en conseración. Este tipo de discurso unifica y hermana a la población civil y militar y la distingue de aquellos que no son iguales: *los bárbaros*. La única alternativa para que exista paz y orden social en el México sedentario y ganadero del siglo XIX, es eliminar a los apaches, lo cual debe ser asumido como un deber colectivo: los indios son *nuestros* enemigos, de todos los chihuahuenses. Los indios obstaculizan; la guerra y el dinero posibilitarán la paz.

Este discurso oficial de los gobiernos mexicanos de frontera era similar al discurso oficial del gobierno de los Estados Unidos, que considera a los nómadas como *feroces y belicosos salvajes*, de quienes los mexicanos deben defenderse sin tener los medios para hacerlo.

Los Estados Unidos intentaron llegar a acuerdos directos con el gobierno mexicano para adquirir Nuevo México y California en 1845. Designaron para ello a un ministro plenipotenciario, que tenía la consigna de convencer al gobierno mexicano de que perder territorio era mejor que conservarlo. Pues al vender Nuevo México a los Estados Unidos, los mexicanos se aseguraban de ser protegidos, sin costo alguno, de los ataques indios.

Históricamente sabemos que el gobierno mexicano no reconoció al ministro plenipotenciario portador de tan brillantes sugerencias. La guerra fue inevitable, el 13 de mayo de 1846, el Congreso de los Estados Unidos declaró la guerra a México, como única posibilidad de presión para obtener territorio.

Un indicio del control que tenían los nómadas sobre este territorio de frontera es un artículo del tratado de paz entre México y Estados Unidos, firmado en 1848. El capítulo X, vigente hasta 1853 que estuvo dedicado a *las tribus salvajes*. El gobierno de los Estados Unidos se comprometía

*solemnemente a contener las invasiones indias a territorio mexicano por medio de la fuerza, y a castigar y escarmentar a los invasores.* Este compromiso otorgaba sustento jurídico y legal para el control militar que ejercía el gobierno de Washington sobre los indios en el Oeste.

Este capítulo X sintetiza las relaciones entre los Estados Unidos, México y los *indios salvajes*. Es deber de Estados Unidos castigar y escarmentar a los indios que cometan correrías en territorio mexicano, es su obligación desalojar a los indios de sus territorios. Los nómadas son concebidos como *tribus salvajes, que han de estar en adelante bajo la exclusiva autoridad del gobierno de los Estados Unidos*. Se reconoce que a partir de ese momento es Estados Unidos el único que tiene jurisdicción legal sobre ciertos territorios, también se nombra el territorio mexicano, pero no así para el caso de los indios, que tan sólo pueden ser desalojados, que son invasores. El capítulo X parte del reconocimiento explícito de que gran parte del territorio antes mexicano y ahora estadounidense, está *ocupado* por nómadas.

Hasta aquí hemos consultado fuentes mexicanas y norteamericanas. Para finalizar quiero tomar un ejemplo de fuente india, para intentar comprender la perspectiva de los apaches. Se trata de *Las Memorias de Gerónimo*.

El texto representa uno de los escasos testimonios de la época escritos e intencionados con los que contamos para reconstruir una ‘versión india’ de los acontecimientos (esencialmente bélicos) ocurridos entre 1829 y los primeros años del siglo XX, en el espacio fronterizo entre los Estados Unidos y México.

El libro trata de las memorias de vida del jefe chiricahua Gerónimo, compiladas en 1905 por Stefan Melvin Barrett. Al momento de narrar estas memorias, Gerónimo tenía 76 años, había estado en condición de “prisionero de guerra” durante los últimos 20 años.

Varios indicios en el texto me hacen suponer que la intención de Gerónimo al aceptar contar su historia al profesor Barrett y permitir su publicación, era reclamar justicia al presidente Roosevelt y el derecho de su pueblo de volver a su territorio en Arizona, así como exponer la falta de cumplimiento del tratado de paz que él pactó con el general Nelson Miles veinte años atrás.

La elaboración y publicación del relato que hizo Gerónimo de su vida a Stefan Barrett implicó la intervención del Ministerio de Guerra y del presidente de los Estados Unidos. El libro se publicó por primera vez en Nueva

York en 1906 con el título *Geronimo: Story of his Life*. En 1970, un catedrático y especialista en culturas indias de los Estados Unidos, Frederick Turner (Chicago, 1937), realizó una edición comentada y elaborada por él, que se reeditó en 1995. Esta segunda edición tuvo una difusión más amplia que la original, se tradujo a otros idiomas como el francés y el español, aunque al parecer nunca se ha editado en México.

Las memorias de Gerónimo resultan ser un relato de apariencia autobiográfica, elaborado y estructurado por su compilador y por su segundo editor. “Gerónimo” es una voz construida desde varias posiciones: la del propio Gerónimo, la del compilador, la del ejército, la de Roosevelt, la del segundo editor, la de los traductores, la de las editoriales y finalmente la del lector y sujeto Omega. El sujeto Alfa, Gerónimo, no habla con una sola voz ni es exclusivamente la voz “india”, aunque finalmente ésta subyace y da orientación ideológica al discurso.

El texto es una traducción de una traducción. Transcripción que es también una transculturación. Es un documento híbrido, apache-americano, que tiene una fuente oral inaccesible. No podemos examinar más que el resultado. Es un texto cuya viabilidad ponemos en entredicho pero que a la vez consideramos histórico.

El texto de Gerónimo comienza con un relato titulado “El origen de los apaches”. Relato que puede ser definido como mítico. Encontramos un personaje humano principal, un joven llamado Apache, hijo de una mujer y de la tormenta. *Apache* fue el primer jefe de los indios, portaba plumas de águila, como símbolo de honor y venció al dragón más astuto y fuerte. Con este personaje se identifica no sólo Gerónimo sino todo su pueblo que lleva el mismo nombre. Los apaches vencen al dragón y Dios les da la tierra. Esta es la idea principal. Falta saber a quien se le atribuye el papel de *dragón*. Pero tanto los mexicanos como los angloamericanos podrían encarnar este personaje. El lado oscuro, las bestias, los dragones, representa las adversidades contra las que se enfrentan los apaches, aquello que los devora y les quita sus hijos y su comida. Hay una tensión de fuerzas en todo relato mítico, pares de oposición, un conflicto. En este caso, encuentro tres pares: Oscuridad — Luz; Bestias — Aves y Dragón — Apache. En los tres casos uno de los polos vence al otro, las bestias a las aves, la luz a la oscuridad y Apache al dragón. En su aspecto ideológico, este relato mítico sitúa a los apaches en el lugar de los vencedores, invierte la realidad. Esta inversión ideológica debe funcionar como un modo de

resistencia a la práctica de la exterminación que sobre ellos ejercen los gobiernos estadounidense y mexicano.

Todos los campos semánticos del mito nos remiten a la estructura social apache. Las criaturas por ejemplo, hay dos tipos básicos de seres, las bestias y las aves y están definidas como *tribus*. Un tercer tipo de ser es el humano, que en un principio no son protagonistas, porque tenían que vivir escondidos para evitar ser comidos por el dragón y que asumen el papel protagónico hasta después de que Apache vence al dragón. Los signos asociados a las bestias son de naturaleza negativa y los asociados a las aves, positiva. Las aves tenían un jefe que era el águila, usaban arcos y flechas. La estructura social apache está idealizada en el relato porque finalmente son los apaches los que resultan victoriosos sobre las bestias. Porque todos los signos de connotación positiva están asociados a este sujeto. En el campo de los valores destacan las incurrencias de sabiduría, justicia, poder, valor.

Por último, importa resaltar el papel de dios dentro del relato. Es Usen quien da a *Apache* y a su pueblo el *Oeste*. Subyace la premisa de que sí es Dios quien da a los apaches la tierra, su derecho a ella es anterior a todo Orden presente, proviene de los tiempos del primer Apache. Por otra parte, el *oeste* adquiere una connotación no geográfica sino política. Con este término tan ideológico ocurre lo mismo que con los de apache, indio y tribu, es imposible saber si el mismo Gerónimo los utilizó en su relato o fueron introducidos con la traducción.

El tiempo se divide en un antes y un después. Primero dentro del mito, un antes, la oscuridad y un después, la luz y los apaches. Y En el texto completo también se puede encontrar un antes y un después pero inversos respecto al tiempo mítico. En el principio sólo había apaches. Es el único tiempo feliz. Y después, a partir de la segunda parte, el relato es ya una historia de la relación y del conflicto. Historia que se teje a partir de la *traición* y la *masacre* de Kaskiyeh, donde Gerónimo lo pierde todo y su corazón *grita venganza*.

Históricamente parece que fue al revés. Hubo un gran contacto entre españoles, mexicanos y apaches. Véase la vida en el presidio de Janos, al noroeste de Chihuahua, donde la tribu de Gerónimo vivió en paz en varias temporadas. A mediados del siglo XVIII, se estableció ahí Compá y Juan José Compá, su hijo y también jefe, aprendió a leer y a escribir en la escuela para niños apaches; Mangas Coloradas, jefe hasta 1863, aceptó también



establecerse ahí a cambio de ciertos beneficios. En Janos se produjo posiblemente la *masacre* de Kaskiyeh relatada por Gerónimo. Es muy probable que las bandas bedonkohe hubiesen elegido instalar su campamento ahí, en son de paz, para realizar comercio con los mexicanos porque existía ya una tradición de considerar el presidio del lugar como un sitio de asentamiento pacífico de los nómadas.

El eje que lleva la relación de Gerónimo y los mexicanos es la venganza. Porque la acción de Kaskiyeh representa para los bedonkohe una traición, una suerte de afrenta a la que deben responder con el honor de la guerra.

Traicionar un pacto de paz, ¿qué significado tenía esto para los nómadas? Alterar el código de movimiento y posesión de los espacios. La “falta de palabra” de los mexicanos desequilibró la organización apache para quienes los tratados de paz eran inquebrantables hasta que otro ritual de guerra anunciara lo contrario. La misma degradación de la estructura social apache provocada por la persecución constante de mexicanos y estadounidenses después de 1848, propició que las bandas atacaran sin coordinación entre ellas, sin respeto a los códigos de legalidad y la reacción mexicana fue la de intensificar su exterminio.

Para los nómadas el desplazamiento por sus territorios estaba vinculado a la práctica de la guerra ritual que mantenía una organización social jerárquica. La guerra y la paz operan como límites simbólicos del establecimiento de fronteras sobre los territorios. Pero los pactos de paz deben ser respetados para que el sistema tenga sentido.

De acuerdo con el texto, los Bedonkohe creyeron en la palabra de los mexicanos y por ello decidieron ir a México a realizar una actividad económica y pacífica. La sorpresa del crimen y la muerte en Kaskiyeh marcan a Gerónimo pues todo su comportamiento posterior responde a este acontecimiento.

Para los mexicanos, no respetar los pactos de paz con los *bárbaros* no representaba una falta. No era algo indebido e inaceptable, como lo era para los nómadas. Para las tropas mexicanas pasar por alto una promesa de paz y amistad con los nómadas era parte de una política mayor cuyo objetivo último era la anulación de los nómadas. Mientras que los novo hispanos terminaron aceptando ciertas condiciones de los nómadas y reconociendo su posesión del territorio a cambio de establecer relaciones pacíficas, los mexicanos no respetaron esos pactos, pero les hicieron creer a los apaches que los cumplirían.

El discurso de Gerónimo es de guerra y de resistencia que justifica las acciones violentas contra los mexicanos como un acto de venganza. Expresa una conciencia manifiesta de la paulatina desaparición de los indios. El concepto *mexicanos* es totalizador en la medida en que no establece diferencias ni particularidades: los mexicanos son traidores. El concepto de *hombres blancos* en cambio, no es totalizador, hay matices; hay buenos y malos.

### Conclusiones

En el siglo XIX, los nómadas ecuestres eran descritos por los mexicanos como *bárbaros*, *sanguinarios* que inspiraban terror. Para los americanos eran *salvajes*. Pero una vez vencidos, sus enemigos comienzan a tener otra idea de ellos. Gerónimo deviene en un indio enigmático, fuerte, valiente, infatigable, ágil con el caballo, aunque alevoso. Después de la segunda edición de su historia, Gerónimo se vuelve un símbolo de lucha, que el mismo sistema social que lo venció se apropia y legitima para legitimarse.

En el siglo XXI, los apaches (al menos los imaginarios) ya no son el otro, son una parte del nosotros Americano. Esta apropiación de las cualidades del enemigo vencido comenzó posiblemente con el western.

Para el caso de los apaches particularmente es muy difícil encontrar fuentes documentales porque tuvieron una cultura oral que no buscó escribir su historia a la manera occidental. Varias historias apaches han sido recopiladas por algunos editores interesados en el tema indígena pero tampoco abundan. Y estas *Memorias de Gerónimo* tienen un estatuto de fuente para la historiografía, a pesar de todos los cambios de código y los códigos diversos con los que se construyó el texto.

En el texto de Gerónimo podemos encontrar efectivamente una voz apache, esa voz habla de la pérdida gradual de un territorio y de la lucha por evitarlo. Se trata de la marca de una elección por la que el guerrero tiene que luchar hasta la muerte. Sin embargo, estos argumentos no son comprendidos por los colonos de tradición occidental, convencidos que el Oeste se extendía hasta el Pacífico para que ellos lo ocuparan por destino manifiesto. Pero los apaches no eran una nación, en el sentido occidental, su territorio no tenía el referente legal dominante en el siglo XIX, que hacía legítima la propiedad privada a partir de títulos y en pos del progreso. La tradición oral no es capaz de competir contra este sistema jurídico basado

en la escritura y se produce una incompatibilidad cultural entre los nómadas y los sedentarios y una imposibilidad de entendimiento que, con una correlación de fuerzas negativa para los nómadas, devino en una relación siempre de confrontación y de exterminio. Los valores de la civilización, es decir, del dinero y la propiedad privada de la tierra, se imponen sobre los apaches y los aniquilan.

Por último, quiero hacer notar una paradoja de la identidad de los indios nómadas del septentrión americano, paradoja que juega su parte en la desaparición de estos pueblos frente al avance de Occidente. Esta es que los nómadas ecuestres son una civilización distinta a la occidental, con otra estructura mental, cierto, pero al mismo tiempo, apaches y comanches, particularmente estos últimos, son dos identidades históricas producidas a partir de la relación hostil entre los nómadas pedestres y los colonos sedentarios. Una de las características culturales más importantes de los nómadas en el siglo XIX es el uso del caballo y del arma de municiones, elementos aportados por el sistema colonizador. Es decir, el mismo sistema que aniquiló a los nómadas, tenía ciertos elementos que los nómadas se apropiaron y con los cuales se defendieron de los ataques militares de los colonos y pretendieron sobrevivir. Una lección histórica queda por enunciar: con las armas del sistema es imposible vencer al sistema. Y sin embargo, la voz de Gerónimo el apache, escrita en su libro con los signos occidentales que la traducen, sigue produciendo efectos de rebeldía, al menos, el de la memoria.

#### BIBLIOGRAFIA

ARLEGUI (J.), *Crónica de la Provincia de N.S.P.S. Francisco de Zacatecas*. México: Editorial cumplido, 1851.

CABRERA (L.), *Diario del presidente Polk (1845-1849) Reproducción de todos los asientos relativos a México tomados de la edición completa de M. M. Quaife con numerosos documentos anexos relacionados con la guerra entre México y Estados Unidos*. Recopilación, traducción

prólogo y notas de Luis Cabrera, dos volúmenes. México: Antigua Librería Robredo, 1948.

EZQUERRO (M.), *Fragments sur le texte*. Paris: L'Harmattan, (Langue et Parole), 2002.

GONZÁLEZ (C.) H. y LEÓN (G.), Ricardo, *Civilizar o exterminar Tarahumaras y apaches en Chihuahua, siglo XIX*. México: CIESAS INI, 2000 (Historia de los pueblos indígenas de México, colección dirigida por Teresa Rojas Rabiela y Mario Humberto Ruíz).

MOLINARI (C.), "Sémiologie Textuelle d'un événement historique: la guerre entre les États Unis et le Mexique, 1846-1848 », Tesis para obtener el grado de doctor de la universidad Paris IV Sorbonne, 29 de mayo de 2006.

POLK (J. K.), *The diary of James Knox Polk during his presidency, 1845 to 1849*, Edited and annotated by Milo Milton Quaife, 4 volúmenes. New York: Kraus Reprint, 1970.

TURNER (F.), (editor), *Geronimo, His Own Story, The Autobiography of a Great Patriot Warrior, As Told to S. M. Barrett*. New York: Meridian, 1996.

-----, *Mémoires de Geronimo, recueillis par S. M. Barrett*, Trad. Martine Wiznitzer. Paris: Éditions la Découverte, 1995 (Collection « VOIX »).

Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional. México: D. F., Documento XI 481.3 1896.

Archivo Municipal de Chihuahua, H. Invasión Norteamericana S. Guerra y Marina, caja 1, exp. 23. 6 de agosto de 1849.

*El Fanal de Chihuahua*, Editorial del 21 de octubre de 1834, Chihuahua; Acervo histórico de Chihuahua del CIDECH, Chihuahua, Chih.

Représentation dans les arts





Milagros EZQUERRO

Université de Paris Sorbonne-Paris IV

## EL MESTIZAJE CULTURAL EN LA OBRA DE BRAUN-VEGA

No es novedad que toda actividad humana es consecuencia de las obras pasadas. Nada sale de la nada, sobre todo en el campo de las artes. Hay dos maneras de confrontar la presencia inevitable del lenguaje del pasado: de manera intuitiva o deliberadamente [...].

Pienso que la única manera de tener un “estilo” personal e inventivo es luchando contra él. Para facilitar la comprensión de mi obra he tenido que imponer un ajuste a la forma, la técnica muy libre que utilicé a comienzos la he ido perfeccionando hasta lograr reunir en un mismo espacio pictórico, desde las formas más ortodoxas hasta las más contemporáneas [...] Esto en lo que se refiere a la realización plástica [...] Además, en su contenido conceptual/narrativo mi obra debe ser testimonial, que interpele la memoria del espectador para que éste, con su mirada y su reflexión, la recree de acuerdo con sus vivencias <sup>1</sup>.

Estas reflexiones de un pintor particularmente consciente de su recorrido artístico y de la necesidad de armonizar la técnica con el planteamiento ético ideológico de su obra me interesan sobremanera, ya que corresponden, en el campo de las artes plásticas, a lo que, después de Paul Valéry, Borges y Roa Bastos, entre otros, vengo diciendo en el campo literario. Valgan un par de citas:

Une oeuvre est faite par une multitude “d’esprits” et d’événements — ancêtres, états, hasards, écrivains antérieurs, etc. — sous la direction de l’Auteur <sup>2</sup>.

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola

---

1 *Frontera de culturas, conversación con Fernando Carvallo*, in *Braun-Vega*. Paris: Somogy éditions d’art, 2002, p. 178.

2 VALÉRY (P.), *Tel Quel, Littérature*, in *Œuvres*, éd. de Jean Hytier. Paris: NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome II, 1960 [1929].

página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esta manera <sup>3</sup>.

Contrairement à ce que nous font imaginer nos habitudes mentales, le lecteur n'est pas un récepteur passif relégué à l'extrémité d'une chaîne de communication à sens unique. C'est un sujet observateur actif qui permet l'avènement du texte par un acte éminemment complexe et créateur <sup>4</sup>.



Après le bain... (Velázquez, Rembrandt, Picasso)  
2001 - Acrylique sur toile, 1,50m x 1,50m

En estas reflexiones de Braun-Vega se contemplan dos fenómenos a la vez distintos y complementarios: el proceso de producción de la obra, y el proceso de su recepción. El pintor habla aquí de su concepto personal del

- 
- 3 Roa BASTOS (A.), *Yo el Supremo*, "Nota final del compilador". Madrid: Cátedra *Letras Hispánicas* 181, edición de Milagros Ezquerro, 1987, p. 608.
- 4 EZQUERRO (M.), *Fragments sur le texte*. Paris: L'Harmattan, *Langue et parole*, 2002, p. 90.



proceso de producción; yo sólo puedo hablar de mi peculiar percepción de su obra, tratando de ponerla en relación con lo que él dice de su elaboración. Siguiendo las pautas marcadas por el tema del coloquio, me he centrado en un elemento muy recurrente en la obra de Braun-Vega: la presencia de personajes de semblanza mestiza, aindiada o negra que se codean con personajes procedentes de cuadros de Velázquez, Ingres, Manet, Rembrandt o Picasso. La inserción de estos personajes, su relación con los otros elementos del cuadro deberían ayudarnos a entender lo que quiere decir el pintor cuando habla de “mestizaje cultural”. La gran cantidad de cuadros que responden a este criterio me ha obligado a seleccionar unos cuantos, y lo he hecho, quién sabe por qué, en torno a la temática del baño.

El espacio representado en este cuadro armoniza el exterior y el interior. El exterior aparece en un rectángulo vertical situado a la izquierda y delimitado por elementos del espacio interior. Representa un fragmento de paisaje tratado, digamos, figurativamente, que puede ser una playa (arena y agua) con una línea de árboles verdes que se recortan sobre un cielo azul y gris. Uno de los personajes oculta con su cuerpo una parte del paisaje.

El espacio interior representado es una escena íntima que reúne a siete personajes, cuatro masculinos y tres femeninos, todos desnudos. Esta escena viene estructurada horizontalmente por un cuerpo femenino reclinado, de espaldas al observador, en un lecho de reposo que ocupa gran parte del espacio: como nos invita a hacerlo el paréntesis del título, reconocemos, si nuestra cultura nos lo permite, una interpretación libre del cuadro de Velázquez *Venus al espejo* (1649). Se puede recordar que la fecha de producción de este cuadro corresponde a la época del auge del poder colonial español, y que Perú era uno de los centros más importantes de este poder. Los otros seis personajes rodean a la bella reclinada y vienen representados total o parcialmente verticales. Sus cuerpos son cobrizos, salvo quizás la mujer de la izquierda que camina, y representan claramente a mestizos, en particular la mujer y el niño del primer plano tienen rasgos aindiados. El personaje masculino de la derecha tiene un diario abierto entre las manos, con lo cual se hace patente que la escena presenta una doble hibridación: combina una representación pictórica del siglo XVII con la representación de personajes contemporáneos de la producción del cuadro (2000), y por otra parte una figura mitológica (Venus), simbólica de la belleza femenina blanca europea, con tipos humanos mestizos evocadores del continente latinoamericano. Debo a la generosidad de

Braun-Vega la siguiente precisión: cada uno de los personajes representa una modalidad peculiar de mestizaje (asiático, africano, indio serrano, indio selvático). Así, el niño acucillado en primer plano tiene los rasgos físicos del indio selvático, incluso más pronunciados que la mujer que lo mira y que puede ser su madre. Es interesante observar que este niño está contemplando atentamente al espectador del cuadro, o sea que figura la función de recepción en el cuadro. El rostro del niño está en concordancia estructural con el rostro de Venus en el espejo que parece asimismo contemplar un virtual espectador.

El espacio interior está separado del espacio exterior por unos elementos de decorado interior de formas geométricas que pueden figurar paredes decoradas y evocan también decorados escénicos, poniendo así de manifiesto la puesta en abismo de la noción de representación. El espectador tiene la sensación de que el paisaje continúa detrás de la pared o mampara, gracias a la presencia de la mujer que camina (¿nueva figuración de la Gradiva de Freud?), destacándose a la vez en el fondo exterior y en el interior como personaje mediador entre los dos universos que mantienen entre sí secretas correspondencias. Así, la superficie acuática, azul y blanca, tiene su correspondencia en el lecho azul y blanco de Venus, recordando que Venus nace de las olas del mar. Esta doble presencia del agua, figurativa y metafórica, junto con la desnudez de todos los personajes, puede explicar el título del cuadro. Así también, el verde de los árboles se repite en el verde matizado que enmarca el cuadro que sirve de fondo a la escena interior.

Este cuadro, cuyo personaje de primer plano tiene una dimensión comparable con la de los personajes de la escena interior, puede ser calificado de híbrido ya que reúne en su espacio pictórico la libre interpretación de dos cuadros famosos y constituye una doble puesta en abismo: la de la representación pictórica (el cuadro dentro del cuadro) y la del baño que da título a la obra. En primer plano aparecen las dos figuras del lienzo de Rembrandt *Bathsheba au bain* (1654), y en el fondo se dibujan *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907). Podemos observar que, en el cuadro, la hibridación o mestizaje no se produce de la misma manera que en la escena interior. No hay fusión de los personajes en una composición única (lo que ocurre abajo), sino que los personajes de Bathsheba y de la sirvienta se destacan en tres dimensiones, mientras que las demoiselles, siguiendo la técnica de Picasso, forman una especie de tela de fondo en dos dimen-

siones. La yuxtaposición de la técnica pictórica barroca de Rembrandt y de la técnica revolucionaria que inaugura Picasso con este cuadro, dos siglos y medio más tarde, supone una suerte de cortocircuito estético, variante de la fusión operada en la parte inferior del cuadro con elementos de representación distantes de tres siglos y medio.

Si resumimos las marcas de lo que Braun-Vega llama “mestizaje cultural” señalaremos:

— La armonización de tres espacios representados: paisaje exterior recortado, escena interior y representación pictórica.

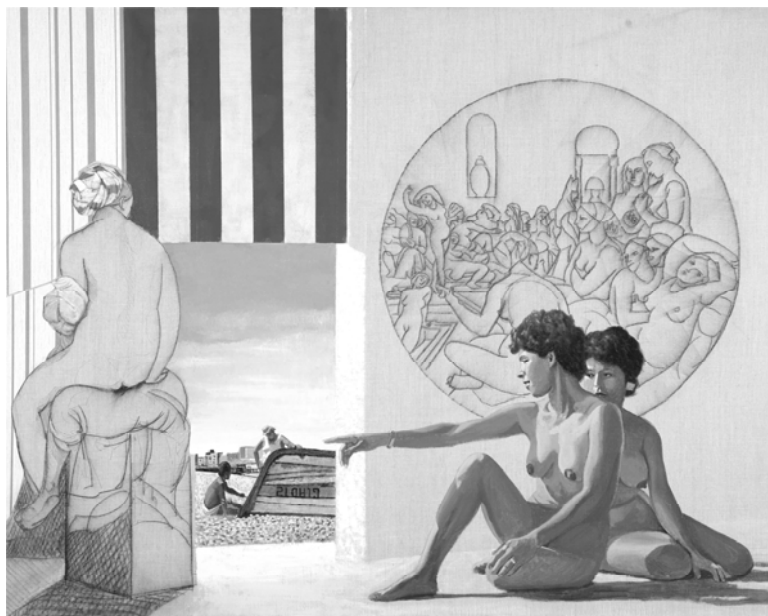
— La co-presencia de representaciones que remiten a tiempos diferentes: mitad del siglo XVII, principios del XX y finales del milenio, y a espacios culturales distintos: la Europa barroca, la Europa de las Vanguardias y la América latina contemporánea.

— La yuxtaposición de personajes pertenecientes a espacios etno-culturales diversos. Los personajes del espacio cultural europeo son interpretaciones de personajes pictóricos, que a su vez remiten a personajes mitológicos (Venus), bíblicos (Bathsheba) o reales transfigurados (las prostitutas de la Carrer d'Avignon de Barcelona). Los personajes del espacio cultural latinoamericano remiten a la vida cotidiana y presentan rasgos físicos diversos: desde un tipo europeo (mujer que camina), hasta el tipo indio selvático (mujer y niño del primer plano). La desnudez general crea una sensación de armonía que puede remitir a un sincretismo cultural.

Para completar el análisis de *Après le bain...*, podemos evocar una serie de tres cuadros que retoman el tema del baño e incluyen también elementos de mestizaje cultural.

Este cuadro presenta, de otra manera, la tripartición espacial: paisaje exterior recortado, escena interior y espacio pictórico. Los elementos mediadores entre exterior e interior son múltiples: la persiana a bandas azules y blancas que oculta parte del cielo, reutilizando los mismos colores; el personaje de *La grande baigneuse* de Ingres (1808), interpretado de manera estilizada, que oculta la parte izquierda del paisaje marino, y el índice de la mujer del primer plano que parece apuntar a la vez hacia la bañista y hacia la barca con los dos personajes en la playa. El título completo del cuadro presenta un elemento misterioso que requiere una aclaración: “8,7: Rideau”. Se trata de una referencia pictórica, mucho menos evidente que la doble referencia a Ingres, y que tiene que ver con

las superficies rayadas sobre las cuales se destaca la Grande Baigneuse,



Le bain... à Cantolado, 8,7: Rideau, d'après Ingres  
1999 - Acrylique sur toile : 1,30 x 1,62

cuyo turbante rayado constituye el modelo de las dos variedades, la de la pared de la izquierda y la de la persiana (rideau) a bandas blancas y azules. 8,7 centímetros es la dimensión ideal que el pintor francés contemporáneo, Daniel Buren (1938) preconiza para las rayas que se han vuelto el motivo central de su obra, declinado de mil maneras. Hay sin duda en esta alusión la voluntad de subrayar la filiación histórica de un motivo contemporáneo que puede parecer muy original, y de recordar que todo pintor pinta, consciente o inconscientemente, a partir de su cultura pictórica.

El muro de la derecha está decorado con otra interpretación estilizada de Ingres *Le bain turc* (1859-63) que corresponde estructuralmente a las dos mujeres de rasgos mestizos sentadas en el suelo que bien podrían ser dos personajes sacados del conjunto pictórico. En este cuadro la diferencia entre espacio real representado y espacio pictórico representado viene

subrayada por el uso de dos técnicas diferentes: la policromía y el dibujo. El tratamiento técnico aplicado al cuadro de Ingres pone de manifiesto la “modernidad” de ese pintor que, como lo afirma Braun-Vega, revolucionó la pintura reivindicándose “clásico”.



Le bain à Barranco (Ingres)  
1984 - Acrylique sur toile : 1,95 x 3

La vida cotidiana está presente a través de la escena exterior a la que apunta el índice de la mujer del primer plano, y a la que contemplan las dos mujeres y la Baigneuse: una barca vuelta boca abajo en torno a la que trajinan dos hombres de rasgos mestizos. La escena interior está iluminada por la luz exterior.

Este cuadro presenta una variante espacial puesto que se trata de un paisaje de la costa peruana identificado (Barranco, una de las playas de Lima), tratado con una técnica que podemos calificar de realista, con cinco personajes que pertenecen al mismo nivel de realidad. Interfieren, en esta representación, dos personajes sacados de dos cuadros de Ingres: *La grande baigneuse* y uno de los personajes de *Le bain turc*. En el primer plano, al borde del agua, está pintada una plataforma, de colores semejantes a los de la costa que se prolonga a la izquierda, pero orlada con listas blancas que delimitan un espacio peculiar, como la tarima de un escenario.

La plataforma está ocupada por tres personajes femeninos: a la izquierda la Grande Baigneuse, a la derecha, sentada y reclinada a medias en un lienzo blanco, la mujer que ocupa el primer plano derecha en *Le bain turc*, y, en medio de estos dos suntuosos y desnudos cuerpos femeninos, una mujer de rasgos aindiados, regordeta y risueña, vestida de entre casa y con la mano izquierda apoyada en la cadera conversa animadamente con la hermosa bañista sentada en un escaño cubierto de un lujoso cubrecamas blanco ricamente bordado, variante del lecho del cuadro de Ingres.

Los personajes que ocupan el segundo plano, con los pies en el agua, son quizás la hija y los nietos de la comadre del moño negro. A la izquierda, entre la playa y el cerro, hay un restaurante popular típicamente peruano, construido con tabloncillos blanqueados, que ostenta un gran cartel pintado con el logo de Coca Cola repetido tres veces y donde viene el nombre del restaurante “Los suspiros”, con sus especialidades. La agresiva visibilidad de la publicidad de la bebida norteamericana en un lugar tan remoto es una inequívoca señal de denuncia de la universal invasión de los productos y del modo de consumo yankee. El espectador puede imaginar que la comadre es la dueña o la cocinera del restaurante.

Las suposiciones que adelanto a partir de la lectura del cuadro son una ilustración de lo que H. Braun-Vega llama la “narratividad” de la pintura. En la fase de producción, el artista tiene una “memoria prospectiva” del cuadro que quiere realizar, por eso dice que no necesita hacer un dibujo previo, un esquema del cuadro, pues va instalando en la tela los elementos constitutivos del conjunto, como una narración va colocando uno tras otro los episodios que constituyen el relato. En la fase de recepción, el espectador, a pesar de que tenga una percepción global e instantánea del cuadro, necesita desplegar en el tiempo su contemplación si es que quiere tener algo más que una simple emoción fugaz, se va adueñando poco a poco de los diferentes elementos y realiza su propia interpretación de esa compleja realidad que le presenta el cuadro. En cierta medida compone una narración, que no es, evidentemente, la misma que la del productor, pero que es la que le permite dar sentido al cuadro.

La representación espacial se asemeja a la precedente: una playa peruana con tres personajes en traje de baño, una mujer que habla con un niño, ambos sentados en la arena, y al lado una mujer de pie, los tres son negros. La mujer de la derecha da la espalda al espectador y acaba de ponerse de pie: tiene arena pegada en la parte posterior de las piernas y

en las manos, con las que se compone el bañador. Aunque no se ve su



Perú negro (Ingres)  
2002 - Acrílico sobre tela: 100 x 160

rostro, su postura parece indicar que está mirando (y quizás conversando con ella) a otra mujer, blanca esta vez, que está parada, detrás de los dos personajes sentados, con un cántaro en el hombro de donde mana un chorro de agua. Se trata, como el título lo deja adivinar, de una libre interpretación del cuadro de Ingres *La source*, del cual hay varias versiones entre 1820 y 1856.

Detrás de los personajes hay una roca que presenta una parte color piedra y otra negra -con destellos de colores que retoman los matices del mar- que evoca una gruta velada por la cortina de colores marinos. Si bien la reproducción del cuadro no permite ver más detalles, la observación del original (agradezco la gentileza del maestro) deja ver, dentro de la gruta, recortes de diarios peruanos que comentan un acontecimiento histórico, poco anterior a la producción del cuadro. Se trata de la visita oficial del presidente de los Estados Unidos, George W. Bush, unos meses después

del atentado contra las torres gemelas de Nueva York. Esta visita, controvertida, provocó un atentado contra la embajada norteamericana en Lima, que hizo nueve víctimas: nueve Peruanos. Así, escondido en la gruta oscura, está el otro Perú, un Perú negro en otro sentido de la palabra, el lado oscuro de la celebrada gira del presidente norteamericano. Delante de la entrada de la gruta hay un perro, blanco y amable, que nada tiene del Cancerbero mitológico. La inclusión de recortes de diario en los cuadros es un recurso frecuente en la obra de H. Braun-Vega: heredado de los movimientos de vanguardia, tiene sin embargo funciones diferentes. En primer lugar es una manera de “fechar” el cuadro, aportando además alguna información que profundiza el alcance ideológico del conjunto. Muchas veces introduce una distorsión cronológica con otros elementos del cuadro, apuntando así hacia una transgresión del orden, hacia una actualización del pasado, y recalcando la presencia obsesiva de la historia, de la memoria, de la transmisión.

El contraste entre los cuatro personajes del primer plano tiene varios aspectos:

— El nivel de representación es diferente a pesar de que el personaje pictórico se ha sacado de su espacio original y puesto en el mismo espacio que los personajes “reales”, borrando así las fronteras y las jerarquías estéticas.

— La doncella, de tipo europeo, que representa la fuente es una alegoría y está tratada con una técnica que evoca la de Ingres, aunque, obviamente, es diferente. El contraste del tratamiento pictórico recalca el desnivel cronológico. Es algo incongruente la presencia de la alegoría de la fuente a orillas del mar, donde desembocan los ríos.

— El título permite considerar que los tres personajes negros son representativos del hibridismo del pueblo peruano, cuyo componente de origen africano es generalmente ocultado.

La presencia de la alegoría de la fuente asociada a los tres personajes negros para representar el “Perú negro” no puede ser casual, precisamente a causa de la incongruencia de su localización. Una interpretación posible es la significación simbólica de la doncella como “origen”: África es uno de los orígenes del pueblo peruano que, más que simplemente mestizo (mezcla de Amerindios y Europeos), es —lo quiera o no lo quiera— múltiplemente híbrido.



Este primer asedio a una obra tan considerable como es hoy la de Herman Braun-Vega nos permite comprobar, aunque sea en un corpus sumamente reducido, la coherencia estética e ideológica entre las propuestas teóricas y la realización técnica. Esta coherencia se ha ido afirmando a lo largo de una evolución que no podemos aquí evocar, y se ha desplegado en múltiples direcciones, tanto en un sencillo bodegón, en un retrato, como en un tríptico de amplias ambiciones. La noción de “mestizaje cultural” es la que mejor caracteriza, en sus varios niveles de significación, esta búsqueda de un modo de representación capaz de condensar personajes, espacios y tiempos heterogéneos, de convocar la herencia universal de los maestros como materia prima pictórica cargada no sólo de su significado histórico, sino también de las nuevas e imprevistas significaciones que cobran a través de la interpretación del pintor y del receptor, en su confrontación con el tiempo presente.





Renée Clémentine LUCIEN

Université de Paris Sorbonne-Paris IV

EGO ET ALTER DANS L'ŒUVRE DE L'ARTISTE CUBANO-ÉTASUNIENNE  
ANA MENDIETA : LE RETOUR AUX TAÏNOS

### Introduction

L'art et la littérature de Cuba témoignent, fût-ce sporadiquement, de la présence des Taïnos dans l'imaginaire de l'Île. Les quelques exemples significatifs par lesquels nous introduirons notre intervention mettront l'accent sur les mutations du regard porté sur ce peuple et examineront l'insertion de ces Amérindiens dans un processus de construction identitaire national afin de souligner l'originalité de l'œuvre d'Ana Mendieta dans l'œuvre littéraire et artistique élaborée autour des Taïnos de Cuba.

Ana Mendieta est née en 1948, à La Havane, et morte prématurément en 1985, à New York. Le 11 septembre 1961, elle et sa sœur Raquel avaient été envoyées aux États-Unis dans le cadre de l'Opération Peter Pan, après que son père, soupçonné d'avoir collaboré avec la CIA lors du débarquement de la Baie des Cochons, avait été emprisonné. Elles passèrent donc leur adolescence dans des familles d'accueil et des orphelinats, d'abord à Miami puis en Iowa. Ce brutal déracinement et sa séparation durable d'avec ses parents ne laissèrent pas indemne Ana Mendieta.

L'œuvre de Mendieta, où l'autobiographie tient une place de premier plan, jalonne un parcours artistique et vital engagé dans une quête de plénitude de son *ego* souffrant. À ses performances des années 70 où se crispent doublement une altérité féminine et celle de l'exilée décentrée succèdent les *Siluetas*, de 1974, empreintes de son corps imprimées dans les ruines zapotèques de Yagul, dans la vallée d'Oaxaca, fruit d'un élan du moi envers des divinités précolombiennes mexicaines et de la mise en

œuvre d'une poétique ou esthétique de la Relation, au sens où l'entend Edouard Glissant. Mais en 1980 et 1981, de retour dans son pays, elle dépasse l'attitude dialogique avec le monde amérindien mexicain, et accède, par la réalisation des *Esculturas Rupestres*, à l'identité avec un monde où elle se reconnaît, celui des Tainos.

### Apparitions et mutations de l'approche du Taïno dans le sentiment identitaire cubain

En 1993, au Centre George Pompidou, l'Espace International de Philosophie dirigé par Christian Descamps a mené une réflexion sur l'altérité dans le monde latino-américain, dans le cadre d'un séminaire intitulé *Des Amériques latines, une altérité*. À cette occasion, le souci de fixer un cadre conceptuel pour mieux définir les regards affrontés de l'Espagnol et de l'Indien a conduit à une définition du concept, de ses différentes modalités, dans une perspective tour à tour synchronique et diachronique, et à laquelle nous nous référerons. Il a été rappelé que le vocabulaire latin opère une distinction entre différences et altérité. Dans *alius*, qui signifie « un autre en parlant de plusieurs », *omnes ceteri* renvoie aux autres, indistincts, la foule, ceux qui restent, tandis que *alter*, c'est « l'autre en parlant de deux ». Pour qu'il y ait altérité, il est indispensable que l'Autre soit une réplique double, inverse ou complémentaire de soi-même, et il faut également retenir que les deux termes entretiennent un rapport hiérarchique : *alter* signifie le second. Ainsi, « Tout autre —*alius*— peut donc occuper la position d'*alter* lorsqu'il devient 'bon à penser' l'identité du groupe de référence »<sup>1</sup>. Pour considérer l'expérience latino-américaine, le séminaire a retenu la modalité d'altérités circonstancielles, inscrites dans l'espace historique, et non pas celle d'altérités essentielles.

La représentation du Taïno par la romancière peu conformiste, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), l'une des figures les plus remarquables du romantisme cubain, établie en Espagne, très sensible aux idées abolitionnistes et auteur du roman *Sab*<sup>2</sup> publié en 1841, au moment où les

---

1 Espace International Philosophie dirigé par Christian Descamps, BERNARD (C.), « Altérités et métissages latino-américains », *Amériques latines : une altérité*. Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1993, p.14.

2 GÓMEZ DE AVELLANEDA (G.), *Sab*. Madrid: Cátedra, 1997.

ferments d'une réflexion sur l'avenir de Cuba se faisaient jour dans le milieu des intellectuels exilés, mérite que l'on s'y attarde. Dans ce roman, la mère adoptive du jeune protagoniste mulâtre Sab, est une Taïno, Martina. Antonio Benítez Rojo relève la similitude entre la description des aborigènes taïnos de Cuba par la romancière et celle de Rousseau<sup>3</sup>, lequel aurait conçu sa vision du bon sauvage en s'inspirant du roman de l'Anglaise Aphra Behn, *Oroonoko*, paru en 1688<sup>4</sup>, où sont décrites les coutumes des Indiens Caraïbes, et dont s'emparèrent les romanciers romantiques d'Europe et d'Amérique<sup>5</sup>. Il est évident que dans *Sab*, bien qu'étant un ornement littéraire propre à un genre déterminé, auquel le roman assigne une altérité qui la pare de traits stéréotypés, l'Amérindienne qui transmet les légendes et les mythes des héros de son peuple, en établissant un lien entre des groupes ethniques différents de Cuba, acquiert une présence qui l'inscrit dans l'histoire nationale.

A la fin du siècle, dans le courant du *siboneyismo*, la pièce de Francisco Sellén (1838-1907), dont l'histoire se déroule en 1511-1512, attire l'attention par son titre même, *Hatuey*, le cacique taïno condamné au bûcher par le gouverneur de Cuba, Diego Velázquez.

Dans la pièce de facture romantique, écrite en 1891 par un patriote indépendantiste, ami de José Martí qu'il aida à fonder la Parti Révolutionnaire Cubain, plusieurs fois exilé, deux modes de pensée, deux regards se mesurent, celui de l'Espagnol conquérant puis colonisateur de Cuba, et celui des Taïnos, dont le cacique venu de l'île voisine, Haïti, pour organiser la résistance, domine l'œuvre. L'on peut constater que, en une mise en parallèle de la pensée de l'Autre, de l'agir de l'Autre, sont considérées l'image du Taïno et celle du chrétien. Si les Indiens sont représentés par leurs cérémonies culturelles et leurs louanges à leurs Zemi, ils jugent en même temps la cruauté des chrétiens et de leur Dieu protecteur d'envahisseurs cupides et esclavagistes. Dans le schéma cognitif qui organise l'univers de la pièce, l'altérité de Hatuey et celle de son ami Macorijes est irréductible : qu'ils ne puissent se soumettre malgré la torture, que leur capacité de résistance leur vienne d'un courage indomptable, qu'ils fassent montre

---

3 BENÍTEZ ROJO (A.), « El Caribe y la conexión afroatlántica », *Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, primavera de 2005, n° 36, p. 51.

4 *Ibid.*, p. 49.

5 BEHN (A.), *Oroonoko, or The Royal Slave*. Norton: Nueva York, 1973.

d'une fidélité sans faille à leur chef et ami suscitent l'incompréhension de Velázquez et de son second, Grijalva, enfermés dans leurs schèmes réducteurs du bon sauvage infantilisé :

Tenacidad cual la suya  
no sospeché que existiera  
en gentes que me decían  
que humildes y mansos eran <sup>6</sup>.

De même, Grijalva fait observer que « es, aunque indio, valiente ». Plus intéressante encore est l'altérité du Taïno mise en évidence par l'intervention de Bartolomé de Las Casas. Ce que montre la pièce, c'est que l'Amérindien, homme idolâtre, s'inscrit dans des projections exigées par la forme même de la pensée de l'altérité et que l'infantilisation en est un nécessaire paradigme. Aussi, Las Casas, voulant implorer la clémence de Velázquez, brosse-t-il un portrait anthropologique qui ne laisse planer aucun doute sur la représentation qu'il s'est faite du Taïno. Il y voit un autre, inférieur, un enfant, dépourvu de raison, un être instinctif et fantasque. Et fort de cette conviction, il se met en demeure de le protéger et de le soustraire au bûcher préparé par le gouverneur :

Considerad, señor, que es un salvaje.  
Mudables pensamientos sólo expresa,  
sensaciones no más; almas de niño,  
quieren después lo mismo que desechan,  
y castigar a un niño fuera un crimen.  
Y el salvaje, ¿Qué es? <sup>7</sup>

Que conclure sur l'altérité du Taïno dans cette œuvre engagée en faveur de l'indépendance cubaine? Un double schéma s'y dessine dont l'un subvertit l'autre. Le chef taïno est le noyau d'une construction paradigmatique dont la positivité est indispensable au projet national. Les qualités de Hatuey l'enracinent dans la terre antillaise, et son courage, sa haine de l'opresseur, son dédain envers la cupidité et l'immoralité des chrétiens espagnols subvertissent l'image de l'Indien, du sauvage, de l'idolâtre qu'il faut absolument assujettir.

---

6 SELLÉN (F.), *Hatuey, Teatro mambí*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978, p. 280.

7 *Ibid.*, p. 335.

La pièce montre bien un retournement de l'image de l'Amérindien et constitue un jalon dans le rapprochement entre l'*ego* créole et l'Indien, un *alter* jusque-là assimilé au sauvage, et réunissant désormais les vertus exigées des patriotes cubains, dans le contexte de l'émergence d'une identité cubaine qui se cherche et d'un affrontement avec l'Espagne. Le sentiment national et la projection de la propre nostalgie de l'auteur de la pièce plusieurs fois exilé transparaissent dans l'emphase romantique qui conclut la pièce au moment du sacrifice du cacique. Mais il est patent que la poétique nationaliste de Francisco Sellén s'empare de *topoi* caractéristiques d'un milieu naturel édénique où vit le bon sauvage et auquel Hatuey fait ses adieux : « El campo de Yara, donde muero, los prados verdes, el sol, el mar, el monte, el río que libre contemplé, que tantas veces yo libre recorrí »<sup>8</sup>. La revendication nationaliste ne peut encore, paradoxalement, se défaire complètement des reliefs d'une stéréotypie utopique créée par l'Europe coloniale, celle de l'Indien installé dans un paradis qui lui ressemble

L'ethnologue Fernando Ortiz, dans son essai profus et ambitieux sur la cubanité, *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*, paru pour la première fois en 1940, progresse dans cette dynamique de réduction de l'altérité du taïno, en métaphorisant l'identité cubaine par le terme culinaire d'*ajíaco*, d'origine taïno, sorte de pot-pourri dans lequel se sont fondues des cultures diverses<sup>9</sup>. Quant à Antonio Benítez Rojo, dans l'essai *La isla que se repite*, il analyse plus largement la contribution de l'Amérindien à la constitution de l'identité caribéenne<sup>10</sup>.

### Le radicalisme féministe ou l'*ego* souffrant d'Ana Mendieta

A l'université d'Iowa, où Ana Mendieta s'inscrit en 1972, dans un climat d'exacerbation de la résistance à la Guerre du Vietnam, d'exaltation du mouvement féministe et de vigoureuse expression du multiculturalisme, son professeur Hans Breder et de nombreux artistes lui font découvrir l'art conceptuel. Elle se passionne pour l'art informel, la photographie, le dessin,

---

8 SELLÉN (F.), *Hatuey*, p. 339.

9 ORTIZ (F.), *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Edición de Enrique Mario Santí. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2002.

10 BENÍTEZ ROJO (A.), *La isla que se repite, Edición definitiva*. Barcelona: Marta Fonolleda/Casiopea, (col. Ceiba), 1998.

la sculpture, le cinéma super-8 et la vidéo et s'oriente spontanément vers la performance, le land-art et le body-art, une esthétique résolument anti-muséale, en rupture avec l'objet d'art traditionnel, et où son corps est à la fois sujet et objet de son travail d'artiste.

Il est indéniable que l'œuvre de Mendieta est génériquement marquée, au même titre que celle de Cindy Sherman ou de Kiki Smith, au sens où la femme reste invariablement le sujet de sa création. Les premières performances de l'artiste militante révèlent une violente attaque contre les codes et le machisme dominants, les tabous de toute sorte et toutes les violences exercées contre le corps féminin, tel *Rape Scene*, réalisée en 1973, où elle simule un viol. Si ces performances, par exemple la *Serie Facial Variation Cosmetics* où elle se fait photographier, la face écrasée contre une vitre, métaphore du carcan social, mettent en évidence l'une des lignes de force d'un travail où domine la forte présence de l'*ego* féminin, une place est déjà cependant faite aux origines culturelles nationales car elle a réalisé quelques-unes de ses performances en s'inspirant des rites de la santería cubaine, par exemple *Death of a chicken*. Ce n'est pas un hasard si, mal à l'aise dans son pays d'accueil, Ana Mendieta choisit une esthétique de la marginalité, où l'altérité s'exprime par le recours à des codes appartenant à la culture syncrétique des Noirs de son pays d'origine. Par ses performances, l'altérité de l'artiste s'affirme et se reconnaît dans l'affrontement avec l'univers masculin et par la mise en évidence de son décentrement d'exilée à l'identité fragmentée.

### Une esthétique de la relation : les Zapotèques du Mexique

La trajectoire ontologique de Mendieta qui est au cœur de l'œuvre se constitue donc depuis un décentrement, celui de l'exil, et d'où, progressivement, elle recherche un centre, celui de ses origines. Un virage s'opère en 1973, et, dans la première phase de ce cheminement, se met en marche une véritable esthétique de la relation ainsi définie par Edouard Glissant :

La réclame d'identité n'est que profération quand elle n'est pas aussi mesure d'un dire. Quand au contraire nous désignons les formes de notre dire et les informons, notre identité ne se fonde plus sur une essence, elle conduit à une Relation.

Disons que l'*ego* lacunaire de l'artiste cubano-américaine sans cesse en quête de plénitude, confronté à l'altérité masculine, en même temps qu'à l'univers étasunien qui la marginalise, cède à l'irrésistible appel du monde



amérindien. Les restrictions imposées aux exilés désireux de se rendre à Cuba par le gouvernement de Kennedy et renforcées par celui de Richard Nixon incitent l'artiste à se tourner vers le Mexique, une autre terre latino-américaine, où son *ego* souffrant recherche, dans un art ritualisé, la confrontation avec la vibration du monde zapotèque de Oaxaca, dans les ruines de Yagul, prélude à cet accomplissement qui se produira, quelques années plus tard, par l'identification avec les Zemi du panthéon Taïno. Aux réalisations centrées sur la revendication féministe succèdent les performances dans lesquelles le land-art et le body-art sont utilisés de façon originale par Ana Mendieta, lorsqu'elle produit ses *Siluetas*, en mettant en scène son corps dans les ruines de Yagul. Elle a déclaré, à propos de son choix du land-art :

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...] Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo.

Ces performances l'éloignent des regards, et seul l'objectif du photographe peut rendre compte du rapport dialogique, au sens bakhtinien, entre les divinités féminines zapotèques de la fertilité et des origines et le corps de Mendieta installé à même le sol, oint de boue, ou en communion avec l'arbre sacré de Yagul. Cette authentique esthétique de la relation et du divers réunit, tout à la fois, les apports de l'art informel des artistes des États-Unis et les symboles de la fertilité du monde zapotèque que sont les déesses mexicaines, Terre Mère. Ana Mendieta imprime l'empreinte de son corps dans les ruines de Yagul pour y laisser la trace d'une Cubaine déracinée, que sa résidence aux États-Unis avait séparée de son centre originel. La Terre rend possible le passage d'un monde à un autre, et, par le contact entre la matière de son corps et celle du sol, elle devient, dit-elle, une extension de la nature et la nature, une extension de son corps. La fusion entre le corps et l'œuvre s'opérant lors de la réalisation de l'empreinte, conjuguée à l'intensité dramatique, place Mendieta dans une dynamique de questionnement de ses origines qui se parachèvera à Cuba. Nous dirons, pour paraphraser Edouard Glissant que, traces autant qu'empreintes, les *Siluetas* de Mendieta ouvrent un passage : « La pensée de *la trace* s'appose, par opposition à la pensée de système, comme une errance qui oriente. Nous connaissons que la trace est ce qui nous met,

nous tous, d'où que venus, en Relation »<sup>11</sup>. Dans plusieurs de ses *Siluetas*, dans une communion rituelle, l'*ego* de Mendieta tend vers un dialogue avec ce monde amérindien de l'Amérique latine qu'elle avait perdu en émigrant aux États-Unis. Il est bien question de rites ancestraux recréés par les performances de Mendieta et dédiés à la Terre Mère, aux principes de fertilité des cosmogonies zapotèques. Plus d'une fois, la proximité de la performance et du rituel a été étudiée, notamment par Beatriz J. Rizk, dans *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*<sup>12</sup>, en partant des analyses de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz sur les rites afro-cubains. Le besoin obsessionnel de Mendieta de communier avec les principes féminins du monde amérindien et sacrés de la vie se manifestera sous une nouvelle forme lors de son retour à Cuba.

#### Les divinités taïnos : de l'altérité à l'identité

En 1980, le gouvernement cubain autorise le *Diálogo*, offrant une possibilité de retour dans l'Île à des exilés. Ana Mendieta y séjourna une première fois puis profita d'une bourse de la Fondation Guggenheim pour y revenir un an plus tard. Elle se mit immédiatement en contact avec les jeunes artistes, en particulier Juan Elso avec qui elle partageait un penchant pour l'art ritualisé. C'est avec passion qu'elle entreprit une nouvelle série d'œuvres, cette fois sculptées, axée sur la civilisation des Taïnos de Cuba.

Dans la *Verdadera Historia de los sucesos de la Conquista de la Nueva España*, Bernal Díaz del Castillo écrit: « nos hicimos a la vela en el puerto de Jaruco, que así se llama entre los indios, y es de la banda del Norte ». L'endroit que choisit l'artiste pour réaliser ses *Esculturas Rupestres* porte symboliquement le nom de ce lieu des premiers peuples de La Hispaniola et de Cuba. Elles ont été creusées dans les parois de la grotte del Águila, dans le Parc de Jaruco, aux environs de La Havane. Mendieta s'est très précisément documentée sur les rites et mythes des Taïnos, en se reportant aux chroniques de F. Ramón Pané, l'un des missionnaires compagnon de

---

11 GLISSANT (E.), *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*. Paris : Gallimard 1997, p. 18.

12 RIZK (B. J.), « Sincretismo, transculturación o yuxtaposición de sistemas religiosos: del culto y sus prácticas », *Rito y representación, Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2003, pp. 11-16.

Christophe Colomb, qui apprit la langue de ces Amérindiens et rédigea *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, où il décrit les croyances religieuses et la mythologie des aborigènes de La Hispaniola<sup>13</sup>, et à l'étude linguistique de Juan José Arrom, faite sur la base des chroniques et de leur confrontation avec des pièces archéologiques taïnos, qui lui a permis de progresser dans la connaissance de leur religion et de leurs mythes<sup>14</sup>.

Pourquoi avoir installé les sculptures dans la grotte de Jaruco ? Selon Pané, l'une des légendes taïno fait état d'une obscure vie cavernicole antérieure à l'acquisition de biens culturels. Certains oiseaux et arbres trouvent leur origine dans le châtimeut infligé aux humains pour avoir enfreint l'interdiction de sortir de la grotte. Guahayona aurait été le premier cacique à l'avoir transgressée sans subir de métamorphose, en emmenant toutes les femmes. La communauté restée dans ce lieu dut trouver une solution pour en créer d'autres, et l'oiseau Inriri creusa de son bec le sexe d'êtres qui en étaient dépourvus.

Les pièces archéologiques et les commentaires du missionnaire Pané accréditent l'idée d'un culte voué à la fertilité féminine. Des pièces de céramique en forme de sein, et intégrant parfois des formes phalliques ont été trouvées à Cuba. Celles qui représentent des figures féminines très stylisées ont été appelées « muñecas ». Il est évident que le travail de Mendieta sur les Taïnos reste fidèle à son engagement féministe et ce qui est remarquable, c'est que, comme à Yagul, elle se soit particulièrement intéressée aux Zemi féminines, divinités de la création. Selon Pané et Arrom, le principal dieu du panthéon taïno, Yocahu Vagua Maorocoti, dont le premier nom signifie « señor de la yuca », dont le second se réfère à la mer et le troisième à l'absence de grand-père, était un dieu agricole, et les vestiges à trois branches le représentent comme participant des rites de la fertilité<sup>15</sup>. Mais c'est dans la figure de sa mère connue par ses cinq noms, Atubei ou Atabey, Gemao, Guaca ou Guacar, Apito et Zuimaco que Mendieta puise son inspiration. Pané signale que cette multiplicité de noms renvoie à une

---

13 PANÉ (F. R.), *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. México: Siglo XXI, 1974.

14 ARROM (J. J.), *Mitología y arte prehispánicos de las Antillas*. México: 1975.

15 CASSÁ (R.), *Los indios de las Antillas*, Colección Indios de América, Madrid: Editorial Mapfre, 1992, pp. 138-139.

hiérarchie et que ce Zemi féminin était identifiée à la Terre en tant que principe passif de la création.

Dans le dispositif de Mendieta, Guanaroca, la Première Femme, dressée, pouvait être vue de l'extérieur de la grotte. L'artiste a profondément creusé son sexe, comme l'avait fait l'oiseau légendaire Inriri, de même que celui de Maroya, la Lune. Guabancex, la déesse du Vent, installée en position de gisant, portait sur le corps des impacts, comme pour en faire échapper toute l'énergie vitale. Iyare, la déesse Mère, elle aussi gisante, était dépourvue de sexe, mais son ventre très arrondi avait été conçu pour abriter toute la vie universelle. Atabay, la Mère des eaux, Guacar, Notre Menstruation, en position dressée, et Itiba Cachubaba, la Vieille Mère Sang, complétaient ce panthéon sculpté par Mendieta. Les critiques tels que María del Mar López-Cabrales ont fait remarquer que les *Siluetas*, les performances et les *Esculturas Rupestres* sont travaillées par le principe duel d'Eros et Thanatos<sup>16</sup>. Cela est très évident dans le cas de l'une de ses *Siluetas* réalisée en Iowa où son corps est enveloppé dans de la poudre à canon, métonymie de la barbarie humaine, et de pigment rouge symbolisant le flux vital.

Mais ce qui nous paraît intéressant dans les œuvres de Jaruco, c'est qu'un virage a été amorcé où elle assume un rôle inédit, celui de démiurge des divinités sculptées. La réalisation de ces sculptures accompagne une autogénèse. Alors que Mendieta, en installant son corps dans des mises en scène ritualisées, s'assumait jusque-là comme sujet et comme objet esthétique, dans un jeu de miroir, elle devient à Cuba l'auteur d'un acte artistique créateur d'énergie vitale. A sa manière, en façonnant les *Esculturas Rupestres* auxquelles elle donne doublement vie, d'abord en creusant les parois de la grotte des origines pour leur donner forme puis en incisant profondément le sexe des Zemi, elle réitère le geste de la communauté taïno enfermée dans la grotte, restée sans femmes après le départ du cacique Guahayona, et qui fut mise en demeure de transformer en femmes des êtres asexués. En sculptant ces Zemi féminins mal connues, elle accomplit le geste sacré et rituel par lequel elle annihile la distance entre

---

16 LÓPEZ-CABRALES (M. & M.), « Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta », *Especulo. Revista de Estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006  
URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>.

altérité et identité, en s'octroyant le rôle de transmettre le legs des Taïnos, constitutif d'elle-même.

Ce qui reste de son travail à Jaruco et de ses sculptures qui avaient été conçues pour se fondre dans le milieu naturel, ce sont des photographies. Mendieta a également réuni, dans un livre, des dessins sur les mythes des Taïnos<sup>17</sup>. A propos de l'intérêt de l'artiste originaire de la République Dominicaine, Vicente Pimentel, pour l'art rupestre et de son exposition à Carjac, Christoph Singler a souligné que non seulement cet art « pertenece a las entrañas de la tierra », mais que celui qui s'y exprime est avant tout homme plutôt qu'un individu identifiable par son phénotype :

Allí se capta quizá, en un solo momento, la voluntad creadora y la violencia inherente a la toma de posesión a través de la imagen, el gesto pensativo y la función social de la pintura. Es ahí donde se conjugan necesariamente la memoria personal y la memoria colectiva que se ha depositado, en sus varios estratos<sup>18</sup>.

Ana Mendieta n'étant pas indienne, ses sculptures rupestres ne sont pas, comme le dirait Glissant, l'expression « d'une appartenance atavique et d'un repli sur soi » mais bien l'expression d'une plénitude de l'être. Walter Benjamin disait de l'origine qu'elle est un tourbillon dans le fleuve du devenir. La réalisation des *Esculturas Rupestres* par Mendieta, son retour aux Zemi des origines, leur recréation et leur installation dans le présent par la trace sculpturale, l'ont conduite à dépasser une altérité fondée sur l'affrontement, à l'apaisement et à la plénitude de l'être.

#### BIBLIOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE

CLEARWATER (B.), *A Book of Works*. Ed. Ana Mendieta, Miami Beach, Grassfield Press, 1993.

---

17 CLEARWATER (B.), *A Book Works*. Miami Beach: Ed. Ana Mendieta, Grassfield Press, 1993.

18 SINGLER (C.), « Materia, signo, tiempo en la obra de Vicente Pimentel », *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*, DE MAESENEER (R.) y VAN HECKE (A.) (Eds.), Madrid : Iberoamericana- Vervet, 2004, p. 88.

- CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, *Mendieta Ana*, Santiago de Compostela, Ediciones Polígrafa, 1996.
- MENDIETA (A.), « Escritos personales », Moure, Gloria, Barcelona, Museo Rufino Tamayo, 1999.
- SABATINO (M.), « Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas* », Moure, Gloria, *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.
- « Ana Mendieta, au corps de l'identité », *Beaux-Arts Magazine*, n° 189, 02/2000.
- MARCADE (B.), « Mendieta » *Art Press*, n° 253, 01/2000.
- MOSQUERA (G.), « De regreso », *Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid: n° 15, invierno de 1999/2000.
- DIDI-HUBERMANN (G.), *L'empreinte*, Catalogue de l'Exposition, Paris : Ed. Georges Pompidou, 1997.
- ARROM (J. J.), *Mitología y arte prehispánicos de las Antillas*. México: Ed. Siglo XXI, 1975.
- PICHARDO MOYA (F.), *Los indios de Cuba en sus tiempos históricos*. La Habana, Academia de la Historia de Cuba, 1945.
- PICHARDO MOYA (F.), *Caverna, Costa y Meseta. Interpretaciones de Arqueología Indocubana*, Biblioteca de Historia, Filosofía y Sociología, vol. XVII, La Habana, 1945.
- KERCHACHE (J.), *L'art des sculpteurs Tainos, Chefs-d'œuvres des Grandes Antilles Précolombiennes*. Ed. Paris Musées, 1998.

**Commentaire [U1]** : Quel est l'auteur de cet ouvrage ?  
SABATINO M. ?



Christine FRÉROT

École des hautes études en sciences sociales – Paris

L'AUTRE VU PAR LE MÊME :  
DU MONDE INDIEN CHEZ LES ARTISTES D'OAXACA (MEXIQUE)

Être soi-même revient toujours à être cet autre  
que nous sommes et que nous portons, caché  
en nous-mêmes, promesses ou possibilité d'être.

Octavio Paz, *Le labyrinthe de la solitude*  
Gallimard 1972 (1<sup>re</sup> édit. 1950)

Au Mexique, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire de la représentation iconographique et de ses thématiques est marquée par la reconnaissance du monde indien et de son existence en tant que composante de la société mexicaine. L'introduction de son image comme sujet artistique apparaît alors chez quelques artistes qui prennent leur distance d'une vision marquée par des stéréotypes académiques et historiques faisant de l'indien soit un sujet théâtralisé dans des scènes d'histoire, esthétiquement idéalisé à la manière des héros de l'Antiquité, soit un sujet exotique, faible et soumis, faisant allégeance au pouvoir des vainqueurs. Avec la Révolution de 1910, l'image de l'Indien va se modifier et se confirmer dans la peinture en se voulant à la fois actuelle et insérée dans l'histoire, l'indien passant du statut d'objet de curiosité à celui du statut de sujet (potentiel) à part entière. Les artistes vont suivre la volonté des dirigeants et notamment celle du Ministre de l'Education, le philosophe José Vasconcelos, dont la vision mythique et épique d'un Mexique métissé va dominer la création de cette époque. Avec Vasconcelos et sa théorie de l'humanisme créole, la mexicanité sera associée à la valorisation de l'indien. Il faut « inventer le

Mexique » écrit Carlos Monsivais<sup>1</sup> et comme c'est l'Indien qui est le plus éloigné de l'étranger, on décrète que « ce qui est indien *est* ce qui est mexicain ». Les artistes vont donc « inaugurer, avec leurs peintures murales, une autre histoire »<sup>2</sup> et se faire les chantres de l'image idéale de l'indien.

L'exemple de l'art moderne en Europe, avec la découverte des arts africains par les cubistes et des arts primitifs par les surréalistes, va également être décisive pour que les Mexicains ouvrent les yeux sur leur propre réalité et comprennent l'importance de la tradition indienne dans la construction de leur propre culture, la détermination d'un esprit mexicain, en d'autres termes, la recherche de la « mexicanité ». Dans ce pays où l'héritage indien est un des premiers facteurs de la conscience collective, la recherche de l'identité culturelle est irrémédiablement liée à l'histoire du passé précolombien, mais aussi aux valeurs qui amalgament le passé et le présent. Ce contexte particulier dans lequel le passé *est* présent, fait, à cet égard, de ce pays l'un des plus significatifs de l'Amérique latine.

Le courant indigéniste qui s'affirme au cours des années 20 et 30 se propose la « redécouverte » et la revalorisation des « cultures et des traditions indigènes », ainsi qu'un changement des thématiques abordées afin d'y introduire des Indiens pour en faire les protagonistes majeurs d'une nouvelle politique, les acteurs de prédilection de la révolte sociale. Une véritable fascination pour le monde indien se développe dans tous les domaines, l'Indien se parant alors de la plus admirable des beautés<sup>3</sup> physiques. Une impulsion est donnée aux arts populaires et à l'artisanat ; à la demande du Ministre, une méthode de dessin basé sur la géométrie préhispanique est mise au point en 1922 par un peintre, Adolfo Best Maugard<sup>4</sup> et sera rendue obligatoire, sous son nom, dans toutes les écoles

---

1 C. Monsivais cité par DEBROISE (O.), dans « Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940 ». Mexico : edición Océano, 1983, 215 p., p. 23.

2 PAZ (O.), « Los privilegios de la vista III, México en la obra de Octavio Paz ». Mexico : Éditions Fce, 1987, 513 p., p. 229.

3 Lors de l'été 1921, le journal « El Universal » organise le premier concours de beauté indigène sous le nom de « La India bonita ». L'écrivain Salvador Novo, chantre de l'indigénisme à la Secretaría de Educación Pública (ministère de l'Éducation Publique) va créer un terme pour qualifier cette mode : « jicarismo » (de jicara, petit récipient pour l'eau confectionné à partir du fruit du calebassier).

4 Méthode de dessin basée sur « les sept éléments linéaires des arts mexicains indigènes et populaires ».



du pays ; les artistes sont envoyés en Province par le gouvernement central pour connaître le monde indien et découvrir l'art précolombien. Ce sera le cas de Diego Rivera <sup>5</sup> qui, avant son retour définitif au Mexique, avait appris à découvrir et à aimer l'art précolombien par le truchement de son expérience cubiste à Paris.

C'est dans un esprit quasi messianique que la majorité des peintres <sup>6</sup> va se lancer sur les murs qui sont mis à sa disposition dans la ville de Mexico. Sous la bannière de la Révolution en marche, ils mettent l'accent sur le monde ouvrier et paysan en lutte, sur les injustices, appellent à un nouvel ordre social dans une perspective idéologique et politique marquée par leur attachement au marxisme mais avec de fréquentes envolées allégoriques, métaphoriques ou symboliques difficilement accessibles au grand public. Les Indiens sont au centre de leurs fresques murales, leur culture est décrite en détail, du passé à l'actualité (1 — *La civilisation huastèque*, Palacio Nacional, Diego Rivera, 1929-1935) ; ces peintures se veulent didactiques et invitent le spectateur à méditer sur la lutte des Indiens pour la terre et le prix à payer pour elle (2 — Diego Rivera, *Chapingo*, 1926-1927) ; elles veulent informer sur le passé et le métissage (3 — Jose Clemente Orozco, *Cortès et la Malinche*, Escuela Nacional Preparatoria, Mexico, 1926) ; elles revalorisent les pratiques ancestrales comme la médecine traditionnelle (Diego Rivera, *Hospital de la Raza*, 1952-1956) et rappellent les martyres du joug colonial en invoquant l'urgence de la fronde (4 — David Alfaro Siqueiros, *Cuauthemoc ressuscité*, Palacio de Bellas Artes, Mexico, 1950) etc... Il s'agit d'un discours visuel, narratif et didactique qui a pour objectif d'informer et surtout, de réveiller les consciences.

L'image de « l'Autre », celle du « bon sauvage » inventée par la Renaissance, sera en quelque sorte retournée, revisitée à leur profit par les muralistes. Ils cristalliseront surtout dans la représentation de l'Indien les espoirs de changement et de révolte sociale. La « nostalgie des origines » resurgira dans une mythification du merveilleux et se traduira par un nouvel intérêt pour les cosmogonies, les coutumes, les rituels et les mythes ancestraux. Le passé, et l'origine considérée comme une « province du passé, mais

---

5 C'est le cas de Diego Rivera qui effectuera son premier voyage en 1921, notamment dans l'État d'Oaxaca, financé par José Vasconcelos.

6 Sauf David Alfaro Siqueiros pour qui l'indigénisme est indéfectiblement lié à la révolte sociale.

indiscutable, invulnérable, incorruptible »<sup>7</sup> seront transcendés, leur dimension métaphysique remise à jour ; le lien avec la terre sera réhabilité pour permettre au Mexique d'exister en tant que nation. Ces références seront magnifiées avec les excès iconographiques et idéologiques que commettront les peintres muralistes dans un discours redondant et manichéen devant séduire et éduquer le peuple mexicain, majoritairement analphabète à cette époque.

Ce contexte particulier où s'affrontent et se tissent le « local » et le « global » sur fond d'identité culturelle métisse, va perdurer tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, mais en se transformant. Il aboutira dans les années 80 à une figuration dans laquelle l'inspiration agglutinera dans un même espace les mythes et les légendes, les objets d'art populaire, des figures religieuses comme la Vierge de Guadalupe, les réminiscences du baroque... (5 — Javier de la Garza, *Bienvenida*, acrylique sur toile, 1990). Cette récupération du passé sera imprégnée de préoccupations de type social, le plus souvent des questionnements personnels sur l'identité sexuelle, le féminisme, les origines. Ce qui est indien, — *lo indígena* — sera amalgamé à la culture populaire, plutôt urbaine, influencée par les mass-media, cette nouvelle dimension hybride corroborant dans une certaine mesure, l'équation — comme nous le signalions plus haut pour la peinture des muralistes —, *indien = mexicain*.

Mais cet attachement viscéral au passé est doublé d'un attachement tout aussi intense, au lieu, à la terre. Comme l'écrit Yves Bonnefoy<sup>8</sup>, l'expérience du lieu concerne nos relations avec le monde et la société. Je cite : « Le lieu est (ainsi) l'embouchure de l'esprit chez l'être. C'est lui qui attire et retient, l'impression de réalité comme le fait le paratonnerre avec l'éclair. Et la catégorie qui nous occupe est valable à tous les niveaux de notre relation avec le monde, parce qu'elle peut à la fois identifier un point de la terre comme elle peut se convertir en voie de la transcendance ; parce que non seulement elle parle des racines de notre vie la plus quotidienne, mais parce qu'elle rend aussi possible l'expérience métaphysique ».

---

7 SAVATER (F.), « El lugar, el origen, la identidad », *Vuelta*. Mexico, 1995, novembre n° 228.

8 BONNEFOY (Y.), *El desierto de Retz y la experiencia del lugar*, « El lugar, el origen, la identidad », *Vuelta*. Mexico, novembre 1995, n° 228, p. 9.

Dans cette problématique liée à la prégnance du lieu, il existe un espace exceptionnel où l'imaginaire créateur se fond et se confond avec un territoire, une histoire, un passé : Oaxaca est une région non seulement riche d'une diversité d'ethnies — les Indiens y constituent la majorité de la population comme au Chiapas —, mais aussi celle dont le patrimoine culturel exceptionnel compte autant de couvents coloniaux fortifiés que de sites zapotèques encore chargés de mémoires. Sur ce sol où s'épanouissent autant l'art que la littérature ou la poésie, Rufino Tamayo d'abord (1899-1991), puis Francisco Toledo (1940) ont su porter chacun à leur manière la vitalité de cet héritage, en le modernisant et en l'enrichissant avec le présent, en le faisant revivre sans nostalgie du passé, mais plutôt dans la fierté du renouvellement. Pour ne pas oublier et pour résister à un métissage uniformisant qui menace l'imaginaire du monde indien. Attachement corroboré par Mircea Eliade<sup>9</sup>, même s'il concerne le monde occidental.

Jusque chez les Européens de nos jours, écrit l'écrivain d'origine roumaine, survit le sentiment obscur d'une solidarité mystique avec la terre natale. Il ne s'agit pas d'un sentiment profane d'amour de la patrie ou de la province ; ce n'est pas l'admiration pour le paysage familier ou la vénération pour les ancêtres, enterrés depuis des générations autour des églises des villages. Il y a bien autre chose : l'expérience mystique de l'autochtonie, le sentiment profond qu'on a émergé du sol, qu'on a été enfanté par la Terre de la même façon que la Terre a donné naissance, avec une fécondité intarissable, à des rochers, des rivières, des arbres, des fleurs. C'est dans ce sens que l'on doit comprendre l'autochtonie : on se sent être des *gens du lieu*, et c'est là un sentiment de structure cosmique qui dépasse de beaucoup la solidarité familiale et ancestrale.

À la démesure du paysage américain, les artistes d'Oaxaca répondent par l'abondance, la prolifération et la luxuriance des images ; par les symboles, les métamorphoses, les transfigurations. L'éducation à la modernité des formes, l'extraordinaire liberté d'une ouverture et d'une connaissance sans limites des histoires du monde alimentent leurs imaginaires. Tous ces éléments, alliés à leur attachement aux origines, à leur histoire, à un territoire et à un héritage culturel, fondent l'appréhension d'un réel dans lequel il y a dialectique permanente entre le passé et le présent. Dans les images de ces artistes, l'Indien en tant que figure physique (et mythique) a pratiquement disparu de même qu'il est peu présent en tant que sujet pur et simple ou protagoniste central de la scène. Ce n'est pas que le lien avec les artistes — dont la majorité est d'origine indienne — se soit rompu ; ce n'est pas que la question indienne, — autant culturelle que sociale —, ait été résolue, loin

---

9 « Mythes, rêves et mystères ». Paris : Éditions Gallimard, 1957, 279 p., p. 46.

de là. Il s'agit plutôt d'une sorte de distance avec la réalité physique, un autre regard où s'est estompé le désir de représentation et transformé la fusion avec le monde indien au profit d'une approche incorporant une problématique identitaire et sociologique de civilisation. Les Indiens restent néanmoins au cœur des préoccupations des artistes d'Oaxaca qui ont choisi de s'en approcher autrement, en s'aventurant dans un univers imaginaire articulé sur le riche patrimoine immatériel dans lequel a baigné leur enfance. On retrouve dans leurs images des évocations des histoires racontées à la campagne par les ancêtres, les rituels, les mythes, la présence des églises ou du religieux, les animaux et les plantes, la nature contrastée du Pacifique aux déserts de cactus, les vallées amples, les broderies, les tissages, la sexualité et la mort, la diversité des ethnies et de leurs coutumes... Fusion et réapparition, réappropriation, invention de mémoires<sup>10</sup>. On pourrait d'ailleurs à ce propos se hasarder à affirmer que la mondialisation et l'homogénéisation de l'art qui en découle ont peut-être aussi incité ces artistes à s'« inventer des mémoires » pour se démarquer du diktat commercial de l'uniformisation ambiante.

Dans une entrevue réalisée au Mexique en 1927<sup>11</sup> Rufino Tamayo affirmait : « [...] ma race, peut-être ma propre terre, a été et continue à être mon guide, mon maître, ma seule source d'inspiration ». Tamayo était un métis d'origine zapotèque, mixtèque et espagnole. Mais il revendiquait sa condition d'indien pour atteindre « l'universalité », tout en prônant un désenclavement « mexicaniste » et folklorisant dans lequel l'art mexicain s'était embourbé, surtout à cause de Diego Rivera. Dualité donc chez Tamayo, qui fonde aussi l'essence de son œuvre sous les signes du cosmos, notamment du soleil et de la lune, métaphores existentielles comme l'a souligné Octavio Paz<sup>12</sup>. Ce qui apparaît avec évidence chez l'artiste (à la fois peintre, sculpteur et graveur), c'est une autre dualité. Celle de la couleur et de la forme que Tamayo considérait comme primordiale. Le peintre a côtoyé le monde précolombien dans sa jeunesse et on retrouve cette

---

10 Comme l'écrit S. Gruzinski lorsqu'il souligne que « la colonisation brutale va pousser les indigènes à se forger des identités nouvelles, à s'inventer des mémoires ». « La guerre des images, de Christophe Colomb à Blade Runner ». Paris : Éditions Fayard, 1990, 389 p., p. 18.

11 Citée par VILLAREAL (J. M.), *El hombre en el centro*, « Tamayo, su idea del hombre 1899-1999 », Catalogue d'exposition INBA. Mexico, 1999, 91 p., p. 14.

12 *Los privilegios de la vista III, op.cit.*

influence dans le hiératisme, la rigidité et le chromatisme de ses figures (céramiques de Mitla et de Monte Alban). Son expérience au Musée d'Anthropologie où il copiait des pièces de l'art préhispanique (objets rituels, céramiques, figurines zoomorphes, masques...) s'est conjuguée aux images de son enfance pour créer des formes inspirées. Mais si les références à l'esthétique et aux systèmes symboliques des anciennes civilisations sont perceptibles, c'est au monde de son temps que Tamayo appartient et il n'a de cesse de le revendiquer.

C'est lors de son séjour à New York, ville que Rufino Tamayo aimait, que s'affirment des caractéristiques formelles et identitaires qui renvoient peut-être à cette condition d'indien dont il s'est éloigné. Son langage pictural s'incarne à ce moment-là dans des figures à la peau sombre (6 — *Desnudo en gris*, huile sur toile, 80 x 60 cm, 1930) avec un « sens du corps comme volume et l'impassibilité du visage ». Comme le souligne Rita Eder<sup>13</sup>, ce choix formel et expressif exprime « peut-être sa métaphore de ce qu'il ressentait sur la vraie condition de l'indien et de l'appropriation que l'Ecole Mexicaine naissante en avait fait ». Rufino Tamayo comme initiateur d'un art moderne mexicain à la fois relié à sa propre histoire et ouvert aux influences du monde « s'inscrit aussi bien dans la destinée de l'art moderne que dans la continuité indigène : sens de la couleur, esprit de célébration, conscience cosmique »<sup>14</sup> écrit Carlos Fuentes de cet artiste qualifié par Luis Cardoza y Aragon<sup>15</sup> de « peintre pré-colombien de l'Ecole de Paris ». Les sujets abordés par Tamayo, qui n'en sont pas directement mais plutôt des évocations énigmatiques, concernent les liens avec l'univers (7 — *El iluminado*, 1975) ; l'horreur d'un sacrifice précolombien (8 — *Hombre arrancándose el corazón*, 1956) ; le cosmos que contemple Tamayo comme le faisaient ses ancêtres en s'interrogeant sur le destin de l'homme sur terre (9 — *Galaxia II*, 1982) ; l'influence de la statuaire zapotèque<sup>16</sup> clairement perceptible dans ses peintures architecturées de façon minimaliste autour

---

13 « Tamayo en Nueva York », dans *Rufino Tamayo, 70 años de creación*. Museo de Bellas Artes. Mexico, déc. 1987 - mars 1988. Ed INBA/SEP, 363 p., p. 55,

14 FUENTES (C.), p. 374, « Le Miroir enterré, Réflexions sur l'Espagne et le Nouveau Monde ». Paris : Éditions Gallimard, 1992, 406 p.

15 « El Rio, novelas de caballería ». Mexico : Éditions FCE, Tierra Firme, 1986, 898 p., p. 503.

16 On peut en être convaincu en visitant le musée Tamayo à Oaxaca constitué de sculptures et de statuettes zapotèques données à la ville par l'artiste du même nom.

d'un axe souvent apparent (10 — *Hombre confrontandose al infinito*, 1967) ; celle des masques est récurrente que l'on évoque l'influence de l'art précolombien, celle des arts africains découverts par l'artiste en Europe ou celle de l'art et des coutumes indiennes encore vivaces (11 — *Hombre en blanco* et 12 — *Máscara negra*, 1983). Tamayo utilise le masque à la fois comme recours esthétique et pratique (parfois l'anonymat de ses personnages leur confère une certaine déssexualisation) (12 — *Hombre cerca de la ventana*, 1975), mais peut-être aussi pour exprimer « l'Autre » qu'il est dans son propre monde, « étranger chez soi » comme le formule l'écrivain américain Toni Morrison<sup>17</sup>.

Cette notion du double que l'on pourrait rattacher à la croyance indigène du *nahualisme* (métamorphose, transfiguration, apparence animale de l'homme<sup>18</sup>), se retrouve chez un autre artiste, Francisco Toledo. Comme Tamayo, il a fait l'apprentissage de l'art moderne, notamment lors de ses séjours à Paris. Il reconnaît l'importance qu'ont pour lui des artistes comme Picasso, Miro, Dubuffet, Rauschenberg ou Matisse. Comme pour les autres peintres d'Oaxaca, la relation étroite à la culture — du passé précolombien aux cultures indigènes actuelles et à l'art populaire — n'exclut en aucune façon l'intérêt pour les propositions fondamentales de l'art d'aujourd'hui. Ce « métissage » lui permet ainsi d'être libre, libre de choisir ses thèmes, ses couleurs, ses représentations. On pourrait ajouter, libre de faire parler l'image, de donner primauté à l'image (sensible) sur le concept (désincarné).

La démarche de Toledo n'est ni folkloriste, ni artisanale. Essentiellement intérieure et mystique, elle est aux antipodes de cet indigénisme politique et d'ambition pédagogique qu'avait défendu en son temps toute une école artistique mexicaine. « L'indigénisme » de Toledo, même s'il est parfois narratif, n'a aucune prétention didactique ; il ne cherche pas à nous informer sur l'ordre ou le désordre du monde qui l'entoure, mais à nous initier, nous introduire dans l'accomplissement d'un rite fabuleux.

Son enfance autant rurale qu'urbaine, tout comme ses propres phantasmes et ses obsessions, nourrissent l'essence de ces images qui baignent dans un érotisme omni-présent. Imagerie d'un quotidien vécu et

---

17 Lors d'un colloque organisé au Louvre, à Paris, en automne 2006, sous ce titre choisi par le Prix Nobel américain.

18 Double animal protecteur qui accompagne la personne choisie au cours de sa vie et la protège.

rêvé, intériorisé, et imaginaire qui échafaude sur la toile des complicités insoupçonnées. L'intérêt de l'artiste pour sa région et son histoire se manifestent dans l'énergie et la passion qu'il consacre depuis des décennies à retrouver ou sauvegarder la mémoire de l'Isthme de Tehuantepec, autant pour les mots — littérature, poésie, contes, fables — que pour les images — documents photographiques —. Si « Toledo est un créateur et un révélateur de mythes »<sup>19</sup>, il ne s'agit pas pour lui de les transcrire littéralement ou de les illustrer, mais plutôt d'accomplir un acte sensuel, voire érotique en créant par ce rituel, un monde artistique et iconographique qui lui est propre. « Comme un démiurge et un chamane »<sup>20</sup>. Francisco Toledo est donc un artiste hors du commun, unique. Comme l'a écrit André Pieyre de Mandiargues<sup>21</sup>, habité par une conception sacrée de l'univers et de la vie.

Toledo puise ses images dans l'immensité de son patrimoine imaginaire et mémoriel. La sexualité toute-puissante qu'il peint est une autre manière chez lui d'aborder l'état de magie. Les animaux pullulent chez Toledo : crocodiles, sauterelles, crapauds, tortues, lapins, iguanes... Teresa del Conde<sup>22</sup> souligne la parenté de Toledo avec l'art maya et notamment la finesse de certains dessins qui rappellent la délicatesse de ses céramiques. Mais elle insiste surtout sur la relation de l'art de Toledo avec l'art préhispanique, sur le fait que de nombreuses pièces sont structurées de manière codifiée, avec deux sens entremêlés. Chez Toledo, on retrouve donc encore cette idée du double, de l'hybridité dominante. Elle est surtout manifeste dans les visages-masques, les poissons — phalliques, les spirales... (13 — *Mujer sobre dos sillas*, gouache sur papier, 28 x 38, 1983 et 14 — *Pescados llamados verdes*, huile sur toile, 1972). Il ne s'agit pas de « l'autre », mais d'une part de soi dans la réactualisation du mythe. Pour Carlos Monsivais<sup>23</sup>, « Toledo écrit à sa manière Alice aux pays des Zapotèques ». Les figures fantastiques qui peuplent les toiles « sont des créatures de l'animisme de tous les jours, des incarnations de la religiosité populaire, des paraboles de la sexualité frénétique, les animaux tutélaires (lapins, coyotes, cerfs, tortues,

---

19 Teresa del Conde, *Catalogue de l'exposition Toledo*, The Mexican Fine Art Museum. Chicago, 1988, p. 10.

20 Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 12.

21 « Troisième Belvédère », p. 91 à 94. Paris : Éditions Gallimard, 1971.

22 *Op. cit.*, p. 16.

23 « Francisco Toledo, *Obra gráfica* », catalogue de la galerie de l'Université de Guanajuato, Festival Cervantino, Guanajuato. Mexique, octobre-novembre 1984.

iguanes) qui représentent avec nonchalance et cordialité l'instinct et la sagesse »<sup>24</sup>. (15 — *Figura y serpiente*, gouache sur papier, 25 x 32, 1981) La faune de Toledo peut s'expliquer à partir des mythes et légendes : comme le *Popol Vuh*<sup>25</sup> ou les contes zapotèques (celui du lapin et du coyote qui a inspiré l'artiste à diverses occasions) bien qu'il y ait dans ce bestiaire des influences diverses et croisées (art primitif de Nouvelle Zélande, cosmogonies orientales, bestiaires occidentaux...) (16 — *Mujer, conejo y personaje*, fresque sur métal, 110 x 80, 1984). Le serpent-phallus est très courant chez Toledo comme il l'est dans l'imaginaire précolombien et cette présence conforte une oeuvre alimentée par les mythes personnels comme ceux liés à la sexualité (17 — *La magia*, technique mixte sur papier, 28 x 38, 1984). Par ailleurs, Toledo se représente avec des masques ou des déguisements qui peuvent induire la recherche d'une autre identité (18 — *Autoretrato con chapulin*», huile et tempera avec sable sur lin, 25 x 19, 1989). Là aussi, évocation du *nahual* qui est un mythe encore très persistant dans l'Isthme de Tehuantepec, comme d'autres mythes et notamment ceux de la naissance par l'arbre, ou de l'origine par les nuages. Le thème de la *calavera* (squelette) (19 — *Muerte con baston y sapo*, encre et dessin, 1990 et 20 — *Dos muertos con tortuga azul*, gouache avec sable et encre, 1989) est récurrent dans son oeuvre, autant dans les innombrables gravures que dans les huiles de toutes les époques, traité dans un mode souvent plein d'humour, où sont patents la mémoire des crânes du panthéon rituel précolombien ou la représentation humoristique de la mort au Mexique popularisée par le graveur José Guadalupe Posada à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Comme l'écrit Luis Cardoza y Aragon<sup>26</sup> sur Francisco Toledo : « Mille fois il a vécu dans la matrice zapotèque et mille fois il est né à la lumière du monde ».

A Oaxaca, en dehors de ces deux figures tutélaires de l'art moderne mexicain, les peintres des générations suivantes ont su garder, tout en le renouvelant et en l'élargissant sur le plan de la forme et de l'image, cette double culture initiée par Tamayo et imposée au Mexique contre vents et marées<sup>27</sup>, que Toledo a su perpétuer avec son langage personnel malgré

---

24 MONSIVAIS (C.), *op. cit.*

25 Livre des événements ou livre du temps en langue maya quiché, le *Popol Vuh* est le document le plus important sur les mythes de la civilisation maya (Guatemala).

26 « Francisco Toledo ». México : Éditions Era, 1987, 99 p., p. 6.

27 Opposition à son art dans son propre pays l'ayant poussé à s'exiler à la fin des années 20 et plus tard jusque dans les années 50.



l'incompréhension ou le manque d'intérêt d'une partie du milieu de l'art contemporain. Sergio Hernandez, Alejandro Santiago, Maximino Javier, Luis Zárate ou Rodolfo Morales, récemment disparu, sont parmi eux. Fondée sur « la synthèse du contemporain et de l'ancestral », comme l'écrit Octavio Paz<sup>28</sup>, cette tradition plastique américaine voulue et réussie par Tamayo, le « leader esthétique », mais aussi par Carlos Merida le guatémaltèque ou Wifredo Lam le cubain, interprétée par Toledo, n'est pas près de s'éteindre.

Le monde de Rodolfo Morales (1915-2001), c'est celui du village d'Ocotlán où il a passé son enfance et où plus tard il est revenu vivre. Imprégnée d'une vision profonde de sa propre réalité, à la fois personnelle et très mexicaine, l'œuvre de Morales montre l'amour du baroque (architecture, places, arcades, anges...), mais aussi l'immersion dans un milieu presque exclusivement féminin que Carlos Monsivais nomme « le peuple de Morales » : des figures de femmes et d'anges dont les visages et les mains et parfois les pieds, jouent un rôle essentiel (*El velo del angel*, huile sur toile, 206 x 248, 1989). Morales confirme que ses modèles, ce sont les Indiens de son pays. Il affirmait : « Je pense qu'un artiste et c'est mon cas, doit exprimer, sans aucun doute, ce qui l'entoure »<sup>29</sup>. C'est aussi le cas de Luis Zárate (1951) qui, comme Morales, est un solitaire habité par cet esprit du lieu. (*El diablo en bicicleta*, huile sur toile, 80 x 100, sans date). Pour lui, le quotidien n'est plus qu'un prétexte et l'artiste le transcende pour créer un imaginaire symbolique et mythique où s'entremêlent végétation luxuriante, art populaire et *calaveras* festives ou lugubres dans un plaisir sensuel du jeu des corps et des animaux proche de l'univers érotique de Francisco Toledo. Sergio Hernandez (1957) est aussi fortement imprégné par son enfance dans la Sierra Mixtèque, sans pour autant renier les influences de Klee, Dubuffet ou Miro. (*La cueva*, gouache sur papyrus, 60 x 79 cm, 1989). Versatile, alchimiste de la forme et du trait, son lien avec Oaxaca est fort et si pour lui « l'identité n'est pas une recherche en soi »<sup>30</sup>, il admet la force du contexte et l'obligation d'accepter l'influence de cette culture en la défendant avec ses images. Alejandro Santiago (1964) participe de cette même veine luxuriante dans un permanent feu d'artifice polychrome et iconographique (*Dualité*, huile sur toile, 150 x 120 cm, 1992). On y retrouve

---

28 « Los privilegios de la vista », *op. cit.*

29 FRÉROT (C.), catalogue de l'exposition « Les Sorciers de la Forme ». Paris : Éditions Le Miroir d'Obsidienne, 1992, 132 p., p. 84.

30 FRÉROT (C.), p. 57, *op. cit.*

des fragments de formes humaines, des squelettes, des cerfs-volants, des croix et la présence répétée des crânes et des mains qui marquent le fort lien de l'artiste avec la mort, évoquant la tradition préhispanique mésoaméricaine. Quant à Maximino Javier (1950), c'est un narrateur (*Sans titre*, gouache sur papier, 1992). Il raconte ses histoires inspirées de la Sierra où il vit depuis toujours. Autodidacte, indien d'origine chinantèque, sa peinture liée à l'enfance dialogue avec la tradition orale. Elle colporte contes et légendes, histoires d'apparitions, de diables, de lieux enchantés, de pratiques magiques ou de sorcellerie..., avec une pointe d'érotisme et beaucoup d'humour.

Et je vais conclure :

Dans la société coloniale, l'abjuration obligée par les Indiens de leurs croyances et l'abandon forcé de leurs images ou objets rituels<sup>31</sup> n'a pas empêché la transmission orale d'un patrimoine immatériel qui perdure encore aujourd'hui. Les représentations qui leur étaient liées, concernant la relation au monde, à la nature et au cosmos, ont été perverties, pénétrées d'autres croyances, sont devenues hybrides. Ce sont celles dont ont hérité les artistes d'Oaxaca aujourd'hui, transmises dans leur famille ou enrichies par la découverte dans les musées et les expositions des objets culturels, rituels et utilitaires, des statuettes, des stèles, des effigies... quand ils ne les trouvaient pas sur place. Ces artistes font un travail de mémoire visuelle, auditive et culturelle dans un pays où le respect au passé tisse la complexité et la permanence de leurs identités.

Les artistes d'Amérique latine nous ont apporté la leçon d'un métissage, de l'ouverture de la culture de la connaissance<sup>32</sup>. Ils ont été compris par les poètes, mais un peu méprisés par une conception occidentale de l'art, peu humaniste, prônant les seules valeurs intellectuelles comme légitimes, au détriment « d'une perception plus intuitive du monde »<sup>33</sup>. Antonin Artaud écrivait en 1937<sup>34</sup> que « si même au Mexique, l'esprit primitif est en décadence, il est trop évident qu'un artiste indien ne peut être lui-même que quand véritablement il s'en inspire ». Les artistes d'aujourd'hui ne dérogent

---

31 Voir GRUZINSKI (S.), *op.cit.*

32 Conférence d'Alain Touraine, Institut des Hautes Etudes d'Amérique Latine. Paris, 2002.

33 LE CLEZIO (J.-M.), « Ailleurs ». Paris : Éditions Arléa, 1995, 124 p., p. 43.

34 À propos de l'artiste mexicaine IZQUIERDO (M.), *Le Mexique et l'esprit primitif*, in *L'Amour de l'Art*. Paris, 1937, p. 45-46.

pas à cette idée et confirment que l'autre est pour eux un autre soi dans la fidélité à un territoire où se croisent en permanence passé et mémoire, présent et vécu. « Il n'y aura pas de futur vivant avec un passé mort », écrit Carlos Fuentes à propos du Mexique <sup>35</sup>.

---

35 « Les Cinq soleils du Mexique », dans le journal *Le Monde*. Paris, 28 octobre 1999.





Sylvie MÉGEVAND

Université de Toulouse – Le Mirail

DE L'EXOTISME À LA QUÊTE IDENTITAIRE : LES FONCTIONS DU PAYSAGE DANS  
QUELQUES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES DE L'INDIEN  
(FIN XVIII<sup>e</sup> – MILIEU DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE)

Dans l'iconographie hispano-américaine moderne, l'Indien est le plus souvent représenté dans un environnement naturel ou architectural censé le caractériser et le mettre en valeur. Réel ou recréé, ce décor est entre autres destiné à faire comprendre aux publics dans quel contexte évolue l'autochtone, donnant ainsi crédit et authenticité à sa représentation.

Notre réflexion portera sur quelques œuvres importantes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Peintes ou lithographiées, elles ont pour sujet des « types » issus de régions à forte densité de population indigène (Quito, sud du Mexique, Andes péruviennes) et leurs auteurs sont des artistes locaux ou étrangers (Miguel Cabrera, Vicente Albán, Karl Nebel, Francisco Laso). Elles valorisent le paysage autour de l'Indien ou, au contraire, l'éliminent totalement, pour diverses raisons qu'il conviendra d'analyser.

Celles que nous avons choisi d'étudier sont autant de jalons historiques et de marqueurs esthétiques, dans une période brève, mais très fertile en événements. En effet, les trois premières — *Indios gentiles*<sup>1</sup>, du Mexicain Miguel Cabrera et *Yndio Yumbo [...]* et *Indio Yumbo de Maynas*, du Quiténien Vicente Albán<sup>2</sup> —, sont contemporaines de l'affirmation des consciences créoles, puisqu'elles datent de 1763 et 1783 respectivement. La lithographie de Karl Nebel *Indígenas de la Sierra* ou *Mexicanos de Guachinango* est éditée en 1836, soit quinze ans après l'indépendance mexicaine.

---

1 Cette toile est parfois référencée sous le titre *Indios gentiles con sus atuendos y productos de la tierra*.

2 *Yndio yumbo de las inmediaciones de Quito [...]* et *Yndio Yumbo de Maynas con su carga*. Sont toutes deux de 1783.

Quant au tableau du Péruvien Francisco Laso, *Habitante de las cordilleras* ou *El alfarero indio*, il est exécuté plus de trente ans après l'émancipation du Pérou. L'image de l'Indien avait-elle varié au cours de ces changements historiques décisifs ? Telle était la question que nous nous posions.

Bien que le sujet de cette étude soit *a priori* cohérent puisque portant sur un thème commun dans un temps limité, le spectateur et le chercheur ne pourront que constater d'emblée le caractère disparate des quelques exemples qui leur sont proposés, et notamment la relative maladresse formelle de Vicente Albán. Il faut dire que les trois premières toiles de notre petit corpus sont antérieures à la création des Académies hispano-américaines<sup>3</sup>, avec à leur tête San Carlos de México, créée en 1785 par les Bourbons sur le modèle de San Fernando de Madrid. La lithographie a été dessinée par l'Allemand Nebel, qui avait une formation académique européenne ; la dernière toile est celle d'un peintre formé dans l'atelier parisien de Charles Gleyre, admirateur d'Ingres. Remarquons aussi que ces représentations sont réalisées par des artistes d'origines diverses, dans des aires géographiques différentes et au moyen de techniques variées, en l'occurrence la peinture à l'huile et la lithographie.

Du fait de cette hétérogénéité, le paysage nous a semblé être un instrument d'étude intéressant : d'un point de vue méthodologique d'abord, dans la mesure où il limite le riche corpus de la représentation de l'Indien tout en lui conservant sa cohérence ; thématique ensuite, car Indien et paysage entretiennent des rapports étroits et privilégiés, en lien avec la problématique identitaire.

Quant au terme « paysage », nous l'entendons dans l'acception — aujourd'hui couramment admise — d'« artialisement de la nature <sup>4</sup> » ; une nature culturellement appréhendée et reconstruite par l'homme.

L'art religieux ne semble pas avoir accordé une place prépondérante à l'Indien. Les historiens d'art soulignent parfois sa quasi-absence en tant que thème dans plusieurs régions de l'empire colonial espagnol : « El tema

---

3 L'idée de fondation d'une Académie en Nouvelle Espagne est toutefois antérieure et un projet d'institution avait été imaginé dès 1753 précisément par Miguel Cabrera, dont on remarquera au passage le talent. L'artiste, originaire d'Oaxaca, proposait d'exclure les peintres indigènes de cette institution.

4 Cette heureuse expression est employée par Alain Roger dans *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.

del indígena en el arte, tanto quiteño como colombiano, es poco frecuente y las referencias al mismo son más bien indirectas, donantes de medio cuerpo en pinturas pequeñas »<sup>5</sup>.

Dans la même veine, on se souvient de la célèbre *Virgen del Cerro*, œuvre de l'école de Potosí, où le donateur autochtone ne fait qu'une timide apparition aux côtés du roi d'Espagne et du Pape ; sur le Cerro lui-même se profile une petite silhouette d'Inca. À l'inverse, les collections coloniales profanes du Museo de América de Madrid — dont quelques œuvres font partie de notre étude — font ressortir que les représentations de l'Amérindien sont nombreuses, en particulier dans le genre spécifique des *pinturas de castas*. S'éloignant des thèmes religieux qui ont orienté les arts coloniaux jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, elles s'inspirent d'une hiérarchisation sociale fondée sur les subdivisions ethniques. Cette catégorisation douteuse, dont les subtilités confinaient à l'absurde, avait été établie par l'administration espagnole à partir d'une réalité — indiscutable celle-là — d'un métissage américain en nette expansion au siècle des Lumières.

Si la nomenclature peut légèrement varier d'un vice royaume à l'autre (Nouvelle-Espagne et Pérou par exemple), ces *castas* partent invariablement de trois souches de peuplement considérées comme originelles : les Blancs, les Indiens et les Noirs. Sans vouloir s'attarder sur le caractère discriminatoire et absurde du système, on remarquera que, du fait de ce point de départ, les *pinturas de castas* établissent *de facto* une égalité de traitement et de statut pictural entre les trois groupes à l'origine du métissage. De ce point de vue, dans les tableaux identifiés comme dans des œuvres anonymes, l'Indien ou l'Indienne apparaissent très fréquemment en tant que parent d'un rejeton métissé, avec de multiples combinaisons possibles selon les origines ethniques de l'autre géniteur (*lobo, zambo, china*, etc.). Il n'est toutefois jamais fait mention d'autre chose que du terme générique et imprécis d'« indio ».

Notre objet d'étude a donc un rapport étroit avec l'existence des *castas* en tant que genre pictural, genre dont il faut souligner l'américanité dans la thématique tout au moins ; il en va autrement de la plastique, les canons esthétiques étant généralement dictés par l'Europe. Un examen plus détaillé montre qu'il existe en réalité deux visions bien distinctes : celle de l'Indien

---

5 GUTIERREZ (R.), coord., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid : Cátedra, 1995, p. 153.

des *castas*, urbain ou urbanisé — à tous les sens du terme — qui côtoie des autochtones « sauvages » que Miguel Cabrera désigne par l'expression consacrée et très floue de *Indios gentiles*. Pour des raisons évidentes, ces derniers sont beaucoup moins nombreux et sans doute moins connus et moins valorisés. On en voudra pour preuve *Indio principal de Quito en traje de gala* de Vicente Albán (1783) où un indigène de haut rang très richement vêtu occupe une bonne partie de la composition, tandis qu'une minuscule silhouette chevelue et à demi nue s'évanouit en arrière-plan dans la forêt ; cette discrète créature est sobrement identifiée par la mention suivante : « E. Yndio del campo ».

Plus ou moins défini selon les cas, mais plutôt foisonnant, le contexte paysager s'efforce de montrer ces *gentiles* dans un rapport avec leur environnement plus marqué que dans un décor neutre ou urbain déjà codifié par l'administration et l'histoire coloniales. Il permet aussi de souligner la consubstantialité entre cet Indien « non civilisé » et l'état initial de nature. Quant à l'ambiguïté entre le Bon Sauvage et le cannibale héritée de Christophe Colomb, on verra dans ce cas qu'elle est loin d'avoir disparu.

Les premiers exemples de notre corpus permettent de souligner une nette convergence temporelle et formelle entre les *pinturas de castas* et les représentations à visée naturaliste, ces dernières naissant dans le contexte des expéditions scientifiques. Dans le cas brésilien, elles sont bien antérieures à celles des territoires espagnols, devançant largement les portraits du Museo de América. Pendant l'occupation hollandaise d'une partie du Brésil entre 1630 et 1654, le gouverneur colonial Maurice de Nassau avait en effet chargé un groupe de scientifiques et d'artistes, dont Albert Eckhout et Frans Post, de dresser un état de l'histoire naturelle des territoires, ce qui donna lieu à des approches profondément originales :

Los paisajes de Post se singularizan claramente de las demás representaciones de América del momento, pues no tienen un carácter ni puramente topográfico ni alegórico. [...] Eckhout realizó naturalezas muertas con frutos tropicales (guayabas, piñas, pimientos), pintados en muy primer término y manteniendo un equilibrio entre la precisión botánica y una exquisita sensualidad que no era rara en la pintura holandesa de bodegones de aquella época. También pintó cuidadosos estudios de figuras individuales pertenecientes a distintos grupos étnicos (indios brasileños, negros y mestizos) que constituían variaciones



de las estampas populares de oficios y trajes bien conocidas en Europa desde mediados del siglo XVI<sup>6</sup>.

Si la qualité documentaire et esthétique de ces travaux est unanimement reconnue, il n'est toutefois pas possible de mesurer avec certitude leur impact sur les publics et les canons européens ; tout au plus peut-on parler d'un goût accru pour l'exotisme, caractéristique déjà non négligeable dans notre propos<sup>7</sup>. Ajoutons qu'ils révélaient aussi un attrait certain pour les scènes *costumbristas*, qui connurent leur plein épanouissement au XIX<sup>e</sup> siècle.

On retrouve dans les deux toiles *Indio Yumbo...* ce fond naturaliste. Né à Quito dans une famille de peintres (son frère Francisco l'était également), Vicente Albán fut engagé pour participer à l'exécution des centaines de planches de ce qui allait devenir la monumentale *Flora de Bogotá*, née de l'expédition botanique en Nouvelle-Grenade de l'Espagnol José Celestino Mutis. Certaines sources documentaires font état d'un détail intéressant : pour persuader Mutis de ses talents artistiques et se faire engager dans le projet, Vicente Albán aurait réalisé quelques études, dont ces deux-là.

Leur caractère botanique saute aux yeux, par la place et la taille qu'occupent les fruits présentés à gauche de la composition, en particulier dans *Indio Yumbo de las inmediaciones de Quito*.

La disproportion entre les divers éléments y est frappante, tout comme le contraste entre réalisme végétal et superficialité de la représentation humaine. Quant à la nomenclature du traditionnel cartouche<sup>8</sup>, elle renvoie aux classifications des cabinets de curiosités chères à l'illustration, chaque

---

6 ADES (D.), coord., *Arte en Iberoamérica (1820-1980)*. Madrid : Ministerio de Cultura, 1989, p. 65.

7 Es muy difícil precisar cuál fue la influencia de Post y de Eckhout en la pintura europea. Es probable que su obra, junto con el gran número de objetos y animales brasileños que Mauricio de Nassau trajo de Brasil, hayan contribuido a crear en la pintura holandesa del siglo XVII un determinado gusto por los exotismos americanos. ROJAS Mix (M.), *América imaginaria*. Barcelona: Editorial Lumen, p. 164.

8 Le texte du cartouche (ou cartela en espagnol) est le suivant : A. Yndio Yumbo de las inmediaciones de Quito con su traje de plumas y cormillos de animales de caza que usan quando estan de gala. B. Platano, arvol que produce los de la casta de Guineos con su fruto, y son los mas delicados. C. Platano Arvol que los produce llamados Dominicos, que no son de tan delicado sabor como los primeros. D. Arvol que produce las Papaías, y su fruta entera y avierta. Es saludable. E. La piña con su mata avierta y entera. Es fruta mu (sic) olorosa y gustosa.

lettre correspondant à un élément du tableau. L'homme est classé en premier, ce qui respecte la hiérarchie de Linné, dont Mutis était un disciple. Suivent les fruits, puis les plantes qui les produisent. Toutefois, la surface et la qualité d'exécution des végétaux contrastent avec l'indigence de la représentation humaine, ce qui inverse en quelque sorte l'ordre alphabétique proposé. D'un côté, de riches couleurs, des volumes suggestifs et un soin du détail qui renforcent l'idée qu'Albán était avant tout naturaliste. De l'autre et comme plaqué sur un décor inadapté, le portrait en pied d'un homme qualifié de « Yumbo de las inmediaciones de Quito ».



Vincente ALBÁN, *Yndio yumboi de las inmediaciones de Quito*, 1783

Malgré les précisions ethnographiques du texte, cet indigène semble n'être en fait [...] de nulle part. On peut légitimement douter que sa nudité soit supportable dans les régions proches de Quito ; par ailleurs, sa physionomie évoque irrémédiablement des modèles esthétiques préexistants. Le *contrapposto* exagéré et irréaliste renvoie à la tradition italianisante, l'arc placé le long de la jambe gauche est semblable à celui de Diane dans la statuaire gréco-romaine ou néoclassique ; la lance et le carquois sont occidentalisés eux aussi. Tous éléments maladroitement inspirés de

l'allégorie de l'Amérique, dont la représentation quasi-immuable est définitivement fixée par l'*Iconologia* de Cesare Ripa, de 1603<sup>9</sup>.



Cesare RIPA, *América*, 1603

Si on compare cet *Yndio Yumbo* [...] aux *Indios gentiles* peints par Miguel Cabrera en Nouvelle-Espagne vingt ans auparavant on note que la coiffe et le pagne de plumes ont des formes et des couleurs comparables, que le bras gauche est arc-bouté sur la hanche et que le bras droit est levé de façon comparable. Seule diffère vraiment la composition — il s'agit chez Cabrera d'un portrait à mi-cuisses —, à laquelle s'ajoute la présence d'une femme et de deux petits enfants qu'elle porte dans un panier de fibres végétales. Hormis quelques peintures sur les joues du Yumbo, des yeux et une peau foncée pour tous les personnages, rien dans les traits qui révèle l'origine ethnique de ces Indiens, franchement occidentalisés. Chez Cabrera,

---

9 Exempte d'images, la première édition est publiée en 1593.

ils perdent même toute différenciation géographique et culturelle en étant désignés par un terme générique dépourvu de tout sens.



Miguel CABRERA, *Indios gentiles*, 1763

On voit donc que, même à une époque tardive, l'origine locale des artistes (Oaxaca pour Cabrera et Quito pour Albán) n'altère en rien le respect des canons thématiques et plastiques occidentaux en vigueur des deux côtés de l'Atlantique. Prenant pour exemple la fontaine de la Piazza Navona du Bernin à Rome, Miguel Rojas Mix rappelle que le Río de la Plata y prend la forme allégorique d'un homme chauve et barbu flanqué d'un figuier de Barbarie (*tuna*) et d'un tatou. C'est justement ce tatou — peut-être avatar du rhinocéros de Dürer — qui apparaît au premier plan de *Indios gentiles* et ces figures de Barbarie qui sont visibles dans *Indios Mecos o*

*bárbaros*, toile anonyme très proche de la facture de Cabrera et également conservée au Museo de América. L'antériorité de l'*armadillo* sur le caïman est d'ailleurs attestée dans la symbolique américaine d'origine européenne<sup>10</sup>.

L'étrangeté de ces compositions exotiques, très vraisemblablement destinées à un public péninsulaire, suffisait apparemment à satisfaire les goûts des publics et à pallier les défauts d'exécution si nécessaire :

Castedo señala cómo, entre 1779 y 1787, se embarcaron para Sevilla, por la vía del puerto de Guayaquil, nada menos que doscientos sesenta cajones de esculturas y pinturas quiteñas, lo que habla a las claras de un mercado consolidado para estos productos. Sin embargo, debemos recordar que la demanda española era fundamentalmente de piezas cuyo sentido era de curiosidad y exotismo. [...] La opción es antes por lo diferente que por la calidad artística que ostentan las obras<sup>11</sup>.



Vicente ALBÁN, *Yndio yumbo de Maynas*, 1783

10 « Le tatou, armadillo [...] semblait attaché à la représentation du Nouveau Monde avant que Cesare Ripa n'impose le crocodile. [...] La couronne de plumes et l'arc sont des signes distinctifs de l'Amérique depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle. » DUVIOLS (J.-P.), *L'Amérique espagnole vue et rêvée*. Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville. Paris : Éditions Promodis, 1986, p. 82.

11 GUTIERREZ (R.), *op. cit.*, p. 71-72.

Toutefois, le caractère immuable des représentations humaines nous semble un peu infléchi dans le cas d'Albán : par le titre, qui mentionne enfin l'origine géographique et culturelle des Indiens ; ensuite par l'intrusion des fruits et des plantes. On pourra certes y voir une variante de la classique corne d'abondance, mais le soin accordé à leur réalisation et à leur classification dénote la relative évolution des canons.

*Yndio Yumbo de Maynas con su carga* nous paraît s'éloigner davantage des sempiternels poncifs, tant par le relatif dynamisme de sa composition que par l'importance accordée au paysage : un autochtone court, portant à la manière locale une abondante charge de fruits, assurée sur son front et autour de ses épaules par une large courroie de cuir.

Si la construction reste conventionnelle et la facture plutôt gauche, les chutes d'eau du dernier plan donnent un effet d'ouverture et de profondeur supplémentaire. Mais on n'échappe pas à la dichotomie classique entre cannibale et bon sauvage : malgré ses airs placides l'Indien porte une longue machette, effilée et bien inquiétante : est-elle destinée à couper fruits et lianes, ou quelque tête d'intrus si nécessaire ? Sa position étrange — assujettie derrière la tête de l'homme — peut être justifiée par la course du porteur, mais, du fait de son agressivité, fait inmanquablement penser aux préceptes de Ripa sur l'allégorie de l'Amérique : « Será fiera de rostro [...] y ha de ponerse a sus pies una cabeza traspasada por las saetas que digo ; en tierra y al otro lado algún lagarto de desmesurado tamaño ... ».

On peut y voir en raccourci une suggestion de cannibalisme. Quant au bestiaire, point de « lézard » ici, mais sur la falaise un singe accroupi et grimaçant, visuellement relié à la tête du Yumbo de Maynas par la pointe de la machette. Il mange une banane, la queue sagement enroulée autour des pattes ; mais ses épaules rentrées, son petit corps ramassé et ses dents aiguës inspirent l'horreur et la crainte. On a le sentiment diffus d'observer une momie, voire une tête réduite par les soins d'un Jivaro : dans ce monde sauvage et ambigu où homme, animaux et plantes vivent en symbiose, A et G sont-ils finalement si éloignés l'un de l'autre ? Les oiseaux (mainate, perroquet aux riches couleurs <sup>12</sup>) complètent l'ensemble, en accord avec les canons classiques et les exigences naturalistes du moment.

---

12 Pour la symbolique du perroquet, voir les ouvrages de J. P. Duviols et M. Rojas Mix déjà cités.

On sait que les voyages et les travaux d'Alexandre de Humboldt, « le second découvreur de l'Amérique », ont été décisifs dans la connaissance du Nouveau Continent ; un véritable changement s'opère, impulsé par le succès de ses travaux, emplis de la sensibilité particulière de l'Allemand pour les paysages grandioses. Sensibilité véritablement romantique, elle-même nourrie par les traités d'Edmund Burke sur l'esthétique du sublime et de William Gilpin sur le pittoresque <sup>13</sup>.

À cet égard, les lithographies de Karl Nebel éditées à Paris sous forme d'album en 1836 <sup>14</sup> puis à Madrid quatre ans plus tard sont dans le droit-fil de la curiosité des artistes voyageurs européens. Les inévitables concessions aux modèles occidentaux sont de rigueur, avec le *contrapposto* de la femme au centre de la composition, son profil néoclassique et les poses alanguies des personnages. Mais de nouveaux codes viennent s'y greffer, comme l'homme vu de dos, ce qui cherche à renforcer l'effet de spontanéité. Les autochtones sont désormais montrés dans un milieu minutieusement décrit; on s'efforce de cerner leurs coutumes, leurs fêtes, leurs traditions et leur mode de vie, le tout faisant montre d'un réel intérêt pour le continent. Les *Indígenas de la sierra* ou *Mexicanos de Guachinango* sont présentés ici sur un fond paysager très spécifique : hormis les fabriques qui indiquent la présence d'un village de la région de Papantla, on voit se profiler un mât garni de *voladores*, pratique « folklorique » qui renvoie aux cosmogonies préhispaniques du cycle du temps, détournées après la Conquête par les célébrations du Corpus Christi.

Le caractère novateur des scènes hispano-américaines n'est que partiel, car l'engouement des artistes pour ces scènes *costumbristas* à fort contenu ethnographique faisait écho aux voyages qu'ils avaient d'abord entrepris dans les Pyrénées — ou parfois les Alpes — <sup>15</sup> et qui donnèrent lieu à des

---

13 BURKE (E.), *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London, 1757. GILPIN (W.), *Three Essays on Picturesque beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape, to which is added a Poem of Landscape Painting*. London, Blamire, 1794.

14 Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique. Paris, Lemercier et Bernard et Frédéric Mialhe et frères, 1836. Édition non paginée de 50 planches lithographiées.

15 Voir à ce propos notre doctorat : Cuba et son image : les représentations paysagères dans la lithographie et la presse insulaires (1838-1861), Université de Toulouse II, Ipealt, décembre 2000.

publications « pittoresques » où abondaient les scènes de genre. De ce point de vue, l'Indien devenait un « type » logé à la même enseigne pittoresque que le Pyrénéen ; mais il faut souligner que contrairement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il était désormais différencié en fonction de ses origines ethniques et culturelles.

Faute de place, on ne s'attardera pas ici sur les spécificités du mode de production des planches lithographiées, pas plus que sur les techniques de dessin et de peinture liées aux voyages (croquis à l'huile, usage de la chambre claire, etc.). Mais il est indéniable que tous ces éléments ont aussi influé sur les contenus et sur la manière de voir des Européens aussi bien que des Hispano-américains. Ajoutons que l'usage du daguerréotype, souvent employé par les artistes voyageurs dès les années 1840, a pu considérablement faire évoluer les regards sur l'Indien.

Dans le contexte paysager que nous venons d'évoquer, le cas du très beau portrait *Habitante de las cordilleras* — souvent improprement intitulé *El indio alfarero* — revêt un intérêt tout particulier. On y voit un *serrano* péruvien présenter entre ses mains une *terracotta*. Un jeu subtil de clair-obscur met en valeur son physique typé : nez aquilin, barbe rare, regard sombre partiellement masqué par l'ombre d'un large chapeau noir d'où émergent des bandes d'un tissu brodé. Hormis les mains bien éclairées qui présentent une pièce anthropomorphe au physique caractérisé, le reste du corps est caché sous un long poncho sombre. De ce point de vue, on s'éloigne résolument des critères occidentaux appliqués à la représentation de l'Amérindien, à peine quelques décennies auparavant : plus de plumes ni de nudité, oubliés flèches et carquois.

Le spectateur distrait ou ignorant pourrait imaginer que l'homme tient une poterie de sa facture, comme l'indique d'ailleurs le deuxième titre du tableau. Or il n'en est rien, puisqu'elle est d'origine mochica, florissante civilisation du nord du Pérou aux premiers siècles de notre ère ; l'objet, représentant un prisonnier au cou entravé par une corde, montre des écaillures qui révèlent son âge.

Une telle incongruité historique et ethnographique est évidemment volontaire, mais dans quel but a-t-elle été commise ? Celui de créer un exotisme de pacotille ? Peut-être : on sait en effet que la toile a été peinte dans l'atelier de Charles Gleyre pour être présentée à l'Exposition Universelle de Paris en 1855 ; faute de connaissances archéologiques, le public européen pouvait ne pas s'attacher à de tels « détails ». Mais compte tenu



des engagements idéologiques du libéral convaincu qu'était Francisco Laso, on peut surtout y voir un désir d'exalter la grandeur du passé préhispanique et la glorification des savoir-faire ancestraux. Cela d'autant plus que le tableau était exposé en même temps qu'*Antigüedades peruanas*, étude où Mariano Eduardo Rivero exaltait un legs archéologique précolombien comparable à ceux des grandes civilisations occidentales<sup>16</sup>. Dans cette perspective, le propos de l'artiste revêt une tout autre portée idéologique, influant sur la façon dont le public a pu appréhender son œuvre. Quant au thème du *huaco* mochica de l'Indien prisonnier, il peut alors être vu comme une dénonciation métaphorique de la condition des peuples premiers, asservis par les conquêtes et toujours pas libérés.

Et puisqu'il est question d'exotisme, pourquoi cette totale absence de paysage dans la toile ? L'académisme davidien et la peinture d'histoire étant passés par là, le paysage avait été relégué au rang d'aimable souvenir. Mais, à notre sens, la sobriété de Laso et la remarquable économie de moyens plastiques dont il fait preuve ont un autre but : en nous obligeant à ne porter notre regard que sur le visage hiératique puis sur la poterie mochica, et en donnant aux jeux de lumière un rôle prépondérant, l'artiste nous incite à méditer sur l'apparition d'un nouvel acteur de la réalité artistique de l'Amérique. À cet égard, tout paysage aurait ôté de la force à une approche résolument humaniste. Des éléments décisifs sur l'absence de tout contexte paysager nous sont livrés par Gustavo Buntinx : en peignant un *Indio de las cordilleras*, Laso aurait voulu prendre le contrepied de Humboldt, qui avait publié en 1810 un *Atlas des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Cet Indien peint sur fond neutre permettait donc de recentrer le propos artistique autour de la représentation humaine, en rupture avec la vision humboldtienne du Nouveau Monde :

Es como si Laso se hubiera propuesto pintar al habitante ausente en la imagen europea de las cordilleras consagradas por Humboldt. Lo que ahora se margina de la representación hasta el punto de desaparecerlo no es al indio sino al paisaje antes hipostasiado (las vistas, ese término tan elocuente). La figura humana ocupa un primer plano absoluto. Y en sus manos, la arqueología adquiere un sentido contemporáneo<sup>17</sup>.

---

16 Voir les allusions aux recherches de Gustavo Buntinx dans Álvaro Medina, « El indio: de la alegoría a la realidad y la estética », *Ensayos, Historia y teoría del arte*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, vol. IX, 2004.

17 Gustavo Buntinx cité par Álvaro Medina, *op.cit.*, p. 95.

Nous voulons voir dans cette image énigmatique un portrait en creux du sauvage emplumé qui a prévalu jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle et parfois même après l'instauration des premières républiques. C'est un appel sincère à s'intéresser à l'Amérindien, précisément hors de tout propos superficiellement exotique. L'œuvre rejette à notre sens les naïvetés d'un indianisme esthétique aussi bien que littéraire <sup>18</sup>, jetant les bases de ce qu'il faudra bien appeler « indigénisme » ; cela malgré toutes les ambiguïtés que peut revêtir un tel concept à cette période de l'histoire.

C'est décidément tout ce qui n'apparaît pas sur la toile qui lui donne une dimension profonde et ambivalente : ce « type » amérindien anonyme serait en réalité un autoportrait de l'artiste, autre élément troublant qui ne révèle que mieux les contours d'un questionnement identitaire collectif et individuel, loin des préceptes de Ripa. Cette mise en abyme de l'image de l'Indien ouvre les portes à une réflexion, voire à une introspection, sur le thème de soi et de l'autre.

---

18 En matière littéraire, le premier roman « indianiste » péruvien est *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner (1889). Mais les premiers cuentos hispano-américains de cette veine sont bien antérieurs : « Netzula », du Mexicain José María Lafragua, paraît en 1832 et « Matanzas y Yumurí », du Cubain Ramón de Palma, en 1837.



Patrick LESBRE

IRIEC, Université de Toulouse-Le-Mirail

### PRÉSENCE INDIENNE DANS LES DÉCORATIONS DE COUVENTS PRÉHISPANIQUES (MEXIQUE CENTRAL, XVI<sup>e</sup> SIÈCLE)

Les muralistes des années 1930 ont repris au Mexique la technique de diffusion des images des premiers évangélistes, mais vidée de son contenu colonial indochrétien comme si la colonisation n'avait été qu'une mutilation et que l'Indien avait cessé de créer après 1521. Or jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup>, plusieurs générations de peintres et de sculpteurs indiens plus ou moins fortement acculturés ont contribué à l'ornementation des couvents novohispaniques (franciscains, dominicains et surtout augustins) qui pullulent tellement que la Couronne devra en limiter l'implantation (Real Cédula du 16 mars 1556). Cette création artistique, certes bridée par le catholicisme, mais pas forcément passive pour autant, insère dans le message chrétien des valeurs indiennes, en accord ou non avec les religieux. Elle ne périlitera qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, décimée par les multiples épidémies (1545, 1564, 1576 etc.). Nous nous limiterons au Mexique Central, sans prendre en compte d'autres provinces telles que le Michoacan (Santiago Angahuan), la Mixteca (Cuilapan) ou le Chiapas.

Curieusement, certaines églises ont été décorées dans un foisonnement de plantes, de monstres et de personnages qui rend évidente la paternité indienne de leurs auteurs. Pour ne pas reprendre et résumer les travaux d'autres chercheurs français ou étrangers, nous omettrons volontairement les lieux les plus emblématiques de cet art indochrétien ou indohispanique : nous renvoyons, entre autres, aux travaux de Georges Kubler<sup>1</sup>,

---

1 KUBLER (G.), « Indianism, Mestizaje, and Indigenismo as Classical, Medieval and Modern Traditions in Latin America », in *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, ed. Thomas Reese, New Haven y London,

de Constantino Reyes Valerio <sup>2</sup>, de Pablo Escalante <sup>3</sup>, d'Eleanor Wake <sup>4</sup>, de Manuel Aguilar <sup>5</sup> et de Serge Gruzinski <sup>6</sup>, ainsi qu'aux églises d'Ixmiquilpan, de Tecamachalco et de Malinalco <sup>7</sup>. Ces exemples, très étudiés, restent exceptionnels. Dans l'ensemble le décor des couvents est le plus souvent en noir et blanc, copié de modèles occidentaux (Ancien Testament, Philosophes antiques, Saints chrétiens, emblèmes des différents ordres religieux etc.).

Nous préférons nous centrer sur d'autres détails tout aussi signifiants, quoique moins perceptibles de prime abord. La participation d'artistes indiens (peintres, sculpteurs) au décor des édifices religieux construits en Nouvelle-Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle est peu documentée : la plupart du temps on tente d'identifier leur présence, plus ou moins évidente, à partir de traits stylistiques <sup>8</sup>. Elle n'est pas forcément cachée : les Indiens sont d'abord les destinataires de cet art qui vise à les évangéliser. Les religieux espagnols tolèrent un nombre de choses surprenantes, à commencer par la faune et la flore

---

Yale University Press, 1985, p. 75-80; « On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art », in *Ibidem*, p. 66-74.

- 2 REYES-VALERIO (C.), *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*. México : INAH, 1989; *Arte indocristiano*. México : INAH, 2000.
- 3 ESCALANTE (P.), « Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena », en *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid, Visor, Fundación Argenteria, 1998, p. 235-257; « Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI », in Helga von Kügelgen (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*. Vervuert, Ars Iberica et Americana, 2002, p. 71-93.
- 4 WAKE (E.), « Sacred Books and Sacred Songs from former days : Sourcing the Mural Paintings at San Miguel Arcángel Ixmiquilpan », *Estudios de Cultural Náhuatl*. Mexico : UNAM, vol. 31, p. 95-121.
- 5 AGUILAR MORENO (M.), *Utopía de Piedra : El Arte Tequitqui de México*. Guadalajara : Conexión Gráfica, 2005.
- 6 GRUZINSKI (S.), *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol. XVI-XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Nrf Gallimard, 1983 ; *L'Aigle et la Sybille. Fresques indiennes du Mexique*. Paris : Imprimerie Nationale, 1994.
- 7 Cf. les travaux de PETERSON (J. F.), ETERSON sur Malinalco, *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*. Austin, UTP, 1993. On pourrait y ajouter par contraste les peintures de la Casa del Deán de Puebla, où l'influence indienne est nettement moindre cf. ARELLANO (A.), *La Casa del Deán*. Mexico : UNAM, 1996. Si nous écartons les églises de cette étude, nous y incluons cependant le décor du couvent de Malinalco.
- 8 Nous renvoyons aux travaux incontournables de Constantino Reyer-Valerio.

fortement présentes dans certains décors, parfois envahissants et souvent ambigus. Mais des récupérations indiennes de l'iconographie catholique surgissent discrètement notamment par le biais des oiseaux : des représentations de l'Esprit-Saint ou du pélican chrétien sont intentionnellement transformées et indianisées. Quoique essentiellement centrée sur les peintures murales, cette étude n'en abordera pas moins la sculpture.

### Artistes indiens

La visibilité du peintre indigène pose problème. Son éducation aux modèles artistiques occidentaux ne fait aucun doute au XVI<sup>e</sup> siècle : les chroniqueurs mentionnent régulièrement l'excellence de ces artistes indiens<sup>9</sup>. Les mentions sont fréquentes dans les *Annales de Juan Bautista* qui nomment des peintres indiens des années 1562-65 et parfois décrivent leurs œuvres<sup>10</sup>. Mais il s'agit presque toujours de peintures sur toile. Et la plupart du temps les œuvres décrites sont perdues. Pour les peintures murales, le peintre indien, comme l'artiste médiéval, reste anonyme et souvent invisible à de très rares exceptions près (Juan Gerson).

Juan Gerson a réalisé les peintures de l'Ancien Testament et de l'Apocalypse de l'église de Tecamachalco. Il est l'un des très rares peintres indiens du XVI<sup>e</sup> siècle à être sorti de l'anonymat, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle car pendant longtemps on a pensé à un peintre espagnol. Les archives et surtout le matériel utilisé comme support (papier d'écorce incorporé aux murs du soutènement de la tribune de l'église de Tecamachalco) l'ont identifié comme indubitablement indien<sup>11</sup>. On observera dans la

---

9 Cf. Reyes-Valerio (C.), *El pintor de conventos...*, p. 145-153.

10 À titre d'exemples nous renvoyons, sans en faire une liste exhaustive, aux mentions des pages 143, 251, 265, 275, 279, 291, 293 qui nomment différents peintres indiens de Mexico-Tenochtitlan. Ou bien aux pages 145-147, 313-315 pour la description de différentes œuvres. Cf. Reyes Garcia (L.), *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*. Mexico : Ciesas, 2001.

11 On sait par la conjonction des *Annales de Tecamachalco* et de documents d'archives qu'il s'agit d'un peintre indien qui réalisa le décor de l'église de Tecamachalco en 1562 et le restaura en 1582. Il se singularise également par la réalisation de panneaux en papier d'écorce ou amate, insérés dans l'architecture de la tribune, au lieu de peindre directement sur les murs. Cf. CARRILLO (R.), *Juan Gerson. Pintor indígena del siglo XVI – símbolo del mestizaje – Tecamachalco Puebla*. Mexico : Fondo editorial de la plástica mexicana, 1972, p. 7-8. Nous renvoyons également aux travaux de CAMELO

représentation de l'arche de Noé comment le diamètre initial a été complété, apparemment en peignant sur le revêtement mural, pour adapter le tableau en amate au support.

La plupart des autres peintres de murs de couvents sont restés anonymes. Mais on sait que nombre d'entre eux appartenaient à cette noblesse pléthorique indienne, dispensée de payer tribut jusqu'en 1564. En attestent l'autorisation faite à Juan Gerson de posséder un cheval avec mords, ou bien le fait que les *Annales de Juan Bautista* (dont l'auteur est manifestement un peintre indien) soient rédigées en nahuatl alphabétique, ce qui suppose une éducation.

D'autres éléments sont présents également, dans le registre de la sculpture, pour manifester une certaine indianisation du message chrétien : les croix atriales, l'inclusion de dates indiennes traditionnelles ou de blasons dérivés des glyphes toponymiques des codex sur les façades de certaines églises (Tecamachalco, Acolman, Huaquechula, Ixmiquilpan etc.) ou sur certains fonds baptismaux (Acatzingo, etc.).

Nous ne pouvons qu'évoquer, sans insister, quelques traits stylistiques que l'on a l'habitude d'associer aux peintres ou sculpteurs indiens <sup>12</sup> :

— les erreurs de taille ou le non respect des échelles : aux exemples relevés par Constantino Reyes Valerio <sup>13</sup> on peut ajouter le cerf figurant derrière un tronc d'arbre du cloître inférieur de Malinalco, dont la taille est inférieure aux feuilles et aux fleurs en bouton du premier plan. Ce ne sont pas forcément des erreurs de perspective, car elles peuvent être intentionnelle, pour traduire une différence sociale dans le cas des représentations humains (Jésus par rapport à la foule notamment).

— les erreurs de proportion : le personnage paternel au premier plan de la multiplication des pains du couvent de Oaxtepec pose sa main sur un enfant dont le bras est totalement disproportionné par rapport à la tête.

---

ARREDONDO (R.), *Juan Gerson, tlacuilo de Tecamachalco*. México : INAH, 1964; de MOYSSEN (X.), « Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson », en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. IX, n. 33, 1964; et de LANDA ABREGO (M. E.), *Juan Gerson, tlacuilo*. México : Gobierno del Estado de Puebla, 1992.

12 Pour plus de détails nous renvoyons aux travaux de REYES-VALERIO (C.).

13 REYES-VALERIO (C.), *El pintor de conventos...*, fig. 26 p. 114 : dans une représentation de la fuite en Egypte du cloître inférieur de Tezontepec, Marie serre dans ses bras un enfant Jésus minuscule.

— la présence de racines pour les plantes : *cf.* le cloître inférieur de Malinalco.

— le trait encore proche des codex préhispaniques : *cf.* les chevaliers-jaguar d'Ixmiquilpan, les oiseaux du cloître inférieur de Malinalco, le lapin d'un angle du cloître supérieur d'Acolman etc.

Et comme la thématique de ce colloque exclut expressément le métissage, nous ne nous appesantirons pas sur l'apprentissage de la perspective et du volume, la représentation de l'espace, les ombres, l'expressivité cherchant à briser le hiératisme d'images statiques. La présence d'éléments et de thématiques au sens parfois double sera seule abordée.

### Récupérations intentionnelles de l'iconographie indienne

L'iconographie indienne est récupérée pour la mettre au service du nouveau discours religieux. Soit par la prolifération d'un décor mexicanisant, qui insère le message chrétien en terre mexicaine. Soit par la présence d'éléments typiques du culte préhispanique pour dénoncer l'idolâtrie. Ou bien d'éléments traditionnels permettant d'identifier (et donc de cibler) la noblesse indienne.

Nous n'insisterons pas sur l'indianisation volontaire du décor, pour rendre accessible tant les grands saints patrons, que les philosophes ou les personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Le cloître inférieur de Malinalco comporte ainsi entre les monogrammes du Christ, de la Vierge Marie et de l'ordre augustin une végétation mexicaine (cactus cierges, figuiers de barbarie) dans laquelle s'ébat une faune tout aussi typique (singes entre les branches d'un cacaoyer, grues pêchant des poissons au trait typiquement indien etc.). Si les cactus et herbes, ainsi que les grues peuvent renvoyer au paysage de Malinalco, les singes et les cacaoyers correspondent plutôt aux terres chaudes, comme si les artistes indiens avaient fait converger un des paradis préhispaniques avec le cloître colonial pour confirmer son caractère sacré. L'omniprésence des félins, des lapins et des oiseaux dans

les paysages, sans compter les fleurs, renvoie à une possible récupération de leur valeur symbolique <sup>14</sup>, mise au service de l'évangélisation.

Des éléments de culte indigènes préhispaniques sont parfois présents dans les décors, mais pas forcément au titre d'une résistance culturelle : ils sont plutôt comme mis au service du discours catholique de dénonciation de l'idolâtrie.

Le Diable peut être volontairement indianisé. Il est ainsi représenté dans la Thébaïde d'Actopan sous les traits d'un *pochteca*, ou négociant de longue distance (cf. fig. 1) : son *mecapal* ou porte-faix l'identifie aisément. Le fait qu'il porte un *xiquipilli* ou sac à encens ne laisse aucun doute sur la collusion intentionnelle entre diable, idolâtrie et commerce de longue distance. Sans doute une façon d'indiquer que l'idolâtrie est encore présente dans cette frange de population sur laquelle les évangélisateurs n'ont pas de prise, puisque c'est l'une des très rares catégories d'Indiens non sédentaires, toujours en expéditions dans des contrées lointaines, donc échappant à la tutelle vigilante des religieux occidentaux.

On trouve dans la chapelle ouverte d'Actopan ou de Xoxoteco <sup>15</sup> des représentations de pyramides préhispaniques encore en activité, avec leurs grands encensoirs au pied des rampes d'escalier et une idole au sommet. On reconnaît également la représentation du prêtre indien tenant à la main un *temaitl*, ou encensoir préhispanique traditionnel. Ce qui pourra surprendre quand on croit que la conquête a supprimé les cultes indigènes. Il s'agit d'un rappel explicite de l'idolâtrie, toujours présente (ouvertement dans les zones frontalières du type la frontière chichimèque du Nord du Mexique ou la province huastèque ; clandestinement au Mexique central). Tournant le dos à ce prêtre indien, l'Indien converti préfère quant à lui suivre les indications d'un colon espagnol (et non d'un religieux, ce qui est une justification picturale de l'encomienda). Ce dernier, reconnaissable à ses vêtements et son chapeau, désigne un disque avec les lettres symbolisant Jésus-Christ.

A ces scènes explicites opposant des Indiens convertis aux Indiens païens s'ajoutent d'autres scènes appelant à la conversion ou au change-

14 Nous renvoyons au travail de SAUTRON-CHOMPRE (M.), *Le chant lyrique en langue nahuatl des anciens Mexicains : la symbolique de la fleur et de l'oiseau*. Paris : L'Harmattan, 2003.

15 Cf. BENITO ARTIGAS (J. B.), *La piel de la arquitectura : murales de Santa María Xoxoteco*. México : UNAM, Escuela Nacional de Arquitectura, 1979.



ment des mœurs (peinture dénonçant la consommation immodérée de pulque à Santa María Xoxoteco).

Le public indien visé par le discours iconographique est parfois inclus, voire identifié. À Actopan, dans le grand escalier on trouve la représentation des caciques indiens donateurs, agenouillés derrière Fray Martin de Acevedo : deux phylactère indiquent « Don Juan inica Actopa »<sup>16</sup>, et « Don Pedro Izcuicuitlapilco ». On remarquera la présence de deux dignitaires indiens au lieu d'un, qui pourrait correspondre à la répartition traditionnelle du pouvoir entre *tlatoani* et *cihuacoatl*.

À Tetela del Volcan, une scène (« le miracle du rosaire ») d'une salle de l'étage du cloître supérieur est explicitement destinée à la noblesse indienne, l'appelant à lutter contre le péché. Elle se base sur un *exempla* racontant comment un homme à l'article de la mort a pu revenir sur terre le temps de réparer ses fautes (apparemment la lubricité ou le concubinage, mais aussi l'avarice au vu des biens représentés), pour échapper ainsi à l'enfer<sup>17</sup>. La couleur de la peau ne permet pas de déterminer s'il est Indien ou Espagnol, pas plus que le port d'un pantalon et d'une chemise, imposés par les évangélistes. Le port d'une cape nouée à l'épaule permet d'identifier un Indien. Et certains éléments traditionnels sont parlants pour des Indiens et non pour les colons espagnols : plumes de quetzal en couronne, bracelet peut être de *chalchihuitl*, mais surtout *picietl* (calumet de tabac et liquidambar) et *xochitl* (bouquet de fleurs) tenus d'une main cf. la représentation de Tocuepotzin dans le *Codex Ixtlilxochitl* (fol. 105r). Sahagun confirme que ces deux éléments indiquent le rang du mort, qui est un noble indien, et la façon de les porter correspond à des fêtes publiques traditionnelles : « También usaban los señores, en los areitos, traer flores en la mano juntamente, con una caña de humo que iban chupando »<sup>18</sup>.

16 Le sens du phylactère pourrait être : « Don Juan inica[n] Actopa », Don Juan ici à Actopan.

17 On s'étonnera que Danièle Dehouve ne mentionne pas cette scène dans son étude sur les *exempla* et l'évangélisation, alors qu'elle évoque le thème du répit. Cf. DEHOUE, *L'Évangélisation des Aztèques ou le pécheur universel*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2004, p. 320. Notons que la scène est surmontée d'une représentation du Christ détachant sa main du crucifix, qui pourrait renvoyer à d'autres éléments de l'histoire.

18 DE SAHAGUN (F. B.), *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Mexico : Porrúa, 1975, p. 459.

L'éducation visant prioritairement les fils de caciques, on comprend l'intérêt de cette scène sans doute utilisée dans la catéchèse au XVI<sup>e</sup> siècle pour montrer l'aveuglement du péché<sup>19</sup>.

### Récupérations intentionnelles de l'iconographie catholique ?

Une caractéristique de l'art indo-hispanique est la présence d'éléments polysémiques, en apparence tout à fait orthodoxes, mais qui peuvent prendre un sens préhispanique, sans interdire pour autant une possible récupération intentionnelle de la part des évangélisateurs. Outre les incontournables exemples concernant la faune et la flore, nous en présentons quelques uns parfois plus complexes, à titre d'exemples.

#### *Faune et flore*

Elle pourra étonner par sa profusion, comme dans le cloître inférieur du couvent de Malinalco. Ce qui pose le problème de son identification pour détecter un éventuel sens second, sans tomber dans la surinterprétation.

Dans la profusion de plantes et d'animaux du patio du couvent de Malinalco, certains détails sont glissés avec un sens second évident.

— les grandes herbes sauvages ou *malinalli* renvoient à l'étymologie de Malinalco (endroit des herbes sauvages)<sup>20</sup>.

---

19 À Atlhuetzia, province de Tlaxcala, un autre exemplaire (représentant un curé pêcheur) était accompagné d'une légende en langue nahuatl. Cf. ALCÁNTARRA ROJAS (B.), « Fragmentos de una evangelización negada. Un « ejemplo » en náhuatl de fray Ioan Baptista y una pintura mural del convento de Atlhuetzia », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Mexico, 1998, n° 73, p. 69-85.

20 Jeanette Favot Peterson voit plutôt le glyphe de Malinalco dans l'aigle-pélican au plafond de l'escalier vers le cloître supérieur. Mais cette lecture ne tient pas compte de l'alternance de deux couleurs vert-bleu, l'une claire, l'autre foncée, et de l'élément blanc terminal qui rapproche cette représentation du glyphe de l'eau. Cf. FAVROT PETERSON (J.), « Synthesis and Survival. The Native Presence in Sixteenth-century Murals of New Spain », en *Native Artists and Patrons in Colonial Latin America*, Emily Umberger y Tom Cummins eds., s/l, Arizona State University, p. 18 et fig. 3 p. 19.

— le petit tlacuache ou rongeur présent dans ces herbes, renvoie aux mythes fondateurs indiens (ce marsupial ayant volé le feu aux dieux, d'où sa queue « brûlée »)<sup>21</sup>.

Les religieux espagnols ne prendront conscience que très progressivement de la valeur mythique ou légendaire de certains de ces éléments. Il faut attendre la rédaction du livre XI de Sahagun vers 1576 pour avoir une compilation concernant la faune et la flore novohispanique. (le *Badianus* en 1552 ne concerne que la flore). À peu près au moment même où Francisco Hernandez conclue son séjour au Mexique (1570-77) et son enquête sur le même sujet<sup>22</sup>.

Quant à la présence de plantes hallucinogènes, elle reste à démontrer. Souvent reprise dans la littérature sur le métissage culturel<sup>23</sup> ou dans l'histoire de l'art, c'est une hypothèse plaisante, mais peu étayée. Car c'est sans doute l'une des premières choses que les religieux espagnols ont tenté d'éradiquer après l'idolâtrie et les sacrifices humains.

La surabondance de la faune et de la flore finit parfois par envahir le programme iconographique chrétien. Une croix du cloître inférieur de Malinalco est ainsi partiellement reléguée au second plan par les plantes et les oiseaux. Peut-on parler pour autant d'asphyxie ?

On trouve aussi à Malinalco la représentation de volutes sur la voûte du cloître inférieur: visibles et parfaitement traditionnelles, elles ne sont nullement cachées. Elles renvoient à la parole, au chant et à la prière. Mais faute d'émetteur visible représenté, elles sont associées à la nature qui les environne. Sans doute vues comme un symbole de la prière monastique par des religieux tolérants (la volute étant récupérée pour les chants et prières catholiques), elles peuvent être perçues par les catéchumènes indiens comme un rappel du savoir préhispanique. Le couvent étant le lieu par excellence d'endoctrinement de la jeunesse indienne par excellence (catéchisation), on peut donc y voir une forme déguisée de résistance. Cette lecture hypothétique est néanmoins renforcée par la présence de glyphes traditionnels à l'intérieur de certaines de ces volutes : *ilhuitl* (qui peut renvoyer aux scribes traditionnels), *cilli* ou petit coquillage (qui est

---

21 Cf. LOPEZ AUSTIN (A.), *Los mitos del tlacuache*. Mexico : UNAM, 1996.

22 Cf. HERNANDEZ (F.), *Antigüedades de la Nueva España*. Madrid : Historia 16, 1986.

23 Cf. GRUZINSKI (S.), *L'Aigle et la Sybille...*, p. 164 (à propos d'une sybille de la Casa del Deán).

souvent associé à l'eau) et *xochitl* fleur voire *nahui ollin* (cinquième soleil dans la pensée mythologique aztèque)<sup>24</sup>.

La représentation d'un cerf altéré s'abreuvant à un ruisseau dans le paysage de la Thébaïde d'Actopan est parfaitement catholique, renvoyant au Psaume « comme un cerf altéré cherche l'eau vive, ainsi mon âme te cherche ô mon Dieu ». Mais pour un Indien, peindre cette scène peut aussi renvoyer à un lieu géographique et mythique connu sous le nom de Mazaapan, « eau du cerf ». Il est indiqué dans une des deux cartes du *Memorial de Tepetlaoztoc*, donc dans une région limitrophe d'Actopan<sup>25</sup>, mais également dans les récits de migrations mexicains, dont il constitue l'une des étapes. Ambiguïté fondamentale, non perçue par les religieux qui veillaient dans cette salle les corps de leurs défunts, mais sans doute perceptible pour le peintre indien et les premiers catéchumènes.

Récupération du symbole des évangélistes sur une *capilla posa* de Calpan : seuls l'aigle de Saint Jean et le lion de Saint Marc sont dotés de volutes alors que l'ange de St Luc en est dépourvu (seul représentation 'humaine') ou qu'un autre animal, le taureau de St Matthieu, reste muet. De plus le lion et l'aigle sont placés face à face. Ces deux éléments (position et volutes) renvoient à une récupération du symbole des évangélistes dans un sens indien : le lion renvoyant en fait au jaguar, on retrouve les deux ordres militaires principaux de l'époque préhispaniques, les chevaliers aigle et jaguar. Curieusement il s'agit à Calpan d'un dévoiement discret de l'iconographie des quatre évangélistes, alors que de nombreux exemples tolérant la présence de l'aigle et du jaguar dans les églises de la même époque existent : Ixmiquilpan (sous la tribune), et surtout Quauhquechollan. Calpan semble donc proposer un rappel discret de la grandeur préhispanique par l'adjonction de volutes aux seuls emblèmes évangéliques de l'aigle et du lion (remplaçant le jaguar).

Certains oiseaux sont transformés intentionnellement, déviant le programme iconographique chrétien dans un sens indien préhispanique (à moins que ce ne soit une récupération voulue de la part des évangélisateurs).

---

24 Cf. FAVROT PETERSON (J.), « Synthesis and Survival... », fig. 1 p. 16.

25 Cf. VALLE (P.), *Códice de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough), Estado de México*. Mexico: El Colgeio Mexiquense, 1994, fol. 1.

Ainsi la représentation du pélican chrétien ouvrant ses entrailles pour nourrir ses oisillons <sup>26</sup> figure au plafond de l'escalier du couvent de Malinalco. Mais en y regardant de plus près il ne s'agit pas d'un pélican mais d'un aigle. On pourrait arguer que les Indiens du Mexique central ignoraient à quoi pouvait ressembler un pélican (ce qui reste à démontrer du fait des nombreuses migrations d'oiseaux profitant de la lagune de Texcoco), tout comme ils représentent des lions sans jamais les avoir vus. Mais Malinalco n'est pas n'importe quel site. À proximité immédiate, en hauteur, se trouvent les ruines d'un temple monolithe à côté duquel on procédait à la crémation rituelle des guerriers aztèques. La représentation d'un aigle, l'un des principaux emblèmes des guerriers préhispaniques aztèques, n'est donc pas fortuite <sup>27</sup>.

De même à Acolman une représentation de l'Annonciation (cloître inférieur) présente un cas curieux. La colombe du Saint-Esprit est si petite qu'on peut l'assimiler à un colibri qui plonge discrètement vers la bouche de la Vierge. Son bec court, vu de près, interdit une telle lecture. Mais il peut se confondre de loin avec l'un des rais de lumière descendant de Dieu le Père, évoquant alors un colibri, tout comme la taille réduite de l'oiseau représenté. Certes les Annonciations occidentales incluent aussi parfois une petite colombe pour le Saint-Esprit. Normalement celui-ci est représenté par un oiseau, pas toujours une colombe (ainsi à Calpan l'oiseau est beaucoup plus grand, bien trop pour les canons occidentaux), mais rarement un colibri. Ainsi Sahagun dans sa *Psalmody Christiana* remplace la colombe de l'Annonciation par « un quetzal céleste » <sup>28</sup>. Si l'oiseau change, la symbolique reste indienne. Le quetzal insiste sur l'aspect précieux. Le colibri représente l'âme du guerrier <sup>29</sup>. Il a été récupéré par les évangélistes espagnols. Notons que cette indianisation de l'iconographie chrétienne renforce ici le sens du message chrétien. Mais elle y glisse aussi une ambiguïté non perçue par les religieux espagnols : dans la tradition indienne cette

---

26 Ou les ressuscitant avec son sang. C'est une autre lecture, depuis l'Antiquité.

27 FAVROT PETERSON (J.) y voit une juxtaposition de l'aigle indien et du pélican chrétien, « Synthesis and Survival... », p. 18 et fig. 3 p. 19.

28 DE SAHAGUN (F. B.), *Psalmody cristiana*. León : Instituto Leonés de Cultura, 1999, p. 94-95 : « Ilhuicac quetzaltotol ».

29 Cf. SAUTRON-CHOMPRES (M.), « Métamorphose volatile de l'âme du guerrier : une croyance mythique dans le Mexique ancien », in *Latin American Narratives and Cultural Identity. Selected Readings*. Brock University : Ontario, 2004, p. 180-200.

âme est destinée à se réincarner. Ce qui dévierait l'Annonciation dans un sens totalement hérétique. Et pourrait expliquer pourquoi l'artiste n'a pas poussé l'assimilation jusqu'au bout.

Cette incertitude quant au sens final des images caractérise l'iconographie indo-chrétienne. On peut y voir parfois une forme de résistance, voire de dénonciation. Mais ce serait faire injure aux capacités intellectuelles des évangélisateurs du XVI<sup>e</sup> siècle qui ont ouvertement cherché à indianiser le message chrétien, pour mieux l'implanter en terre mexicaine (récupération et christianisation des chants, des danses, des images traditionnelles).

Cet héritage indochrétien colonial a été ouvertement censuré à partir de l'Indépendance. Certaines peintures murales avaient déjà été recouvertes ou perdues auparavant. Mais la création artistique indochrétienne n'allant pas dans le sens du nouveau discours politique, ce sujet a été écarté au profit de la glorification de l'Indien préhispanique, dans la recherche idéologique de racines pures, non entachées d'influences espagnoles. L'Indien réel, catholique, a été effacé au profit d'une exaltation de l'Indien mort (préhispanique), dans une récupération politique des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles qui retombe dans une dichotomie collaboration/résistance. Cette voix silencieuse n'est l'objet d'études que depuis peu, Constantino Reyes Valerio étant sans doute le principal chercheur à avoir réactualisé ces créations artistiques coloniales en remettant au jour leur côté indien. Elles n'ont pas encore été reconnues officiellement, puisque la récente création du MUNAL ne comporte que les peintures sur toile, excluant ainsi de fait les peintures murales indochrétiennes du XVI<sup>e</sup> siècle au profit des seuls peintres espagnols ou flamands. Cette muséologie perpétue à sa façon une autre forme de colonialisme.

## BIBLIOGRAPHIE

AGUILAR MORENO (M.), *Utopía de Piedra: El Arte Tequitqui de México*. Guadalajara: Conexión Gráfica, 2005.

- ALCÁNTARRA ROJAS (B.), “Fragmentos de una evangelización negada. Un ‘ejemplo’ en náhuatl de fray Ioan Baptista y una pintura mural del convento de Atlihuetzia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Mexico, 1998, n° 73, pp. 69-85.
- ARELLANO (A.), *La Casa del Deán*. Mexico: UNAM, 1996.
- ARTIGAS (J. B.), *La piel de la arquitectura: murales de Santa María Xoxoteco*. México: UNAM, Escuela Nacional de Arquitectura, 1979.
- BAILEY (G. A.), *Art of Colonial Latin America*. Londres: Phaidon, 2005.
- CAMELO ARREDONDO (R.), Jorge Guirria Lacroix y Constantino Reyes Valerio: *Juan Gerson, tlacuilo de Tecamachalco*. México: INAH, 1964.
- CARRILLO (R.), *Juan Gerson. Pintor indígena del siglo XVI — símbolo del mestizaje — Tecamachalco* Puebla. Mexico: Fondo editorial de la plástica mexicana, 1972.
- DEHOUE, *L’Évangélisation des Aztèques ou le pêcheur universel*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2004.
- ESCALANTE GONZALBO (P.),
- 1997 “El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI”, en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*. México: UNAM, IIE, 1997, p. 215-235.
- 1998 “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena”, en *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Visor, Fundación Argentaria, 1998, p. 235-257.
- 2002 “Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI”, in Helga von Kügelgen (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*. Vervuert, Ars Iberica et Americana, pp. 71-93.
- ESTRADA DE GERLERO (E. I.),
- 1976 “El friso monumental de Itzmiquilpan”, en *Actes du XLII<sup>e</sup> Congrès International des Américanistes*, Paris, v. X, p. 9-19.
- 1986 “La pintura mural durante el Virreinato”, en *Historia del Arte mexicano*, coord. Jorge Alberto Manrique, México, Salvat, 16 v., v. VII (Arte Colonial-III), p. 1011-1027.

FAVROT PETERSON (J.),

1993 *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*. Austin, UTP, 1993.

1995 "Synthesis and Survival. The Native Presence in Sixteenth-century Murals of New Spain", en *Native Artists and Patrons in Colonial Latin America*. Emily Umberger y Tom Cummins eds., s/l, Arizona State University, pp. 14-35.

GRUZINSKI (S.),

1983 *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol. XVI-XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Gallimard, Nrf.

1994 *L'Aigle et la Sybille. Fresques indiennes du Mexique*. Paris: Imprimerie Nationale.

KUBLER (G.),

1985 "Indianism, Mestizaje, and Indigenismo as Classical, Medieval and Modern Traditions in Latin America", in *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, ed. Thomas Reese, New Haven y London, Yale University Press, p. 75-80.

1985 "On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art", en *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, ed. Thomas Reese, New Haven y London, Yale University Press, p. 66-74.

LANDA ABREGO (M. E.), *Juan Gerson, tlacuilo*. México: Gobierno del Estado de Puebla, 1992.

LOCKHART (J.), *The Nahuas after the Conquest. A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth Through Eighteenth Centuries*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

LOPEZ AUSTIN (A.), *Los mitos del tlacuache*. Mexico: UNAM, 1996.

MOYSSÉN (X.), "Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. IX, n° 33, 1964.

PERRY (R.), *Mexico's Fortress Monasteries*. Santa Barbara: Espadaña Press, 1992.

QUIÑONES KEBER (E.), "Faith and Fonts in 16th Century Mexico", communication du 52<sup>e</sup> Congrès international des Américanistes. Séville: 17-21 juillet 2006.



- REYES GARCÍA (L.), *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*. Mexico: Ciesas, Biblioteca Lorenzo Boturini Insigne y Nacional Basilica de Guadalupe, 2001.
- REYES VALERIO (C.),  
1989 *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*. México: INAH.  
2000 *Arte indocristiano*. México: INAH.
- SAHAGUN (F. B. de),  
1975 *Historia General de las Cosas de Nueva España*, Mexico: Porrúa.  
1999 *Psalmodia Cristiana*. León: Instituto Leonés de Cultura.
- SAUTRON-CHOMPRÉ (M.),  
2003 *Le chant lyrique en langue nahuatl des anciens Mexicains: la symbolique de la fleur et de l'oiseau*. Paris: L'Harmattan.  
2004 "Métamorphose volatile de l'âme du guerrier: une croyance mythique dans le Mexique ancien", in *Latin American Narratives and Cultural Identity. Selected Readings*. Brock University, Ontario, p. 180-200.
- VALLE (P.), *Códice de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough), Estado de México*. Mexico: El Colegio Mexiquense, 1994.
- WAKE (E.),  
2000 "Sacred Books and Sacred Songs from former days: Sourcing the Mural Paintings at San Miguel Arcángel Ixmiquilpan", *Estudios de Cultural Náhuatl*. Mexico: UNAM, vol. 31, pp. 95-121.  
2000 "El altepetl cristiano: Percepción indígena de las iglesias de México, siglo XVI", *Códices y Documentos sobre México. Tercer Simposio Internacional*. Mexico: INAH.
- à paraître "Invocando al sagrado indocristiano: actuación y representación de ritos en la iconografía de las iglesias mexicanas del siglo XVI", *Memorias del XV Congreso Estado, Iglesias y Grupos Laicos*. Xalapa: Mexico, 17-19 de octubre del 2001.
- à paraître "From Euro-Christian to Indo-Christian: Native Appropriation of New World Religious Architecture in Sixteenth-Century Mexico",

*Transcultural architecture in Latin America*, 9-10 nov 2001, Institute of Romances Studies, University of London.

WILDER WEISMANN (E.), *Art and Time in Mexico. From the Conquest to the Revolution*. New York: Harper & Row, 1985.

Rodrigo GARCIA DE LA SIENRA

Instituto de Investigaciones en Educación  
Universidad de Guanajuato

EL ARTE O DE LA MONSTRUOSIDAD  
FISSURES ESTH-ET(H)IQUES DE LA PERCEPTION DE L'ART ANCIEN DU MEXIQUE

### Fondations

Manuel Gamio, qui est considéré comme le fondateur de l'anthropologie moderne au Mexique, publia en 1916 un ensemble d'essais intitulé *Forjando patria. Pro-nacionalismo*. Ce disciple et collaborateur de Franz Boas consacra un chapitre de son livre à l'éclaircissement de son concept — relativiste — de culture ; ou plutôt, faudrait-il dire, à la critique de l'ethnocentrisme qui se cachait derrière une certaine notion de « culture », laquelle servait d'alibi pour blâmer les peuples d'Amérique précisément de « ne pas en avoir ». Evidemment, cette conception-là n'était qu'une projection des paramètres européens sur un continent qui, de ce fait, se trouvait nié et occulté sous l'ombre d'une méconnaissance fondamentale.

Bien entendu, comme le fait supçonner le titre de son livre, l'anthropologie de Gamio était conçue comme une science de la gouvernance, vouée à la construction, à travers l'action de l'État, d'une nationalité organique, finalement assise sur une conception de la civilisation et de la culture qui répondait essentiellement au modèle dont Gamio disait vouloir détacher la culture nationale mexicaine. En fait, à y regarder de près, il n'est pas difficile de rapprocher l'anthropologie que Gamio cherchait à fonder de ce qu'on a appelé le « colonialisme interne » ; ce qui n'empêche pas cet auteur de réaliser des questionnements qui ouvrent des « brèches » ou des « fissures » dans le tissu de ce même discours nationaliste qui, d'une façon ou d'une autre, contribua à faire des cultures autochtones un simple substrat de légitimation pour l'État.

Nous pouvons identifier l'une de ces « failles » lorsque Gamio exprime la nécessité, inhérente à la pratique anthropologique et à la construction organique de la nationalité mexicaine, de *forjarse un alma indígena*. Vœu qui de toute évidence reste largement inaccompli dans nos sociétés, mais dont l'échec même doit être étudié afin d'entrevoir, non seulement ce qu'il nous offre encore comme possibilité de formation, mais aussi quels sont les chemins qu'il a pu ouvrir effectivement, et lesquels d'entre eux nous avons peut-être parcouru, même à notre insu et de façon biaisée.

Le chapitre que je viens de mentionner s'intitule *El concepto cultural*, et doit sans doute être mis en rapport avec un autre, dont le titre est *El concepto del arte prehispánico*. Là, Gamio tente de résoudre le problème de l'appréciation de l'art ancien d'Amérique ; et pour ce faire, il organise une « expérience » dans laquelle il demande à des sujets considérés comme « cultivés » de contempler une série d'œuvres, aussi bien précolombiennes qu'européennes, pour ensuite leur demander de se prononcer au sujet de celles qu'ils considèrent comme étant « esthétiques » ou ne l'étant pas. Les participants ayant considéré comme « esthétiques » les œuvres précolombiennes dont la morphologie correspondait le plus aux formes de l'art européen, Gamio en tire une conclusion relativiste-empiriste, d'après laquelle on ne serait en mesure d'apprécier esthétiquement que les formes que l'on connaît au préalable, c'est-à-dire celles qui appartiennent à la tradition culturelle de l'observateur. Thèse dont l'intérêt provient moins de ce constat relativiste, que du fait qu'elle permet au savoir sur l'esthétique de l'altérité radicale — dont Gamio se fait le porte-parole — de légitimer son émergence. Car, juste au début du processus de consolidation de l'État post-révolutionnaire, Gamio affirmait que l'art Amérindien « apparaissait » à peine devant les yeux des classes sociales « cultivées », malgré sa présence effective dans l'imaginaire national depuis déjà de nombreuses années.

*El concepto cultural* cherche essentiellement à contester l'idée d'un « progrès intégral de l'humanité », en signalant que, en raison d'une sorte de « loi d'équilibre ou de compensation », au développement de certaines qualités chez un peuple, correspond toujours une stagnation dans d'autres domaines de la culture. Mais il y a d'autres aspects de l'argumentation de Gamio qui m'intéressent davantage. D'abord, la façon dont il fait de la cruauté hautement « évoluée » de la Grande Guerre une évidence qui prétend jeter par terre la supposée supériorité morale des peuples européens, malgré le poids incontestable de leur production artistique. Ensuite,

le parallélisme formel qu'il établit entre l'art précolombien et les avant-gardes européennes, afin de justifier la relativité des différentes productions culturelles.

Même si, en bon positiviste, Gamio assied son raisonnement sur une métaphore organiciste (naissance, développement et décadence culturels), on peut flairer dans ces lignes la présence d'une idée « primitiviste » :

El arte florece, decae y resurge; nunca se ha podido observar su continua evolución ascendente. El cubismo de los salones franceses se encuentra representado con original criterio estético en las esculturas de tipo teotihuacano y azteca. El "expresionismo rodriguezco" puede hallarse en las cabecitas teotihuacanas de hace más de doce siglos y en las esculturas aztecas de Tenochtitlán (Gamio, 1982: 106).

La problématique des formes eflourée par Gamio dans ces lignes constitue un défi herméneutique que l'esthétique de l'altérité radicale pose à ceux qui tâchent de penser le processus de formation culturelle des sociétés latino-américaines ; une faille dans laquelle cette communication prétend s'engouffrer.

### Le hiatus herméneutique

Vingt-quatre ans après *Forjando patria* parut dans la revue *Tiempo* un article de Edmundo O'Gorman ayant pour titre *El arte o de la monstruosidad*. Selon les mots de cet historien mexicain, ce texte porte sur

El tipo y manera de relación espiritual entre la sensibilidad del hombre occidental de hoy, y el mundo artístico, o eso que como tal se nos exhibe, de los antiguos mexicanos y en general de todos los pueblos americanos en época anterior a su contacto con los europeos (O'Gorman, 2002 : 71).

La rédaction du texte a été motivé, nous dit son auteur, non seulement par des lectures diverses et par un conversation avec un interlocuteur dont le nom demeure inconnu, mais surtout par la *imborrable impresión que me dejó la contemplación de la colosal estatua de la Coatlicue del Museo Nacional de México* (p. 72). Je ne m'attarderai pas ici sur le *topos* d'interprétation de la culture que constitue l'appréciation de cette sculpture au Mexique. Il m'intéresse simplement de décrire le retournement dont cette « monstruosité » est l'objet, ainsi que la nature de la revendication dont il s'accompagne. Car tout se passe comme si O'Gorman, qui plus tard deviendra célèbre grâce à ces thèses historiographiques sur *La invención de América*, avait pressenti et essayé de creuser la faille herméneutique qui s'annonçait chez

Gamio, en croyant y reconnaître autant un élément constitutif qu'une possibilité de particularisation de la culture américaine.

La première partie de l'essai porte sur le tiraillement dont l'historien est l'objet lorsqu'il est confronté à ce que O'Gorman appelle, d'après la terminologie de Simmel, l'« esprit objectivé d'un peuple ou d'une époque » ; tiraillement d'autant plus fort qu'il s'agit, en l'occurrence, d'une relation paradoxale avec ce qui est ressenti comme une « origine exotique ».

Ce tiraillement répond à une polarité qui se définit par l'opposition entre, d'une part, la contemplation « historique », dans laquelle le sujet est censé s'arracher à son terreau historique afin de se rapprocher, autant que possible, de celui de l'œuvre, et d'autre part, une contemplation dans laquelle prévaut « l'expérience immédiate » que le sujet fait de l'œuvre dans sa « conscience ». Or, si aujourd'hui nous sommes à même de transcender dialectiquement cette relation binaire grâce aux acquis de l'herméneutique contemporaine, c'est précisément parce que celle-ci a fait de ce problème l'une des principales sources de son dynamisme interne. Et, même si la conception historiographique de O'Gorman reste prisonnière des apories de l'herméneutique romantique, il y a chez lui un geste herméneutique qui vaut la peine d'être récupéré.

Lorsqu'il se réfère à la contemplation « immédiate » d'une œuvre, O'Gorman affirme que, même si le sujet ne cherche pas à amenuiser la « distance spirituelle » qui le sépare du « créateur », dans ce type de contemplation le sujet établit, ou du moins il essaye d'établir, *un diálogo, una relación con el objeto, pero sin abandonar su propia posición histórica* (p. 77). Il y a dans ces lignes la reconnaissance implicite de l'impossibilité de quitter le propre emplacement historique et, pour autant, de la nécessité de se rapporter à l'œuvre à partir de cet ancrage, bien qu'en parcourant un trajet à double sens, c'est-à-dire dialectique-dialogique. Compte tenu de ce que l'herméneutique contemporaine a montré, à savoir que la dialectique et le dialogue constituent, sur le plan épistémologique et éthique respectivement, les ingrédients constitutifs et inséparables de l'appréciation esthétique, nous pouvons affirmer que la réflexion de O'Gorman est située de plein pied sur un plan éthique-esthétique.

O'Gorman est pleinement conscient du fait que

Estas dos formas de contemplación del objeto artístico no se oponen o excluyen. En verdad, la dualidad no es irreductible, porque se trata de dos posiciones límite de un mismo proceso histórico : la contemplación de un objeto histórico (p. 78).

Seulement, dans une tentative de se dégager des contraintes surmoïques de la pratique historique, il s'efforce d'écarteler autant que possible les extrêmes de la dichotomie pour ensuite tirer, de toutes ses forces, vers le pôle qui lui offre une majeure liberté interprétative — la liberté de la rencontre avec l'œuvre. Autrement dit, sans renoncer à la « rigueur » de son métier d'historien, c'est-à-dire sans franchir la limite — encore plus rigide à l'époque qu'aujourd'hui — qui le placerait du côté du « critique d'art », et qui du même coup le dépouillerait des prestiges de l'historien, O'Gorman accentue les termes de la pôlarité pour mieux se livrer à une exploration interprétative, guidé par ce que la « monstruosité » de la sculpture des Anciens Mexicains lui inspire.

### La tyrannie de la beauté

La deuxième partie de l'essai s'ouvre par un autre geste, consistant cette fois à repousser l'inévitable influence exercée par l'idéal grec de la beauté ; car sous le poids de celui-ci, signale O'Gorman,

todo el inmenso conjunto integrado por la estatuaria de otras épocas y de otros pueblos, palidece y se aleja tanto de nosotros que llegamos a perderlo de vista por una grosera incomprensión (p. 80).

Naturalisme et perfection seraient les principaux traits de ce *diminuto paisaje antiguo, poblado de estatuas de ojos vacíos* [que] *nos tiraniza*, dont l'hermétisme secrète, aux yeux de l'auteur, une atmosphère *irrespirable y solitaria*. Cette solitude, qui résulterait du désir suscité par la *perfección de la curva humana* et de la frustration qui s'en suit — pareille à celle qu'éprouverait l'amoureux d'une Vénus en marbre —, est, peut-être, ce qui explique

nuestra afición artística por lo imperfecto que, como lo trágico, implica la oculta existencia de potencias estructurales internas de destrucción, de autoaniquilamiento, como si buscáramos en el arte la glorificación de nuestra propia impotencia (p. 81).

De ce point de vue, poursuit O'Gorman, l'imparfait, qui face à l'idéal esthétique de l'Antiquité s'avère proche de la laideur, acquiert une valeur positive, dans la mesure où celle-ci offre à l'esprit un refuge, *más allá o más acá de la vida*. Alors, la revalorisation de la « laideur », qui en l'occurrence correspond au geste de détachement par rapport à la fascination de la sculpture grecque, permettrait de se rapprocher d'une autre sorte de beauté : la beauté « mythique » ; laquelle se caractériserait, à son tour, par sa « fluidité », c'est-à-dire par son éloignement de la rondeur organique,

ainsi que par sa capacité essentielle d'assimiler *todas las fusiones, insensibles y paulatinas, entre mundos que la razón concibe como diversos* (p. 82).

Il serait sans doute intéressant d'explorer en psychologue le rapport qui existe entre la solitude, ou peut-être faudrait-il dire, la frustration dont parle O'Gorman, et cette célébration de « notre impuissance » que la beauté mythique est censée véhiculer ; néanmoins, pour l'instant il faudra se contenter de signaler que, pour cet auteur, cette beauté solitaire et tyrannique est corrélative d'une affirmation du « sentiment d'individualité », dont l'expression la plus parfaite serait l'art de la Renaissance. En ce sens, les puissances internes de destruction de la beauté mythique, de même que sa fluidité, ne seraient que ce qui permet à l'être humain d'accéder à une représentation de la mutation éternelle, aujourd'hui asservie par la logique d'une « raison trop lumineuse ». Il devient alors évident que la vision de O'Gorman passe à travers le filtre d'un classicisme postérieur au XVIII<sup>e</sup> siècle, et que son combat est moins contre l'art grec que contre l'appropriation formelle dont il a été l'objet de la part de la rationalité moderne.

Or la thèse de O'Gorman est plus qu'un simple geste de révolte romantique. D'abord, il est important de constater que son intuition donne une amorce, certes en germe, de la dialectique du beau et du laid qu'Adorno ne développera systématiquement que plusieurs années plus tard. Dialectique dans laquelle le laid, contraire à la norme formelle du beau du classicisme rationaliste, conteste, grâce à sa négativité, un ordre fondé sur l'expulsion de tout ce qui semblerait menacer la stabilité des identités :

L'image du beau, écrit Adorno, en tant qu'image de l'un et du distinct, apparaît déjà avec l'émancipation de la peur devant la totalité écrasante et le caractère indifférencié de la nature [...] Ce processus était un processus de formalisation ; c'est pourquoi la beauté fut, d'après sa tendance historique, quelque chose de formel. La réduction de l'horrible opérée par la beauté — dont elle est issue et qu'elle dépasse — et qu'elle maintient pour ainsi dire hors du domaine sacré, a quelque chose d'impuissant face à l'horrible. L'horrible se retranche à l'extérieur, comme l'ennemi devant les remparts de la ville assiégée, et la réduit par la famine (Adorno, 1995 : 82).

Si le beau n'est que le résultat d'un processus de formalisation qui cherche à chasser les forces du dissemblable, du flux et de la mutation (l'informe de la nature), alors il est une sorte d'exorcisme contre la béance de la mort. Par conséquent, en revendiquant la beauté mythique, O'Gorman cherche à faire de la relation qu'elle implique avec la mort une singularité culturelle appelée à distinguer la culture américaine de la négation moderne. Idée qui d'une certaine façon est, elle aussi, devenue un *topos*.



Pour O’Gorman la monstruosité, synonyme esthétique de la laideur — dont Coatlicue constitue pour lui un magnifique exemplaire, au même titre que la sculpture gothique ou les créations surréalistes —, s’oppose précisément à une vision

ordenada y racional de la naturaleza [que] proporciona un sentimiento de seguridad que se apoya en la creencia de una estructura más o menos definida, que articula en un todo congruente una diversidad de planos o series que se destacan con cierta individualidad (p. 84).

### La terreur archaïque

Les théories de O’Gorman et Adorno sur la formalisation esthétique semblent partager, indirectement, une source romantique commune : l’idée de Schelling sur la terreur originelle. J’y reviendrai dans un instant. Avant, je voudrais souligner que l’idée qui fait de l’art précolombien un lieu de négociation formelle avec l’horreur qu’inspire la fluidité effrenée de la nature n’est pas exclusive de O’Gorman, et qu’elle est, bien au contraire, très répandue dans les travaux d’histoire de l’art concernant ce sujet.

Nous en avons des exemples chez Salvador Toscano, dont le livre *Arte precolombino de México y de la América central* est considéré comme le premier ouvrage d’importance dans son genre, ou chez Paul Westheim, historien allemand proche de l’expressionnisme qui, suite à son exil, s’est consacré à l’étude de l’art ancien du Mexique.

Toscano affirme qu’il est impossible de mettre en rapport l’art européen avec l’art préhispanique. Ce qui ne l’empêche pas de trouver dans ce dernier le binôme terreur-sublime :

Cualquier ídolo arcaico nos produce un sentimiento negativo — nacido de un asco profundo de esencia religiosa —, pero por otra parte este sentimiento se subordina a otro nuevo, una atracción fascinante : queremos no mirar y clavamos terriblemente nuestra mirada expresando los caracteres profundos de aquel arte. Ahora bien, la contradicción de estos dos movimientos que produce el arte de los primitivos — repulsión y atracción, pavor y fascinación —, es superada pronto por una emoción nueva : el sentimiento de lo sublime (Toscano, 1952 : 8).

Toscano reprend donc une thèse qui attribue au mythe la vocation de permettre à l’homme de surmonter l’effroi des origines par la voie de l’esthétique. En ce sens, explique Hans Blumenberg dans le sillage de Schelling, le mythe ne serait pas une explication, mais précisément, la « dissimulation par l’image du sens devenu opaque de l’institution, de la norme, de la

contrainte », ou bien, rajoute-t-il en citant Adorno, « la célébration de l'absence de sens comme sens » :

Ce qui est encore accessible à notre saisie, ce qui nous est familier, nous représente déjà ces puissances sous leur forme la plus tardive, dans la poésie grecque des débuts. Ici l'effroyable, le *tremendum* et le *fascinosum*, a déjà été transformé pour qu'il devienne supportable, sinon esthétique au sens actuel du terme. Si l'origine du démoniaque remonte au moment où l'on a donné un nom pour la première fois au pur effroi et aux incertitudes absolues, ici on est depuis longtemps familiarisé avec les moyens qui servent à bannir l'effroi, à le mettre au service de l'utile, à chercher en lui les protagonistes de la culture (Blumenberg, 2001 : 17, 39).

Autrement dit, l'esthétisation du mythe répondrait clairement à un processus de sublimation tout à fait semblable à celui que propose Toscano.

Pour sa part, Westheim établit une analogie entre l'art préhispanique et le gothique qui fait penser à celle qu'avait élaborée O'Gorman, et affirme à propos des dieux mésoaméricains :

Son dioses severos, horrendos, despiadados, dioses sanguinarios, que comen los corazones de los hombres y beben su sangre. Terrible y sublime es a la vez ese mundo. Y no hay posibilidad de sobreponerse a él. El gótico pudo negar la realidad, imperfecta y funesta ; pudo perderse vagando en un etéreo sueño de gracia, claridad y beatitud superterrestre. El hombre prehispánico no puede negar al mundo, pues debe mantenerlo, aunque es « lugar de muchos trabajos y tormentos » (Westheim, 1970 : 83-85).

A vrai dire, Toscano et Westheim partagent des prémisses théoriques, dont la racine commune se trouve chez Wilhelm Worringer. Cet historien allemand s'est servi de la notion psychologique de *Kunstwollen* ou « volonté de forme », censée rendre compte de l'impulsion collective et anonyme qui donne lieu aux formes, afin de proposer une histoire de l'art fondée sur l'opposition psychologique entre Abstraction et *Einführung*. La première étant une « jouissance objectivée de soi », propre à la contemplation naturaliste et organique de l'art de la Renaissance italienne et d'une part de l'Antiquité, et la seconde un instrument des peuples primitifs ayant pour tâche de stabiliser, de cristalliser littéralement dans des formes géométriques et inorganiques l'effroi existentiel produit par la fluidité extrême de la nature.

Worringer, qui est considéré comme un précurseur des élaborations théoriques du *Blaue Reiter* et de l'expressionnisme en général, eut au Mexique une influence certaine, dont l'ampleur reste encore à mesurer. Or à mon sens, ce que le nom de Worringer met ici en évidence, ce sont les voies par lesquelles parvint à s'établir un parallélisme porteur entre l'art précolombien, considéré comme un ensemble de formes anti-naturalistes visant la sublimation d'un effroi archaïque, et l'exploration primitiviste des avant-

gardes. Parallélisme qui était déjà ébauché dans le fragment où Gamio compare la sculpture de Teotihuacan et des Aztèques avec l'expressionnisme et avec le cubisme.

La proposition de O'Gorman au sujet de la monstruosité consiste, donc, à faire de l'art une puissance qui nous permettrait d'aller en amont de la sublimation rationaliste ; un instrument épistémologique pour se rapprocher d'une altérité radicale, certes paradoxalement rationalisée sous l'espèce d'une nature effrayante, mais dont la présence esthétique n'en déstabilise pas moins le « masque rationnel » du semblable et de l'identité. En somme, la fascination produite par la contemplation de l'art précolombien devrait entraîner une fêlure éthique : entraîner le déraillement du mécanisme de représentation par lequel l'adhésion au beau n'est qu'un moyen pour faire de l'autre informe le revers obscur du propre imaginaire. En ce sens, O'Gorman ne serait plus un romantique, mais plutôt un expressionniste.

### Sublimation de la terreur non-cosmogonique

Pour finir, je voudrais risquer une hypothèse, en m'appuyant sur le croisement entre avant-garde expressionniste et art précolombien. Pour Westheim l'art préhispanique n'aspire pas à la beauté, mais à « l'expressivité, à la vigueur de l'expression ». La contemplation, la complaisance désintéressée à laquelle tient l'expérience artistique selon Kant, n'a de sens que dans le cadre de la mentalité bourgeoise et dans un univers de représentation classique et classiciste ; c'est pourquoi elle s'avère inopérante pour présider à notre rapport avec la plupart de la production artistique de l'humanité :

*Los desastres de la guerra de Goya, no surgieron, ni son comprensibles, desde la actitud de la complacencia desinteresada (en primer lugar porque lo que pretenden provocar no es complacencia sino horror), y menos aún el gran arte religioso — aquel que no se limita a la representación de temas religiosos — [...] La Coatlicue mayor tampoco era « bella » para el azteca de aquellos tiempos, cualquiera que haya sido su concepto de la belleza ; ni se quería que lo fuera. Su misión era dar una idea patética y horripilante de la todopoderosa diosa de la Tierra, de cuyo seno nace toda vida y que vuelve a devorar todo lo nacido (Westheim, 1970 : 87-88).*

Mais il se peut que l'horreur dont parle Westheim n'ait pas été quelque chose tel qu'un « effroi cosmogonique » ; car aussi bien sa référence à Goya que sa proximité vis-à-vis de l'expressionnisme, portent à croire que l'horreur qu'il revenait alors à l'art de sublimer avait plutôt affaire à la rationalisation moderne de la mort, dont la guerre de 14-18, Auschwitz ou

Hiroshima constituent des exemples marquants. Il en irait de même pour Gamio, et surtout pour O’Gorman, qui croyait pouvoir trouver dans la puissance négative de l’art monstrueux un « refuge » ; et ce, même si très probablement l’horreur qu’il proposait de surmonter grâce à la sublimation de la monstruosité artistique était moins celle de la rationalisation extrême de la mort, que celle que provoquait chez les constructeurs discursifs de la nation la présence insidieuse, mais toujours menaçante et démoniaque, de l’Autre indigène, faiseur de révolutions.

#### BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO (T.W.), *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris : Klincksieck, 1995, 497 pp.
- BLUMENBERG (H.), *La raison du mythe*. Trad. Stéphane Dirschauer, Coll. Bibliothèque de philosophie, Paris: Gallimard, 2005, 155 pp.
- GADAMER (H-G.), *Vérité et méthode. Les grandes lignes d’une herméneutique philosophique*, trad. Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Melio, Paris : Seuil, Coll. L’ordre philosophique, 1996, 516 pp.
- GAMIO (M.) 1916. *Forjando Patria*. 3<sup>a</sup> edición. México: Porrúa, 1982, 210 pp.
- GOLDWATER (R.), *Le primitivisme dans l’art moderne*. Trad. Denise Paulme. Paris: PUF, 1988, 294 pp.
- GONZALEZ MELLO (R.), « La victoria impía. Edmundo O’Gorman y José Clemente Orozco », en Eder, Rita, coord. *El arte en México: autores, temas, problemas*. México: Conaculta / Lotería Nacional / FCE, 2001, 272-302.
- O’GORMAN, (E.), *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, México: Conaculta, 2002, 88 pp.
- RAY (G.), *Terror and the Sublime in art and Critical Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

- SEGOTA (D.), "Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal" en Eder, Rita, coord. *El arte en México: autores, temas, problemas*. México: Conaculta / Lotería Nacional / FCE, 2001, 321-340.
- TOSCANO (S.), *Arte precolombino de México y la América central*, 2ª ed., México: UNAM, 1952, 537 pp.
- WESTHEIM (P.) *Arte antiguo de México*, México: ERA, 1970, 420 pp.
- WORRINGER (W.) 1911. *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Trad. Emmanuel Martineau. Paris: Klincksieck, 2003, 167 pp.



Représentation dans la littérature







Soledad TRAVERSO

Penn State University-Erie, PA, USA

LA TRANSGRESIÓN DEL "OTRO" EN *EL CONQUISTADOR*  
DE FEDERICO ANDAHAZI

La novela *El conquistador*<sup>1</sup> del escritor argentino Federico Andahazi está dividida en cuatro capítulos: "Cero" un preámbulo que contextualiza la narración; "Uno", la historia del personaje Quetza; "Dos", "Diario de Viaje de Quetza", el cual obviamente es eco del *Diario de Colón*<sup>2</sup> y "Tres", la crónica del navegante y su tripulación, la cual se conoce gracias a "recuerdos muy posteriores a su hazaña y de los relatos de los acompañantes que sobrevivieron a la gesta"<sup>3</sup>.

En "Cero", titulado "El adelantado", el narrador enumera las razones por las cuales considera que el personaje principal, Quetza, es en realidad un ser extraordinario, un adelantado para su época. A modo de ejemplo, enumeramos algunas de las mismas: estableció con exactitud el ciclo de rotación de la Tierra en torno al sol, elaboró cartas celestes antes que el mismo Corpénico; trazó el mapa del mundo antes que Toscanelli; antes que Leonardo da Vinci, Quetza ya había imaginado artefactos irrealizables para su época; antes que Colón, el personaje sabía que la Tierra era esférica, pero a diferencia del navegante genovés, Quetzá nunca confundió las tierras de Levante con las del Poniente.

El narrador también le advierte al lector que si Quetza hubiera sido escuchado, la historia del mundo sería otra. Porque junto con ser éste un adelantado para su época, fue también silenciado, fue tomado por loco y fue desterrado. Por lo tanto, la novela es "la crónica de los tiempos en que

---

1 ANDAHAZI (F.), *El conquistador*. Buenos Aires: Planeta, 2006. 282 p.

2 *Relación del primer viaje de Cristóbal Colón*, Buenos Aires: Emecé, 1942. 202 p.

3 *El conquistador*, p. 161.

el mundo tuvo la oportunidad de ser otro” y, en este sentido, la historia de Quetzal es la historia de muchos, de todos los visionarios que han sido marginados e ignorados, de los exiliados. En este trabajo, agregamos, la historia del Otro.

Comienza el primer capítulo con la descripción de Tenochtitlán, la ciudad flotante del imperio azteca, en el momento en que se va a llevar a cabo el sacrificio de tres mancebos que habían ofrecido sus vidas a los dioses, y un niño enfermo que aún no había cumplido dos años. Y cuando todo estaba listo para que el niño fuese sacrificado, uno de los venerables del Consejo de los Sabios, Tepec, le pide al Emperador que le perdone la vida a ese niño enfermo, porque más que alagar a los dioses, los iban a enfadar. Las razones del anciano convencen al soberano, pero éste le pide que, a cambio, se haga cargo de este niño, al que Tepec daría el nombre de Quetzal, que significa “el resucitado”. Sin embargo, si bien el anciano logra salvarle la vida, esta acción marca el inicio de la persecución por parte del sacerdote encargado de los sacrificios, Tapazolli, quien buscará toda oportunidad para vengarse y sacrificar a Quetzal.

A medida en que se van dando los acontecimientos, el narrador va trazando dos claras líneas que se mantienen a lo largo de la novela: aquéllos que están en contra de los sacrificios humanos, teniendo como dios a Quetzalcóatl, y cuyas únicas armas son la persuasión y las palabras; en la línea opuesta, están los adoradores de Huitzilopochtli y Tezcatlipoca que requieren de sacrificios y cuyas armas son las flechas y las lanzas.

Estas dos líneas de alguna manera le dan forma a la vida de Quetzal, el niño que el anciano Tepec logró rescatar con su persuasión. Tepec lo educa dentro de la tradición intelectual y a la vez, amorosa, propias del culto a Quetzalcóatl. Todas las enseñanzas que le da el anciano, toda su educación, hacen de Quetzal un joven y hombre especial, sin embargo, es justamente lo que a la vez lo convertirá en un marginado.

Estas mismas dos vertientes se manifiestan también en los años de su juventud, cuando Quetzal ingresa a la escuela de la nobleza mexicana, el Calmécac. Las amistades de su infancia, una niña y un niño, hijos de esclavos, si bien permanecen presentes durante toda su vida, su presencia amorosa es reemplazada por los personajes de la nobleza en este nuevo recinto educacional. Desde un principio Quetzal muestra su genio: a los 15 años crea un calendario de 365 días, el cual fue adoptado como el

calendario oficial del imperio. Asimismo, mejora el sistema de represas, perfecciona los puentes móviles y diseña diferentes naves.

Su genialidad llega a los oídos del emperador, quien lo llama para pedirle consejo. Y es así como Quetza se explaya con el soberano y le predice que, así como en ese momento se realizaban las Guerras Floridas, la próxima guerra sería entre dioses. Y que la única manera de impedir esto y la consecuente destrucción del imperio azteca era emprender la conquista de un mundo al otro lado del océano. De no hacerlo, el mundo mexica sería destruido. El soberano, atemorizado por las predicciones de Quetza, consulta con el sacerdote, Tapazolli, quien ordena apresar al joven. Éste es llevado al templo de los sacrificios y puesto que ya no es el niño enfermo de años anteriores, ahora podría ser sacrificado a los dioses. Sin embargo, el emperador, ante la duda de que los vaticinios de Quetza pudieran ser verdaderos, le perdona la vida, pero lo destierra a la ciudadela Tlahueliloquecalli, la casa de los locos, impidiéndole terminar sus estudios.

En su destierro Quetza, emprende la construcción de la nave que lo llevaría al otro lado de los mares. Su tripulación iba a estar compuesta por ladrones mexicas y por esclavos huastecas. La nave de los desterrados, como la llama el mismo narrador, resultó ser tan fuerte que logró zarpar y cruzar los mares.

El capítulo dos corresponde al diario de viaje de Quetza, cuya traducción, según el narrador fue realizada por Cuahitémoc Zarza Villegas. El Diario son cartas dirigidas a Ixaya, la amiga de su infancia con quien prometió casarse una vez que regresara de su destierro con la gloria de su conquista. Por medio de la narración en primera persona, el lector puede tener una idea más clara de la parte afectiva del personaje y por lo tanto, lo acerca más al mundo actual, lo humaniza, lo muestra en toda su dimensión de genio y de hombre. El diario está fechado por medio de caracteres propios de los códices mayas y aztecas. Al leer la reflexión de quien va hacia una hazaña de gran envergadura, el lector toma conocimiento de los sueños íntimos del personaje.

El tercer y último capítulo, corresponde ya a los descubrimientos hechos por Quetza y su tripulación, cuando llegan al Nuevo Mundo. Según nos informa el narrador, "la mayor parte de las crónicas de sus avatares en el

continente nuevo surge de recuerdos muy posteriores a su hazaña y de los relatos de los acompañantes que sobrevivieron a la gesta”<sup>4</sup>.

El viaje al Nuevo Mundo duró 70 jornadas, las cuales fueron muy arduas, porque al último ya no tenían comida y la tripulación estaba agotada. Esta parte de la novela narra el mundo que conoce Quetza y su tripulación y, por ser tan diferente al suyo, las comparaciones son frecuentes. Para el lector, el relato del diario de Quetza se vuelve lúdico, irreverente, puesto que la comparación se da también a nivel intertextual, con el *Diario de Colón*.

Desembarcan así en un lugar al que los salvajes de allí llaman Huelva, y para no aparecer como extraños, roban ropajes y se visten como los lugareños, cosa que les parece muy rara, por ir todos tapados en un día tan caluroso. Una de las primeras cosas que les llama la atención es su aspecto físico: “La mayoría de los aborígenes presenta una piel de color tan pálido, que se diría que estuviesen gravemente enfermos”<sup>5</sup>.

El entrar a la ciudad, se dan cuenta de que hay un importante evento, ya que todos parecen dirigirse a un lugar que, por la descripción, el lector reconoce como la plaza central: allí se lleva a efecto el monstruoso acto de quemar vivo a un hombre: era uno de los juicios llevados a cabo por la Santa Inquisición. Ya antes Quetza se había impresionado ante la violencia de los nativos, al entrar en una casa y ver en una pared “[...] la figura moribunda de un hombre que se desangraba clavado de pies y manos sobre dos maderos cruzados”<sup>6</sup>, la cual le resultó una imagen macabra.

La visita al Nuevo Mundo de Quetza y de su tripulación, cobra insospechadas consecuencias al ser ellos confundidos con orientales, ya que los españoles y europeos en general, tenían gran interés en establecer negocios con regiones de oriente y como no sabían cuál era la ruta, le otorgan a Quetza todo lo que él les pide con tal de que éste les diseñe el mapa de esa ruta. Si bien Quetza no les miente en ningún momento —ya que les dice que ellos venían de Aztlan, el lugar de origen del los aztecas— al darse cuenta de lo hambrientos que estos salvajes estaban sedientos de oro y plata, decide que les tiene que ocultar la existencia de Tenochtitlán y así les deja creer que su origen era realmente el oriente.

---

4 *El Conquistador*, p. 161.

5 *El Conquistador*, p. 170.

6 *El Conquistador*, p. 163.

En Huelva le ofrecen una mujer concubina, llamada Keiko, de origen oriental, de quien Quetzta se enamora. Ella se vuelve la única persona confiable y es quien finalmente traza los planos de la ruta hacia el oriente, los que Quetzta logra trazar por un barco, caballos, la rueda y, por supuesto, por esta mujer.

Siguen su viaje por España y conocen Sevilla, Jaén, Murcia, Galicia, Compostela, Oviedo, Pamplona, Aragón y Cataluña. Incluso Quetzta llega a entrevistarse con la reina de España, quien a su vez le presenta a un navegante llamado Christophoro Colombo; al intercambiar planos, ambos se dan cuenta de que poseían el mismo secreto, que la Tierra es una esfera.

Luego conocen Francia, donde Quetzta tuvo la oportunidad de hablar por primera vez con un sacerdote, el que le causa rechazo por la forma condescendiente en que se dirige a él, "como si todo el tiempo estuviera disculpándolo por el hecho de no haber nacido francés, de no tener la piel blanca y de hablar un idioma tan alejado al latín" <sup>7</sup>. Llegan después a Italia, en donde el ambiente es totalmente diferente, ya que se vive allí el Renacimiento. Quetzta sueña con que Venecia podría ser la futura capital del Nuevo Imperio Mexica de Oriente. Continúan su viaje rumbo a Bizancio, Turquía, la India, Sumatra y Catay. Es en este lugar, en Catay, donde encuentra los orígenes de la cultura Mexica, allí ven la inconfundible figura de Quetzalcóatl y la patria de Aztlán. Para Quetzta fue como ver la ciudad de Tenochtitlán, pero en ruinas, adelanto de lo que podría llegar a ser aquella de no tomar medidas a tiempo.

Dan así, la vuelta al mundo, y el navegante mexica piensa que "quizá el sentido último de los viajes fuese el regreso" <sup>8</sup>. Después de 90 jornadas, cerca de la costa de lo que hoy conocemos como México, una tormenta de fuertes oleajes partió el barco donde iba Quetzta, Keiko, animales y los trofeos que traían del Nuevo Mundo. Sólo se salvó Quetzta, gracias a que Maoni, su mano derecha, lo rescató de las profundidades del océano, y otros cuatro tripulantes. Así, después de haber dado la vuelta a la Tierra ahora volvían como derrotados. Para entonces, Tepec, el padre de Quetzta había muerto y su antigua enamorada ya se había casado.

---

7 *El Conquistador*, p. 249.

8 *El Conquistador*, p. 272.

Quetza se entrevista con el nuevo emperador, y le cuenta de sus aventuras y, sobre todo, le advierte de los peligros que podrían avecinarse si antes ellos no conquistaban esos continentes. Su antiguo enemigo, el sacerdote Tazolli, le pide pruebas de sus hazañas en ese otro mundo. Como todo lo habían perdido en el naufragio, Quetza no puede probarle al emperador que lo que decía era verdad y es nuevamente desterrado a la casa de los locos. Desde ahí no deja de contemplar el mar, esperando la llegada de “las naves del almirante de la reina, trayendo consigo los dioses de la muerte y la destrucción”<sup>9</sup>.

Esta es la historia, entonces, de quien es marginado por su talento, su genio y por su facultad visionaria. Es, además, la derrota de los representantes de la palabra y la persuasión; es la guerra, la destrucción y las armas lo que prima. La capacidad visionaria de Quetza es considerada como una locura: el narrador, sin explicitarlo, nos recuerda el tópico de la nave de los locos, y nos trae a la memoria la novela del exilio que lleva el mismo nombre, de Cristina Peri Rossi. Seres que no tienen cabida en lo aceptado como norma, en el *statu quo*. Así, la historia de Quetza es también una historia del exilio.

Ya hemos dicho que el narrador nos anticipa que Quetza, de haber sido escuchado, la historia de Latinoamérica habría sido otra. Pero además, al final de esta obra, podemos también concluir que si ya se perdió una oportunidad antes de que Colón llegara a América, aún es tiempo de hacer algo, ya que la guerra entre los dioses aún se está dando y, desde este punto de vista, la crónicas de Quetza son aún vigentes.

Ahora, bien, el lector, junto con leer esta novela de Andahazi, paralelamente va releendo la historia de la conquista de México, pero desde la voz del silenciado, del otro.

En su diario, único capítulo de la novela en que está narrado en primera persona, Quetza asume un discurso propiamente colonial, ya que por medio de su mirada y descripción del Nuevo Mundo, le transmite al lector una visión de centro respecto de otro que, en este caso, es la Europa previa a 1492. En este sentido, vemos que los papeles se han trocado: el europeo como centro dominante pasa a ser el otro, mientras que el mundo indígena se vuelve sujeto.

---

9 *El Conquistador*, p. 280.

Decíamos que el diario está fechado según las divisiones del calendario azteca, además de esto, Quetza y sus hombres le dan nombres náhuatl a los lugares del Nuevo Mundo que van conociendo. Por lo tanto, por medio del lenguaje se rehace la historia, se la cuenta desde la mirada del otro, que ahora se ha vuelto centro. Similar es la técnica de mirar las imágenes religiosas a través del lente mexicana: por ejemplo, la de la Virgen María no puede ser otra que la diosa de la fertilidad.

El uso de la intertextualidad es también un recurso importante para revertir el discurso de poder. El *Diario de Colón* es desplazado por el diario de Quetza en primera persona y, más aún, ello cobra más peso aún porque se lo ubica cronológicamente antes del relato sobre la llegada de Colón a América.

Por medio de este recurso, entonces, la historial oficial del descubrimiento de América es revertida y, más aún, transgredida, puesto que vuelve ajeno aquello que es esencial y sagrado dentro de esa historia, como lo hemos visto ya en ejemplos como la descripción del crucifijo.

*El Conquistador*, por lo tanto, es una novela histórica contestataria, transgresora y que deconstruye el discurso colonial en la medida en que se presenta como un contramundo con el personaje Quetza como el verdadero conquistador del Nuevo Mundo, Europa.

Ahora bien, además de tener un primer nivel de Otredad dada por la intertextualidad, ya mencionada, hay otros niveles en la novela dentro del imperio azteca. Anteriormente habíamos mencionado las dos vertientes claramente delimitadas: la que está en contra de los sacrificios humanos y que tiene como armas la persuasión y la palabra, con Quetzalcóatl como dios; en oposición está aquella a favor de los sacrificios, las armas propias de las guerras y la sanguinaria imagen del dios Huitzilopochtli que se erige como centro del imperio. Quetza y su padre son parte de la primera; el sacerdote Tapazolli y el emperador, de la segunda, "una división que se remontaba muy lejos en el tiempo y ya había desmembrado a sus antepasados, los toltecas"<sup>10</sup>.

Tomando en cuenta este otro nivel de otredad, Quetza mantiene su condición de desterrado a pesar de su genio y clarividencia. Es decir, es marginado dentro de su propio mundo. Por lo tanto, la novela de Andahazi

---

10 *El Conquistador*, p. 19.

permite revertir el discurso colonial europeo, pero no así el del imperio mexica. Concluimos, entonces, que el imperio europeo como centro de poder ha sido desplazado por otro, uno que es familiar para Quetzal, el imperio mexica, el latinoamericano. Es posible, por lo tanto, concluir que lo que aún queda pendiente es desplazar ese otro centro de poder, el que permanece aún vigente.





María A. SEMILLA DURÁN

Université Lumière Lyon 2

ESCENAS DE UNA DERROTA:

*LOS QUE LLEGAMOS MÁS LEJOS* DE LEOPOLDO BRIZUELA

*Los que llegamos más lejos* es un libro de Leopoldo Brizuela publicado en 2002, que incluye seis relatos de extensión diversa en los que el autor recrea retazos de la historia y de las mitologías de los pueblos originarios del sur de Argentina. El primero de ellos, "La historia" narra el fin de la estirpe del indio pampa Ranquilef, cristalizada en un desplazamiento de la escena cainita, que no aparece como el crimen inicial, sino como la clausura definitiva del conflicto entre la civilización y la barbarie, categoría simbólica exacerbada para representar los estragos de la modernidad en el interior de un mismo cuerpo social y familiar. "El placer de la cautiva" opera una inversión lúdica del mito de la cautiva, en la cual la inteligencia y la astucia de una joven blanca acaban por imponer su ley al indio perseguidor y por alterar la relación tradicional de fuerzas, aunque finalmente el deseo restablezca una especie de equilibrio que no será fatal, sino consentido. "Pequeño pie de piedra" reconstruye, gracias a una multiplicidad de voces que aportan sus testimonios, la historia del hijo del cacique araucano Namuncurá, Ceferino, de quien la Iglesia se apropia para convertirlo en el mejor ejemplo de su poder civilizador y que será, al cabo de un itinerario alucinado, recuperado por el fervor popular de un culto no autorizado. "Revelación" se construye en torno a la misma figura de Namuncurá y al duelo de dos cautivas, una india y otra blanca, por la indiscernible legitimidad de la historia: la india resiste indagando el pasado, la blanca existe acunando el porvenir. "Luna roja" es una meditación poética en torno a los fogoneros, aquellos personajes sagrados que tenían, en la cultura yagán, la misión de mantener eternamente encendido el fuego. Como el mismo Leopoldo Brizuela aclara al final del volumen, en su "Cuaderno de bitácora", los textos son "ejercicios de ficción escritos a partir de datos reales, y,

sobre todo, de las contradicciones y notorias lagunas en la información brindada”. Nos parece que esta descripción no sólo da cuenta de la intención que anima la escritura, sino también de la composición textual, en la cual las voces autorizadas y las voces inhibidas se entrelazan indisolublemente, y ello no sólo en el decurso de una circunstancia temporal precisa, sino, y simultáneamente, en *todos los tiempos* de una historia nacional en la que las figuras esenciales del duelo, la violación, la derrota y el exterminio están siempre presentes bajo formas apenas diversas. Es esa particular manera de franquear las fronteras de lo dicho, o si se prefiere, de rellenar con palabras los silencios de la historia, lo que da a la obra de Brizuela una dimensión específica y presta a la materia de su escritura la entonación profética de los textos sagrados.

De entre las infinitas posibilidades de análisis que estos relatos abren a quienes, como nosotros, no somos especialistas en mitologías indígenas ni antropólogos; pero que se interesan en las re-lecturas de la historia y en la escritura de los re-lectores, elegimos hoy lo que hemos llamado las “escenas” de la derrota. Que históricamente los pueblos indígenas del sur de Argentina hayan sido exterminados y acallados, es una verdad objetiva. Que ese exterminio haya impedido definitivamente la transmisión de sus contenidos culturales, es más difícil de afirmar. El trabajo actual de varios autores que emprenden peregrinaciones textuales muy personales para rescatar, al menos, algunas imágenes fragmentarias de un pasado que resurge por la potencia mortífera de sus reiteraciones, es un hecho que merece nuestra atención.

La escena de la derrota es recurrente en los relatos de Brizuela, que la declina en todas sus variantes. Dos figuras son posibles: la de la derrota épica que culmina con la muerte en combate, y que no constituye el objeto fundamental de la representación, y la derrota del indio que *sobrevive*, es decir la muerte lenta del que ha escapado a la muerte. La primera instancia de esa *caída* en la civilización es el confinamiento, que recluye a los indígenas en las misiones salesianas y los condena a abandonar el nomadismo, práctica ancestral que determina su manera de concebir el mundo, y hace que *aborrecen celdas y jardines*<sup>1</sup>. Ese corte con el horizonte dilatado del desierto que había sido su espacio habitable suele tener dos

---

1 BRIZUELA (L.), “La historia”, en: *Los que llegamos más lejos*, Alfaguara. Buenos Aires, 2002, p. 17.

consecuencias extremas: la violencia que los conduce al crimen y los confirma, en la mirada del Otro, como bárbaros irredentos; o la locura, que los *extrae* del espacio acotado de las misiones y los proyecta hacia las regiones del delirio, no menos abiertas que las del desierto.

El primer caso es el de Ranquilef, indio pupilo de la misión salesiana de Neuquén y trasladado, con su mujer y sus dos hijos, al asilo Don Bosco de Tierra del Fuego, ocupado por ancianos colonos ingleses. La violencia y la locura se unen para producir sus efectos en un momento muy preciso de la historia:

Pero sucedió que tan pronto se vio en su celda Ranquilef enloqueció, rompió una botella de jarabe y empuñando un pequeño vidrio roto conminó al padre celador a dejarlos escapar; el cura estaba armado pero pudo más la fama del asesino y los cuatro indios saltaron por la ventana y se perdieron en los bosques en el preciso instante en que el barco del Presidente de la Nación, de paso para la inauguración del penal de Ushuaia, entraba majestuosamente en la Bahía <sup>2</sup>.

Esa coincidencia entre la apoteosis del poder del Estado civilizador — y exterminador, dada su función de árbitro que determina las inclusiones o las exclusiones del espacio reglamentado — y la ruptura del “orden” que quiere imponer sella la suerte de los fugitivos. La “caza” es organizada, más con fines de consolidación de la imagen institucionalizante que por el riesgo real que los cuatro indios pudieran representar para la comunidad, y la escena de la derrota no sólo será inscrita en el marco referencial del discurso de la superioridad ontológica del blanco — el indio y la india mueren al intentar refugiarse en una caverna, como las fieras — sino también en el de la relectura crítica de la historia efectuada por el narrador, gracias a un preciso sistema de símbolos:

Atardecía cuando el propio general Roca divisó a Ranquilef y a su mujer a la entrada de una cueva, tan cerca que bastó el primer tiro para que el indio rodase por la ladera entorpecida de colihues. La mujer, atontada por el dolor o el miedo, sólo atinó a buscar refugio en la caverna y hubo que internarse en la sombra con antorchas y, cuando por fin intentó abalanzarse sobre el general, ensartarla por la espalda de un bayonetazo. En el asilo, los curas disponían de ataúdes en abundancia, y sobre la blanca cubierta del barco presidencial, flanqueados por el general Roca y la severa fila de soldados, los cajones con los cuerpos de los indios parecían guardar un secreto sobre el que los ancianos habían construido la Nación, y que los tiempos actuales habían olvidado ignominiosamente <sup>3</sup>.

---

2 BRIZUELA (L.), “La Historia”, en *Los que llegamos más lejos*, op. cit., p. 18.

3 BRIZUELA (L.), “La Historia”, en *Los que llegamos más lejos*, op. cit., p. 19.

Sin embargo, éste no es el último acto del espectáculo de la derrota, ni la muerte de los indios adultos implica el silencio definitivo de la estirpe. El berrido de un niño va a alertar a los ancianos, que acabarán por hallar, colgada de una pierna en la rama de un árbol y posiblemente víctima de una trampa de cazadores, a la hija pequeña de los ausentes. Rescatada, *amputada para salvarle la vida*, curada y protegida por ancianos ingleses que viven en un asilo, la niña se convierte, no sólo en un símbolo de la “civilización” (vestida con trajes confeccionados por las viejas inglesas y que reproducen el modelo décimonónico), sino y sobre todo, en una cifra del sufrimiento indígena. Es a través de su delirio que los viejos colonos comienzan a descifrar “la tragedia de los nómades y la angustia de la persecución y el exterminio”<sup>4</sup> y acaban por comprender, al ser testigos de su resistencia a la mutilación, la violencia que la precede:

Y luego, cuando cuatro enfermeros vinieron a llevársela para amputarle la pierna gangrenada, en la violencia con que ella se resistía, los ancianos comprendieron los crímenes de Ranquilef, los cuatro soldados de frontera a los que había degollado, para poder escapar del encierro en la Misión Salesiana<sup>5</sup>.

Hay entonces una forma de conciencia que se elabora en la confrontación con la presencia de la niña india, conciencia que permite remontar hacia los orígenes del gesto criminal y, en última instancia, develar si no condenar la propia responsabilidad en esa condición de animalidad acosada a la que el indio ha sido relegado. Finalmente, y como sin duda sucederá más de una vez en la historia argentina, asoma una alianza implícita de los marginados, una complicidad tácita de los exilios, en la cual se equiparan todos los que han perdido el mundo en el que han nacido, los desplazados de la esperanza, los conjurados de la memoria. Tanto los viejos ingleses que esperan la muerte en el asilo de Ushuaia como la niña india que lleva en su cuerpo la huella del corte, la cicatriz de la ausencia, han extraviado el sentido de sus vidas. Y cada uno busca en el otro el signo revelador que le permita *comprender* una verdad oculta. Verdad que se revelará bajo el signo de la tragedia cuando el hermano desaparecido de la niña vuelva a entrar en escena, formando parte de una jauría de lobos *salvajes* que ataca la misión. El retorno al nomadismo parece literalizar la metáfora cultural, y la regresión hacia la animalidad requerir una operación suplementaria de reconocimiento. El indio/lobo reanuda el viaje simbólico hacia la civilización

---

4 BRIZUELA (L.), “La Historia”, en *Los que llegamos más lejos, op. cit.*, p. 22.

5 BRIZUELA (L.), “La Historia”, *ibid.*, p. 22.

y se suma a su vez a la cadena de enigmas que, por un lado, articulan la historia, y por otro engendran el mito, su reverso necesario:

Lo que resta de esta historia corresponde a la leyenda, y si hemos de confiar en la versión que de ella dan los curas, diremos que los Bridges trajeron a Nipau dentro de una jaula de maderos, ubicada en el mismo lugar de la cubierta del barco donde dos años antes habían yacido los cuerpos de sus padres. Rodeado de una multitud de periodistas y autoridades, de hijos y nietos y bisnietos, Nipau se batía frenéticamente contra los barrotes, lanzando tarascones a toda persona que, presa de una turbia fascinación, se le acercaba demasiado, y aullando como si quisiera convocar la manada de lobos a que se lo llevaran de nuevo al corazón de la isla; mientras Likán, allá en su celda de la misión, vestida como para un domingo de cien años atrás, abrazada a su muleta, lloraba ante una soledad tan absoluta y repentina que no podía ser sino la antesala de la muerte.

La reunión de los hermanos no producirá, como en el mito antiguo, la anagnórisis, la fusión armónica y restauradora del equilibrio, sino que consagrará la distancia entre los márgenes. El duelo antiguo entre la Inglaterra imperial y el salvaje se reproduce, eterno, pero esta vez la puesta en escena es alterada por la iluminación de la conciencia. Si Borges cambia, en “El fin”, el destino de Fierro para hacerlo morir en su ley; si Dahlmann (“El Sur”) descubre, perdido en el laberinto de su sueño o en el espejismo de la pampa, que a él también el Hacedor le ha preparado un destino latinoamericano, los hermanos indios de Brizuela comprenden que el relato fundador los encierra en una representación en la cual ya no son sujetos, sino meras figuras, presas en el juego vertiginoso de las versiones: “que no son sino los personajes de una historia que otros han tramado para entenderse a sí mismos”. El lobo matará a la niña y luego huirá al monte, como su padre. La niña consentirá el sacrificio, que la devuelve a su destino indígena al despojarla de su disfraz inglés:

Que él sea el atacante parecerá a todos lo más obvio, pero no podemos ocultar la entrega de Likán cuando él se abalanza para clavarle los colmillos en el cuello como si al fin y al cabo fuera un consuelo tener un papel en esta larga obra inentendible <sup>6</sup>.

El salvaje morirá salvaje, libre, devuelto al nomadismo inicial. Fuera de la civilización, pero no de la comprensión. El vértigo de la representación se sitúa en esa brecha ínfima entre el ritual y la función, que hace de la realidad un teatro y de la historia una ficción.

En *Pequeño pie de piedra*, la imagen hiperbólica de ese destino de derrota está representada por el cacique Chimpén, capturado luego de

---

6 BRIZUELA (L.), “La Historia”, en: *Los que llegamos más lejos*, op. cit., p. 28.

haber sido vencido en la guerra y trasladado, por orden del General Roca, a través del desierto en “una jaula de maderos y en lo alto de un carretón (de modo que parecía navegar como un santo de procesión por el mísero riacho de kepís y bayonetas)”<sup>7</sup>.

Desde la omnipotencia simbólica del poder militar, blanco y gubernamental, Roca aplica una doble sanción: degrada al jefe enemigo y obliga al coronel Victorica y al sacerdote Rafael del Viso, sus custodios, a actuar en contra de sus propias convicciones, que los inclinarían a una mayor benevolencia con los vencidos. Vemos allí una primera fractura interna al campo del poder blanco, que multiplica así sus bordes y sus marginalidades, sus cerrojos. La caravana se convierte en una procesión grotesca y errática, en la medida en que el vértice del poder que Roca representa se vuelve inasible: cada vez que llegan al destino donde Roca debe esperarlos, éste se ha ido y les da cita en otro lugar distante. En el espacio infinito de la llanura, en la absurda persecución ritual, los vencedores y los vencidos se confunden y se desdibujan, se extravían. Los sedentarios deambulan en pos de un espejismo, los nómades contemplan el desierto a través de los barrotes de una jaula. El Cacique prisionero parece perder la facultad de la palabra articulada: “gritaba y lloraba más de lo que ninguno le habría permitido en otras circunstancias”<sup>8</sup>. Reducido como el hijo de Ranquilef a la categoría de la bestialidad, Chimpén aúlla y sumerge a la tropa en el pozo de su propio desarraigo. El “escarmiento” imaginado por Roca no se aplica únicamente al cacique vencido, sino también a quienes disienten con la “política bárbara” que él conduce y que, en boca del Cura y el General, no se atribuye a Dios, sino “al puto liberalismo” y a la “Iglesia retrógrada”. Las fórmulas utilizadas permiten, por otra parte, una lectura contemporánea del texto, en la cual ambas pueden aplicarse en relación con los marginales de hoy, los desempleados, los indigentes, las mujeres condenadas a la reproducción, a la muerte o a la ilegalidad y las poblaciones aborígenes. Esa resonancia en otra escala del tiempo, esa reverberación de los sentidos históricos es una de las marcas más inconfundibles de la literatura de Brizuela. Volviendo al relato, y como ya lo hemos señalado en alguna oportunidad, “Chimpén se recorta en el texto como el Sacrificado por excelencia, y al hacerlo depositario de una potencialidad redentora, el narrador lo

---

7 BRIZUELA (L.), “Pequeño Pie de Piedra”, in: *Los que llegamos más lejos, op. cit.*, p. 97.

8 BRIZUELA (L.), “Pequeño Pie de Piedra”, *ibidem*.

convierte en el doble salvaje de Cristo”<sup>9</sup>: “todos intuyeron que Chimpén, como Cristo en su cruz, “lloraba sabiamente por nosotros todos”<sup>10</sup>. El deslizamiento de perspectiva narrativa perceptible a través del cambio de persona gramatical (del *todos* [ellos] al *nosotros todos*), subrayado en el texto por unas comillas que acotan la última parte de la cláusula, es ilustrativo de los procedimientos ya descritos, en la medida en que se opera un cambio de narrador sin que ninguno de los dos sea inmediatamente identificable: el que relata en tercera persona puede ser, y de hecho es, un narrador omnisciente; pero los “nosotros” por los que también llora el Cacique no pueden ser sino los soldados blancos y sus jefes, el Ejército moderado y la Iglesia respetuosa del indio, es decir, a la vez los torturadores de Chimpén y los “subversivos” que desaprueban el orden impuesto por el Ministro Roca. En esa caravana de réprobos, el indio y los blancos acaban compartiendo un mismo castigo y una misma condena. Si para el indio confidente del desierto la tragedia consiste en tener por primera vez un rumbo definido para su desplazamiento, pero ya ningún destino que cumplir para su pueblo; para el coronel y el sacerdote es cada vez más claro que su destino es el de ser verdugos sin quererlo, y al mismo tiempo, obligados al nomadismo por la saña del General, el de haber perdido el rumbo. Serán así hermanados con el indio como su reflejo inverso: a la jaula que paraliza al nómada y vuelve impotente al salvaje, se opone el desierto pavorosamente abierto ante el caminar del blanco, extraviado en una errancia programada. Mutación de atributos o identificación simbólica, las categorías que han establecido la taxonomía social y étnica dominante caducan y se confunden cuando ambos silencios — el del grito, el de el disenso — y ambas humillaciones — la de la derrota, la de la impotencia — se contemplan en el espejo incierto de la Historia.

Brizuela recurre entonces a una de las figuras tópicas de la literatura gauchesca argentina y pone en escena un duelo que es a la vez simulacro: el que impone el General Victorica a su cautivo Chimpén, para desbaratar el proyecto de manipulación concebido por el General Roca:

Pero si es verdad, como enseguida lo declaró el Cura, que el Cacique, al verse libre, llamó “cobarde” al General por haber aceptado el escarmiento de Roca; y si el General, aún previendo que un duelo aguaría la ceremonia de la fundación, le arrojó el facón para que se batiese con él; o si más aún, como muchos periodistas lo sospechan, fue el

---

9 SEMILLA DURAN (M. A.).

10 BRIZUELA (L.), “Pequeño pie de Piedra”, in: *Los que llegamos más lej*”, *op. cit.*, p. 98.

propio general quien provocó al indio y le arrojó el facón *para que representaran ante la historia un espectáculo distinto del que quería Roca*, todas son conjeturas que nadie puede comprobar y que, en definitiva, tampoco importan demasiado <sup>11</sup>.

Cómo no reconocer, en ese episodio, la “escena primitiva” tantas veces reformulada por Borges, ese “destino latinoamericano” al que ni Laprida ni Dahlman pueden escapar, y que sin embargo no es presentado, en el caso de Brizuela, como la maldición de una raza, sino como un espacio, quizás el único, que todavía permite modificar la versión de la historia que atravesará los tiempos, y con ello transmitir, no la imagen de la derrota, sino la de *la resistencia de todos* los que se oponen al proyecto de exclusión, indios o no, hermanados en el desafío y en la venganza, pero sobre todo en el *reconocimiento mutuo*.

El cacique Namuncurá, padre de Ceferino el “santito” educado por los salesianos, será a su vez representado en una oscilación permanente que ora lo ridiculiza en sus disfraces de “cristiano”, ora lo enmudece en sus iras de Cacique despojado de su descendencia y por lo tanto culpable, ante los ojos de su pueblo, de abandonarlo en la más absoluta de las tinieblas, sin sucesor. Él ha firmado la paz con el gobierno, ha sido recluido con los sobrevivientes de su comunidad, ha aprendido a hablar en español, ha recibido burlas del blanco en ocasión de simulacros de homenaje que se emparentan con representaciones circenses, y ha frecuentado los cabarets de Buenos Aires disfrazado con un uniforme grotesco constituido de prendas dispares y que él cree propio de un general. Cuando Namuncurá y Ceferino son recibidos en la quinta del ex Presidente Roque Sáenz Peña y la india Josefita, huída de la tribu, violada por el blanco y convertida en criada, debe oficiar como traductora de una lengua que ha renegado, como su identidad indígena, es su mirada excentrada la que registra la humillación del cacique:

Y entonces, al verlos por fin al viejo y a su hijo, tan ridículos y pequeños en medio de las paredes empapeladas y las cortinas de brocato, al ver las sonrisas en los labios de todos y escuchar, confundida, la ovación que también a ella le dedicaban, Josefina comprendió que ese espectáculo no era un homenaje al Cacique ni, por supuesto, su funeral, sino una gigantesca humillación <sup>12</sup>.

---

11 BRIZUELA (L.), “Pequeño pie de piedra”, in: *Los que llegamos más lejos*, op. cit., p. 101. El subrayado es nuestro.

12 BRIZUELA (L.), “Pequeño pie de piedra”, en: *Los que llegamos más lejos*, op. cit., p. 120.



La escena inicial del gran cacique cuya mirada helaba de terror a sus adversarios se ha convertido en una *mise en scène* grotesca, en la que la farsa prima por sobre el drama, y en la que el otrora guerrero araucano es, a su pesar, un actor cómico. Si a ello se suma que Josefita, para vengarse del poder masculino que condenaba a las mujeres de la tribu a ser enterradas junto al esposo muerto, profiere el insulto máximo: “manflorón”, y hace así de Ceferino su semejante violado y feminizado, vemos que el proceso de degradación iniciado por el triunfo militar se consolida en la degradación simbólica. La derrota del pueblo araucano se transforma en espectáculo de circo, y la clase dominante argentina que a él asiste confirma con una carcajada la prueba visible de la razón que la ha asistido al considerar al Otro como un salvaje que ningún gesto podrá redimir. De la épica al grotesco, es la historia de un pueblo la que se relee a través de sus representaciones sucesivas, de sus reinterpretaciones orientadas por el desprecio o la venganza. Y a pesar de la distorsión, hay una imagen que persiste intacta aún en la falsa traducción de Josefita que, sin que ella lo sepa, encierra la clave verdadera de la Historia: la de la violación literal y metafórica, la de la tortura como paradigma que ha de perdurar en las diversas variantes de la persecución a lo largo de los siglos: “Qué dolor para ellos repetir en la memoria del mundo, eternamente, la escena de la tortura! Ah, que condena ser por siempre, y para siempre, inolvidables!”<sup>13</sup>

Reducido a la condición gesticulante de una marioneta, cubierto por los retazos dispares de un uniforme hecho de residuos anacrónicos:

[...] el uniforme que él creía de coronel del Ejército Argentino y que era en realidad, una combinación de quepis de cabo de policía, casaca de general del Ejército de salvación y pantalón de portero del Teatro Comedia [...] <sup>14</sup>.

El cacique Namuncurá objetiva la instrumentalización política que el gobierno nacional hace de su autoridad legítima, y provee al público la imagen tranquilizadora de la fiera amaestrada. Pero no todas las miradas celebran el derrumbe de la dignidad indígena: si Ceferino se avergüenza de la caricatura de sí mismo que su padre consiente, hay también otra narradora anónima que comprende y compadece:

[...] entonces *yo la tonta, yo la jorobada*, yo la que nunca pude reír con los demás, yo sola, comprendí. Noté que Ceferino se avergonzaba, sí, pero también de todos nosotros

---

13 BRIZUELA (L.), “Pequeño pie de piedra”, en: *Los que llegamos más lejos*, *op. cit.*, p. 123.

14 BRIZUELA (L.), “Pequeño pie de piedra”, en: *Los que llegamos más lejos*, *ibidem*.

—y no sólo porque su madre, según cuentan, fue una blanca y cautiva, y acaso se sintiera, también, un poco blanco—. Se avergonzaba, lo sé, porque era indigno ver convertida la guerra en una farsa como aquella, apenas un número de la *Belle Époque* de Buenos Aires <sup>15</sup>.

Se precisa así el espacio de la diferencia, que parece aliarse al de la conciencia. El Cacique Chimpén lloraba por todos: las víctimas de su tribu y los soldados victimarios; Ceferino, a su vez, experimenta la vergüenza colectiva del que reúne en sí, sin haberlo decidido, la estirpe del vencido y la del vencedor. Si el mestizo desarraigado busca un modelo al cual atenerse, un espacio de pertenencia que lo redima de una genealogía aparentemente maldita y compense su bastardía, ninguna de las dos ramas que lo constituyen le ofrece una imagen con la cual pueda identificarse. Sólo la Iglesia parece entonces preservarlo de la doble barbarie que sus ojos perciben, y ello explica en parte su huída a través de los diferentes colegios religiosos cuando su padre el Cacique decide enviar un emisario a buscarlo, para que asuma su función de heredero. Mestizo hijo de madre blanca y arrancado al padre indio por los sacerdotes blancos, Ceferino teme con la misma intensidad las dos facetas de su padre: la del salvaje, la del fante. Y será de alguna manera él mismo quien le inflija la última derrota, cuando el viejo Cacique, revivido por el flujo incesante de los relatos de los testigos, intenta comunicarse con su hijo agostado por las fiebres y refugiado en los locales de la Curia. Incapaz de franquear la barrera que le oponen, Namuncurá caerá, como el ancestro Chimpén, en el vértigo del alarido. Pero el suyo no será llanto, sino nombre, conjuro, plegaria:

En su cama lujosa, en medio de los delirios de la fiebre, Ceferino ha creído ver una y otra vez que sus parientes indios llegan a secuestrarlo para devolverlo a la tribu, cuando de golpe oye ese grito del Cacique: ¡Namuncurá! ¡Namuncurá! El mismo alarido que escucharon miles y miles de cristianos poco antes de que un salvaje se echara sobre ellos a rebanarles el cogote <sup>16</sup>.

El nombre de la estirpe, la ley del Padre, son derrotados a su vez en ese aullido sin respuesta, que provoca, si no la muerte real de Namuncurá, sí su definitiva salida de la historia. Pero antes de ello, el viejo Cacique, en un gesto de lucidez impotente, toma conciencia del espectáculo que está

---

15 BRIZUELA (L.), "Pequeño pie de piedra", en: *Los que llegamos más lejos, op. cit.*, p. 124. El subrayado es nuestro.

16 BRIZUELA (L.), "Pequeño pie de piedra", en: *Los que llegamos más lejos, op. cit.*, p. 164.

protagonizando ante sus enemigos y opta, no por el travestimiento ni la solicitud obsecuente, sino por el antiguo reflejo de la violencia, que ya no será ya un acto, sino un mero símbolo, pero que le devuelve por un instante la dignidad perdida:

Pero de pronto, terminaba el sargento [...], cuando el viejo supuso que aquel cuartito que había imaginado como un escenario donde Ceferino protagonizaba el espectáculo de su propia muerte era, en realidad, una platea que ahora estaba escuchándolo dar a él el espectáculo de su derrota; llorar porque su propio heredero lo negaba, entonces, digo, el viejo de golpe se calló y cambió de planes. Bruscamente dio la espalda al Cardenal; y temblando, lagrimeando de furia, me miró en silencio, y lenta, despaciosamente, estiró el dedo índice y se lo llevó al cuello imitando el gesto de la degollación, como jurándome que alguna vez *se vengaría*. Por fin, con garbo militar capaz de borrar vejez y debilidad, salió a la triste mañana de invierno<sup>17</sup>.

La derrota se ha consumado, pero en la disputa simbólica sobre la cual se asienta el relato de la Historia, el personaje de Namuncurá ha representado por última vez el papel del héroe. Vencido pero redimido de las estaciones intermedias de la degradación, el viejo guerrero cierra el ciclo y reviste una vez más los atributos del salvaje, únicos capaz de infundir temor y respeto al adversario. Puesto que la Iglesia del blanco lo ha privado de su descendencia, Namuncurá renuncia al hijo que rehúsa el honor de la sucesión y vuelve a ser sujeto de su destino, aunque esté ya en el umbral de la muerte.

En cuanto a Ceferino, la única esperanza que aún puede alentar en su orfandad sin atenuantes es la de descifrar los signos: no ya los de las profecías de los brujos, sino los de la magia blanca: los trazos que hablan, la escritura, entendida a la vez como refugio y como creación:

Quizás advierta ya que si la única morada imaginable para Calfucurá fue la libertad del desierto, y para su padre la huida de los blancos, él sólo podrá hallar la libertad huyendo en esa sangre de la tinta, y en lo que le da vida, la poesía<sup>18</sup>.

La ilusión será vana: la letra no podrá resistir a la tuberculosis que lo mina en Roma, en el mismo laberinto de la Iglesia del que no volverá. Pero al convertirse en figura *literaria y mítica*, Ceferino deja de ser el ángel fraguado de las jerarquías institucionales, derrotado y travestido, para retornar en la fe popular, las estampitas apócrifas, las biografías expurgadas y los milagros inventados. También él ha escapado, a su manera, al

---

17 BRIZUELA (L.), "Pequeño pie de piedra", en: *Los que llegamos más lejos*, op. cit., p. 165.

18 BRIZUELA (L.), "Pequeño pie de piedra", en: *Los que llegamos más lejos*, op. cit., p. 137.

destino que le habían asignado. En todos los casos que hemos analizado, la figura de la derrota es desplazada y resemantizada, sea por el sacrificio consentido que deviene reparación, sea por la conciencia que la humillación genera, o por la sublimación mítica.

De espectáculo en espectáculo, de fraude en fraude, de privación en privación, en el siglo XIX o en el siglo XX, la Historia es una pantomima sangrienta en la que la violencia, como un castigo, cava la cicatriz de lo perdido. Brizuela no vacila en apelar a las memorias del abismo: Treblinka, la ESMA, el genocidio de los araucanos son modulaciones atroces de una misma voz, la del exterminio. La mirada del cacique Namuncurá refleja la de todos los condenados, es su anticipación y su síntesis, porque anuncia ya que “el humo del horno crematorio dibujará a lo lejos, igual que las señales de humo de los araucanos del desierto, mensajes al futuro, sobre el cielo tormentoso de la historia”<sup>19</sup>. Los mensajes de la escritura, los ecos de la memoria, el murmullo de los enmudecidos.

---

19 BRIZUELA (L.), “Pequeño pie de piedra”, en: *Los que llegamos más lejos*, op. cit., p. 156.



Elena PALMERO GONZÁLEZ

Fundação Universidade Federal do Rio Grande

## LA PRESENCIA AMERINDIA EN EL PENSAMIENTO TRANSCULTURAL DE ALEJO CARPENTIER

En el fabuloso concierto de la identidad que es la obra de Alejo Carpentier, la presencia amerindia <sup>1</sup> es un componente que se articula de manera original a su rico pensamiento transcultural. No me referiré aquí a las imágenes más evidentes de esta presencia y con certeza se estará pensando en los personajes memorables de *Los pasos perdidos*, o en el anciano Amaliwac de su relato *Los Advertidos*. Me detendré en un tema que durante años me ha acompañado y que particularmente me seduce, el tema del tiempo en la obra carpenterana <sup>2</sup>, para reflexionar un poco en la manera en que la concepción temporal e histórica de Carpentier se nutre del pensamiento amerindio, y particularmente de la dimensión temporal que nuestras culturas autóctonas dieron y dan al mundo.

La obra de Alejo Carpentier nos hace recordar siempre aquella frase de Roland Barthes de que la historia de un novelista es la historia de un tema y sus variaciones. Para el escritor cubano, el tiempo es ese tema, es su obsesión, y es también su constante pregunta. El tiempo constituye en la creación de Carpentier un núcleo de pensamiento que madura y se transforma progresivamente. Desde sus primeros textos son ya evidentes las primeras reflexiones en torno a la temporalidad, pienso en relatos como *El Sacrificio* (1923), *Historia de lunas* (1933), o *Viaje a la semilla* (1944),

- 
- 1 Amerindio es el nombre dado a los habitantes humanos de América antes de la llegada de los europeos y a sus descendientes actuales. Lo uso conscientemente en sustitución de "indios" ó "indígenas". En América del Norte, suele llamarse a este componente cultural de pueblos aborígenes, indios americanos, o pueblos indígenas de América.
  - 2 Ver mi libro *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier*. Rio Grande, Editora da Furg, 2003.

reflexiones que se irán sistematizando en toda su obra posterior, cada vez más asociadas al tema de América, su identidad y su historia.

Su obra armoniza temporalidades de naturaleza plural y conflictiva, correlaciona tiempos que una metafísica de la presencia y la representación excluiría, pone en crisis una idea de sujeto homogéneo, y debate una identidad en cambio y continua transformación; siempre bajo paradigmas de escritura en los que las coordenadas compositivas del tiempo instauran relaciones diegéticas y discursivas de extraordinaria originalidad. Es por este camino que Carpentier encuentra en las culturas amerindias y africanas una concepción del tiempo que relativiza cualquier noción logocéntrica, taxonómica, cronológica y estructurada del tiempo

Conviven en su obra el tiempo de las cronologías y los relojes de occidente, con formas de la temporalidad en que no es posible delimitar cortes temporales y en las que domina una visión cíclica, sin marcas de ayer, hoy y mañana.

Sabemos que en nuestras culturas prehispánicas dominaba una concepción del tiempo cíclica, en la que pasado, presente y futuro se integraban en una dimensión homogénea del tiempo, dimensión que sufriría un corte agresivo tras la conquista y el contacto con el cronotopo cultural de occidente. Según la tradición azteca el mundo avanzaba de manera cíclica, siendo el paso por la tierra un mínimo estadio del ser. Desde esta concepción, pasado, presente y futuro pierden el valor que ellas tienen para nosotros, los occidentales, constituyéndose en un fluir homogéneo, en el que, al decir de Octavio Paz: “el futuro está en el pasado y ambos en el presente” (1974: 42). No por acaso esta intuición del hombre en el devenir será un tema recurrente en toda la lírica azteca, y en particular pienso en la poesía hondamente filosófica del rey poeta Nezahualcóyotl.

De igual forma, para los mayas, tal como lo leemos en el *Popol Vuh*, el tiempo divino y el humano no experimentan fronteras, de manera que nuestro tiempo se adscribe a la temporalidad mítica con toda naturalidad, alejándose sustancialmente de la linealidad aristotélica y la causalidad kantiana con que occidente experimenta la noción de temporalidad.

Esos conceptos de ciclicidad, repetición, y fluir homogéneo son dimensiones que entraron de manera decisiva en la manera de Carpentier entender nuestro tiempo americano. A ellas he de referirme al estudiar dos textos que a mi manera guardan una profunda armonía: *Viaje a la Semilla* (1944) y *Los Pasos Perdidos* (1953).

En *Viaje a la Semilla*, cuento publicado en una edición facsimilar de cien ejemplares en 1944 y luego incorporado al libro *Guerra del Tiempo* en 1958, Carpentier intenta compositivamente un viaje de regreso en el tiempo. Desde su lecho de muerte, Marcial, Marques de Capellanías, remonta un camino, el de desvivir su vida hasta volver al claustro materno en atávico acto de reintegración al momento primero. El relato re-vive así los instantes de una vida, pero los re-vive en una secuencia que linealmente se remonta hacia atrás, de modo tal que entre los capítulos II al XII, conocemos la viudez, el matrimonio, la juventud, la niñez y el nacimiento del protagonista.

Esta historia de Marcial, queda encapsulada en una situación narrativa marco que se abre en el capítulo I: unos trabajadores deshacen un antiguo caserón, ronda entre ellos un negro viejo que con su cayado hace piruetas y habla para sí; y que al atardecer, cuando la faena del día concluye, bajo un rito mágico, evoca este des-vivir del caserón y sus antiguos habitantes. Ya en el capítulo XIII, los obreros regresan al día siguiente y encuentran, en el lugar de la construcción, un yermo, y van a quejarse al sindicato.

Precisando los límites temporales del relato, se hará distinguible: un día de faena que transcurre de la mañana hasta la tarde, con una marca efectiva del tiempo en el segundo párrafo: “dieron las cinco”; una noche, que aproximadamente cubre doce horas según nuestra convencional medición cronológica, en la que queda constreñida la vida de don Marcial; y el día siguiente (marca temporal también explicitada en el texto), cuando llegan los trabajadores y encuentran el yermo. O sea, el discurso del relato transcurre en veinticuatro horas, en las que queda subsumida toda la vida de un personaje, a través del procedimiento de reducción temporal.

Obsérvese que la naturaleza metadiegetica de este proceder condiciona la coexistencia de dos dimensiones temporales en un mismo acto enunciativo. En el nivel presente de la evocación, la memoria, la magia, cohabita también el tiempo de lo evocado mágicamente.

Considérese también otro rasgo de naturaleza temporal que se hace muy significativo en el capítulo final. El capítulo XII concluye con la reintegración de Marcial, y el mundo material que lo rodea, a la nada- o al todo primigenio- “Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de casa” (Carpentier, 1977: 95), son las palabras finales del capítulo. Al iniciarse el XIII se marca enfáticamente: “Cuando los obreros vinieron con el día” (1977: 96), o sea, debe suponerse que volvemos al tiempo de las horas medibles y fechables.

El yermo encontrado puede ser el resultado de la terminación del trabajo bajo los efectos mágicos del negro viejo, pero puede ser también la continuación del suceder hacia la nada, dejado en el capítulo anterior, y por tanto, el yermo no sería la obra demolida, sino la obra no construida. Esta bivalencia topológica haría considerar una dimensión que involucra ambas magnitudes del movimiento temporal en una dimensión síntesis que desjerarquiza un presente o un pasado como estados absolutos de presencia.

Por consiguiente, el diseño temporal del relato revela: un tiempo que transcurre junto a las manecillas del reloj según nuestra convencional concepción, las veinticuatro horas en que transcurre la acción; un tiempo que en su apariencia marcha al revés de las agujas del reloj (la vida de Marcial), pero orgánicamente funcional en relación con el primero, pues toda la vida del personaje queda subsumida en las doce horas que continuaron transcurriendo en el “tiempo de las cronologías”; y un tiempo metafórico que sintetiza los dos anteriores en una dimensión mayúscula de la temporalidad en que se anulan las direcciones de un convencional fluir, y se privilegia la acción humana.

Tal propuesta temporal de naturaleza descentrada estalla en la plural convergencia de tiempos: tiempos de la razón y la cronología, tiempos inversos a la cronología, y tiempos que anulan ambas percepciones en función de una dimensión que articula pasado-presente y futuro en una dimensión homogénea.

Un procedimiento de singular riqueza en la sugerencia de tiempos múltiples, descentrados y armónicamente plurales, funciona en el proceso de caracterización de personajes. Como se ha evidenciado, la construcción cronotópica del relato revela un universo dual, en una de sus coordenadas el tiempo transcurre de acuerdo con la percepción lógico-formal de la realidad, en ese eje cronotópico se movilizan un conjunto de personajes: los trabajadores. En la otra, el tiempo toma la apariencia de inversión, en este eje se moviliza otro grupo de personajes: Marcial, la marquesa, el padre. Pero interesantemente, un eje conecta ambas “realidades” y es la figura del negro viejo, cuya especial naturaleza le permite transitar ambas experiencias.

Esta figura funciona compositivamente como eje conector de realidades aparentemente excluíbles y como eje potenciador de lo mágico. Su especial lugar en el acto de la enunciación lo hace particularmente relevante, pues los sucesos, que en el capítulo I son reportados por un narrador impersonal, extradiegético y autosuficiente, comienzan a ser modalizados en el II y



hasta el XII desde la perspectiva de este personaje, los sucesos comienzan a ser “vistos” por su mirada y “reportados” por su evocación. Así, su perspectiva es incluida en el acto enunciativo, que une, a un tiempo, ambas voces en un discurso.

El carácter metadiscursivo de la enunciación textual, por cruce y adición de perspectivas, colabora así para que aceptemos los tiempos del mito, de la magia, y la percepción maravillosa, en igualdad de condiciones que el tiempo al cual nuestro civilizado ritmo de vida impuso horas, fechas y cronologías.

Conciente de que ni la razón ni la ciencia satisfacen plenamente la necesidad de infinito que hay en el hombre, y que únicamente el mito posee la preciosa virtud de llenar ese espacio, Carpentier introduce la temporalidad del mito, como expresión auténtica de una identidad. El tiempo del mito, como contrapartida de una concepción unidireccional y falsamente progresiva del movimiento temporal, como noción que admite la experiencia plural y heterogénea del devenir, y que no distingue jerarquías entre pasado, presente y futuro, es asumido artísticamente en *Viaje a la semilla* al metaforizar un tiempo síntesis, expresivo de un orden trascendente y revelador de la existencia humana.

Así mismo, la creación del personaje negro viejo, figura conectora del tiempo patriarcal y cronológico con el tiempo del retorno, deviene motivo de naturaleza altamente simbólica que descentra y rompe jerarquías, a la vez que sintetiza, una imagen del tiempo, que en su condición plural conduce el texto hacia una más auténtica metáfora de la vida.

Visto así, la expresión artística de esta dimensión temporal generalizadora involucra una concepción autoral en la que el tiempo es mucho más que sucesión y cronología, más que suma lineal de ayer, hoy y mañana. Con aguda mirada Julio Le Riverend (1988) precisa esa naturaleza plural y conflictiva del tiempo en la praxis artística de Alejo Carpentier, premisa sin la cual según el historiador cubano es imposible una auténtica comprensión de su conciencia histórica. Le Riverend distingue en la obra del narrador una significativa riqueza de direcciones en el fluir temporal, cuya conflictividad garantiza su fecundante relación. Tal dimensión no es ajena a los “conflictos del tiempo”, pues “se trata de una comprensión coherente del pasado, el presente y el futuro del hombre, en la que no es posible disociar las continuidades —materiales o ideales— de las rupturas necesarias, y por ello, inescapables” (Le Riverend, 1988:51). Es por ello que conviven en

el texto tiempos limitados y tiempos que se renuevan, actitudes de quienes no pueden huir de lo que los estatiza, y actitudes para quienes la historia reserva un lugar realizador.

Si a través de procedimientos propios del estatuto temporal narrativo, el relato explicita artísticamente una concepción de la temporalidad en correspondencia con una conciencia histórica que moviliza los “conflictos del tiempo” en una amplia red social, tal como lo ha explicado el maestro Le Riverend, no sería aventurado asegurar su definitivo apego a concepciones provenientes de nuestras antiguas cosmogonías y del pensar amerindio contemporáneo que validan lo heterotemporal de todo instante humano, y en las que los motivos de renovación y vuelta a los orígenes son dominantes.

El regreso al vientre materno que protagoniza Marcial hace convivir el tiempo profano lineal con el tiempo mítico, así su viaje a la semilla es un regreso al tiempo de los orígenes, al tiempo sagrado de la plenitud identitaria. Viaje que une vida y muerte en aquella dimensión mayúscula del ser que tanto reconocemos en nuestros originarios mitos y cosmogonías amerindias.

Tres años después de esta experiencia narrativa Carpentier realiza un viaje que marcará definitivamente su concepción sobre el tiempo. Viviendo en Venezuela, realiza un viaje a la Gran Sabana para documentar una serie de reportajes que serían publicados en *El Nacional*, periódico caraqueño en el que Carpentier trabajaba como columnista en la época. El resultado de aquella expedición fue un conjunto de cinco bellísimas crónicas que reunió bajo el título de *Visión de América*, las que aparecieron sucesivamente en *El Nacional* (1947) y luego en la revista habanera *Carteles* en 1948.

La fascinación y el impacto de aquel viaje en la memoria y en la conciencia literaria de Carpentier ha sido suficientemente documentada por el mismo autor en entrevistas, conferencias, artículos y ensayos que testimonian cómo aquellas experiencias de la Gran Sabana influyeron en la escritura de algunas de sus obras de ficción y en su pensamiento crítico. Entre ellas *Los pasos perdidos* (1953) es el texto que con más frecuencia el propio Carpentier asocia a ese viaje, y en el que sin dudas encontraremos una reflexión más sistemática del escritor cubano en torno a América.

En ella Carpentier retoma la aventura iniciada en 1944 con *Viaje a la Semilla*, la del retorno a los orígenes. *Los pasos perdidos* relata el itinerario de su protagonista, un músico europeo, que sale de Europa hacia América con la encomienda de rastrear formas primitivas de algunos instrumentos

musicales que perviven en América. Esta razón lo lleva a remontar el Orinoco en una apasionante aventura temporal, pues mientras su tiempo cronológico avanza, vive la experiencia de estadios cada vez más primitivos de vida, en los que lentamente va reencontrando sus capacidades creadoras. Su ilusión tiene fin cuando a la procura de papel, retorna a la civilización, para luego no conseguir nunca más encontrar el camino del regreso a la selva.

En esta rápida presentación, es posible precisar varios estratos temporales en la novela: un tiempo fabular que se adscribe a los límites de un viaje (Europa-América-Europa), y que dura, según nuestra convencional medición, algunos meses; un tiempo histórico referencial más o menos reconocible en todos los estadios que el protagonista visita y que es de naturaleza inversa al fluir convencional; y un tiempo de la narración que reduce en el acto de la escritura de un diario, o crónica, la aventura espiritual y física de este viaje.

De esta manera, en el presente de la enunciación, quedan reducidas dos temporalidades de naturaleza inversa: un tiempo que marcha con las cronologías, el que trae consigo el protagonista europeo; y un tiempo inverso a las cronologías, el del mundo americano que va recorriendo hasta llegar al Valle del Tiempo Detenido, como él mismo lo bautiza.

La novela utiliza así los procedimientos de reducción y simultaneidad temporal, quizás con la intención de develar el carácter relativo del tiempo en un sistema de referencias convencionales, equiparando en un mismo nivel narrativo dos instancias aparentemente contrapuestas ante la lógica occidental.

La reducción, como sabemos, consiste en limitar al máximo el tiempo narrado, de forma que la novela no abarque años o vidas enteras, sino horas, o a lo sumo días, de esta manera lo que dura no es la historia contada, sino el relato de esa historia. En el caso de *Los pasos perdidos*, el presente del contar subsume temporalidades diversas bajo su potestad metatextual, y en consecuencia la reducción temporal correlaciona sin jerarquías, nociones aparentemente excluyentes según una percepción estructurada y taxonómica del tiempo, potenciando la presencia plural de tiempos en un mismo nivel. Así se activa narrativamente aquella metáfora carpentereana de América como gran máquina del tiempo donde el hombre primitivo puede dar la mano a otro que va al cosmos, y también se moviliza aquella idea, tan cara al escritor, de que todo pasado está permanentemente en cualquier

acto presente, tópicos que, como se sabe, tienen singular recurrencia en el universo artístico del novelista.

Si con Paul Ricoeur (1987) intentamos leer un sentido en la estratificación temporal de *Los pasos perdidos*, veremos que el texto acude en primera instancia a una ubicación fabular de los hechos narrados en una red cronológica que se adscribe a la representación convencional que el hombre hace del tiempo, luego, en un segundo nivel, encontraremos un tiempo apelativo a la reversión histórica, y en un tercer nivel, de fuerte sugerencia metafórica, un estrato donde se pueden sintetizar todos los tiempos posibles, pasado- presente- futuro, en una dimensión que borra toda marca cronológica, y se afianza en una noción mayúscula e integradora, expresiva por demás del más auténtico sentido del tiempo de nuestra América.

Esta dimensión involucra una concepción autoral en la que el tiempo es mucho más que sucesión y cronología, más que suma lineal de ayer, hoy y mañana. En la novela cohabitan tiempos de diferente naturaleza, sumamente plurales y complejos en su expresión, para legitimar una dimensión en la que pasado y futuro habitan toda actitud humana del presente, y en la que el tiempo de América es origen, matriz incontaminada, plena posibilidad de todas las temporalidades reconocidas por occidente, como ya había afirmado el novelista en las crónicas de la Gran Sabana venezolana:

El tiempo estaba detenido allí [...], desposeído de todo sentido ontológico para el hombre de Occidente [...] No era el tiempo que miden nuestros relojes, ni nuestros calendarios. Era el tiempo de la Gran Sabana. El tiempo de la tierra en los días del Génesis. (Carpentier, 1976: 270)

Este modo de entender el tiempo, que tampoco anula el mundo de las cronologías, quizás sea lo más original en *Los pasos perdidos*, precisamente porque ambas nociones no se excluyen, más bien conviven en una expresión integradora. La legitimación de un cronotopo situado en los intermedios de dos mundos, donde definitivamente quedará el personaje al final de su aventura, nos confirma esta idea. Cuando imposibilitado de regresar a la selva por que el río ha crecido y borrado las señales de entrada, pero también inconforme con la condena de volver a la civilización, el músico protagonista de esta historia afirma: “Yo vivo aquí de tránsito, acordándome del porvenir [...] porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente, futuro” (Carpentier, 1974: 287), está postulando su lugar en un tercer espacio, un entre-lugar que no desconsidera el universo de las marcas fechables, ni tampoco excluye una percepción integrada del tiempo.

Llegado este momento, el viaje del personaje confirma que no hay ya tiempo ni lugares fijos que integren las partes perdidas, o quizás reencontradas, de este hombre. Solo en el camino fue posible la utopía de la plenitud, solo en el camino es posible la búsqueda de una identidad. Por eso me pregunto, si son ciertamente perdidos los pasos del viajero, y si no es el título una inversión irónica del destino del héroe protagónico, espejo significativo del siempre peregrino que fue el propio Alejo Carpentier.

Con razón se ha dicho que *Los pasos perdidos* es el relato de América por excelencia. Ciertamente puede asegurarse que en su condición poética hay una definición de América en sus contextos humanos, físicos e culturales. América podría ser leída, en primer lugar, como el reino de los pasos recobrados, si, en un juego irónico con el título de la novela, interpretamos el destino de su protagonista. Para este singular personaje el continente americano es lugar de reintegración, es reencuentro con un lado perdido de su existencia, y es, en su fracaso, el éxito del autoreconocimiento. Los pasos, falsamente perdidos, son los pasos del reencuentro con una identidad, y América es entonces, el camino, único espacio de las utopías posibles.

Asimismo, leyendo esta novela de Carpentier, América se nos revela como la imagen indecible. En la virginidad del continente el protagonista de este viaje advierte la epifanía de las formas puras. El viaje del artista le permite recuperar el don de la creación en la medida que avanza en su recorrido por una América cada vez más primitiva e incontaminada, don que, como sabemos, no pasará de ser pura percepción poética, revelación imposible de vehicular en palabras, pues en verdad la obra está ante sus ojos y escribirla será siempre acto imposible. En tan agonizante vivencia, el personaje reeditará aquella experiencia de los primeros cronistas incapacitados de nombrar un mundo, y transitará el camino de la creación para concluir que América, como el arte, habita en la grandeza de sus silencios.

Y finalmente, otra lectura puede aducirse de la novela, la de una América imagen del porvenir, pues solamente en lo porvenir está el reino de lo incontaminado, según lo expresa el propio personaje tras su aventura.

Cuando en los momentos finales de la novela el personaje confiesa que solamente cree “en el presente de lo intacto, en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis” (p.287), nos coloca ante la certeza de que América es el comienzo de los tiempos, comienzo cargado de historicidad,

tal y como lo vivencian nuestras culturas originarias, origen cargado de futuro porque solo en América génesis y futuridad pueden darse la mano.

#### BIBLIOGRAFÍA

BARTHES (R.), *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

CARPENTIER (A.), "El sacrificio", *Chic*. La Habana, vol. XII, no.93, 1923.

\_\_\_\_\_ "Historia de Lunas", *Obras Completas*. México, Siglo XXI, 1983.

\_\_\_\_\_ "Viaje a la semilla", *Cuentos*. La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1977.

\_\_\_\_\_ *Los pasos perdidos*. La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1974.

\_\_\_\_\_ *Guerra del tiempo*. La Habana, Ed. UNION, 1963.

\_\_\_\_\_ *Crónicas*. La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1976.

LE RIVEREND (J.), "Conciencia histórica en Carpentier", en *Revista de Literatura Cubana*. La Habana, Año VI, 1988.

PALMERO (E.), *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier*. Ed. Furg, Rio Grande, 2003.

PAZ (O.), *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

RICŒUR (P.), *Tiempo y narración*. Madrid, Ed. Cristiandad, 1987.

Christian ESTRADA

Université Stendhal – Grenoble 3  
Universidad de Buenos Aires

## LA VOZ Y EL OBJETO: FRAGMENTOS DE LA IDENTIDAD

!Qué disparate la zanja Alsina! Y Avellaneda lo deja hacer. Es lo que le ocurre a un pueblo débil y en la infancia: alejar con murallas a sus enemigos. Así pensaron los chinos, y no se libraron de ser conquistados por un puñado de tártaros, insignificante comparado con la población china.

General Roca, *Apuntes personales*, 1876 <sup>1</sup>

L'effet Beaubourg, la machine Beaubourg, la *chose* Beaubourg —comment lui donner un nom ? énigme de cette carcasse de flux et de signes, de réseaux et de circuits— ultime velléité de traduire une structure qui n'a plus de nom, celle des rapports sociaux livrés à la ventilation superficielle (animation, autogestion, information, média), et à une implosion irréversible en profondeur. Monument aux jeux de simulation de masse, le Centre fonctionne comme un incinérateur absorbant toute énergie culturelle et la dévorant — un peu comme le monolithe noir de 2001 : convection insensée de tous les contenus venus s'y matérialiser, s'y absorber et s'y anéantir.

Jean Baudrillard, *L'effet Beaubourg*

El Indio es lo desconocido que en el imaginario argentino ha existido. El Indio ha existido porque la Argentina, sin nombrarlo, nace en ese preciso instante en que ha consumado el genocidio. El Indio muere y cae en el olvido cuando la Campaña del Desierto triunfa y nace el Estado argentino

---

1 VIÑAS (D.), *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003 (1982), p. 65.

moderno: consolidar el territorio equivale a limpiarlo de indios. Luego el “otro”, el “otro” como enemigo, sería el inmigrante, luego el rival idiosincrásico o político, pero esa ya es otra historia aunque no tanto porque es otro el genocidio en el que sucumbe el Estado argentino para festejar tristemente su centenario.

El Indio, el otro, ha producido el mitema más productivo de la literatura argentina a través del personaje de la cautiva que ingresa gracias a Esteban Echeverría y prolifera. El motivo del cautiverio de la mujer blanca entre los indios es <sup>2</sup> de una manera casi exclusiva el cabo del que la literatura logra agarrarse para no dejar al Indio hundirse en el olvido. La serie de reescrituras sobre la historia de la mujer blanca se va matizando hasta las versiones más actuales de César Aira en su novela *Ema, la cautiva* (1981) —aunque también en *La liebre* (1991)— donde los indios hablan de metafísica y de semiología; y la elegante versión de Leopoldo Brizuela en su nouvelle *El placer de la cautiva* (2000), que suprime la violencia del malón que origina el rapto y el cautiverio por una entrega de la mujer al deseo de lo desconocido culminando una persecución a caballo al ritmo de una seducción.

También si observamos el género literario argentino *sui generis* encontramos al indio rotundamente excluido. En “el uso letrado de la cultura popular” <sup>3</sup> que caracteriza a la gauchesca, como dice Josefina Ludmer, es decir en la captación por la escritura de la voz del gaucho, desde su emergencia, sus variaciones, sus refundaciones y las orillas que traza en su historia, el Indio está ausente. Peor, mientras que el género se constituye como desafío del cantor patriota hacia la ley, cuando evoca al indio, es decir cuando se mide con lo bajo, lo convierte en objeto de degüelle <sup>4</sup>.

---

2 El segundo número de *Les cahiers de l'ILCE*, “Enfermements et captivité dans le monde hispanique”, GONZALEZ-RAYMOND (A.), éd., Université Stendhal – Grenoble 3, 2000, 428 p., es sumamente interesante para ver hasta qué punto el tema del cautiverio es un nudo de la cultura hispano-americana. En esta entrega Michel Lafon arriesga una teorización de los rasgos de la cautiva muy productiva, “Littérature argentine et captivité. Quelques observations sur le personnage de la captive”, pp. 341-351.

3 LUDMER (J.), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988, p. 11.

4 *Ibidem*, p. 188. “Y pa mejor de la fiesta / en esta aflicción tan suma, / vino un indio echando espuma / y con la lanza hasta el pluma” (vv. 577-582) que luego Fierro degüella. Las referencias al indio en el *Martin Fierro* son patéticas: ladrón (v. 816),



Respecto de la divisa sarmentina “civilización y barbarie” —emblema y paradigma dice Viñas<sup>5</sup>— que acompaña la política del siglo XIX y en mayor medida la del siglo XX, no podemos mentiros. Ahí donde quieren sacarle brillo a la copulativa “y”, habría que ser miope para no entender que en la práctica las generaciones entendieron una “o” claramente disyuntiva. Para David Viñas, Sarmiento, mentor de los hombres de 1879, homologa “pampas”, “caribes”, “beduinos” y “moros”, en sus textos que “sintetizan impecablemente la elaborada continuidad diacrónica que intenta formular la conquista del Desierto de Roca como último capítulo de la reconquista española”<sup>6</sup>. En uno de sus trabajos más substanciales, David Viñas arremete contra los historiadores y luego se interroga:

Si en otros países de América Latina la “voz de los indios vencidos” ha sido puesta en evidencia, ¿por qué no en la Argentina? ¿La Argentina no tiene nada que ver con los indios? ¿Y con las indias? ¿O nada que ver con América Latina? [...] Quizá, los indios ¿fueron los desaparecidos de 1879?<sup>7</sup>.

En la literatura argentina contemporánea es una tarea difícil encontrar representaciones del Indio si observamos el destino de la divisa de D.F. Sarmiento, más aún si nos salimos del mitema citado. Quizás lo logremos en la segunda novela de Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* (1992), que mantiene la forma dislocada y de múltiples textualidades iniciada en *Respiración artificial*. También como la primera novela esta es una novela política, que cuenta la invención de una máquina-mujer por un personaje llamado Macedonio Fernández. Esta intrincada maquinaria, indudablemente una de las máquinas más misteriosas y más cautivantes de la literatura hispanoamericana del siglo XX, se inscribe en una red de filiaciones fecundas que cruza a Marcel Duchamp y su máquina célibe por antonomasia, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, con —entre otras— la máquina inventada por Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel*.

El homenaje directo con la construcción de esta máquina se hace indiscutiblemente a Macedonio Fernández dado que su función consiste en hacer presente a Elena de Obieta, la musa desaparecida, en volver Eterna

---

salvaje (vv. 485-486), es también comparado con la hormiga (v. 497) o la tortuga (v. 505), tachado de flojo (v. 307) y de feroz (v. 322).

5 ViÑAS (D.), *op. cit.*, p. 81.

6 *Ibidem*, p. 64.

7 *Ibidem*, p. 18.

a su amada por la producción de recuerdos en forma de relatos. Ricardo Piglia intenta aquí “fabricar” en clave alegórica una representación de aquello que ha sido el disparador y el motivo de toda la obra de Macedonio: recuperar a la mujer amada. Desde luego, el invento incorpora la tesis de Macedonio Fernández sobre la negación de la muerte <sup>8</sup>:

No podía soportar que ella, muerta, pudiera recordarlo y estuviera triste al verlo solo. Pensaba en la memoria que persiste cuando el cuerpo se ha ido y en los nudos blancos que siguen vivos mientras la carne se disgrega. Grabada en los huesos del cráneo, las formas invisibles del lenguaje del amor siguen vivas y quizás es posible reconstruirlas y volver viva la memoria, como quien puntea en la guitarra una música escrita en el aire. Esa tarde concibió la idea de entrar en el recuerdo y quedarse ahí, en el recuerdo de ella <sup>9</sup>.

Esta máquina muestra diferentes estadios en su fabricación. En un primer momento Macedonio (personaje) inventa una máquina de traducir que resulta ser una máquina de reescribir (introduciendo “William Wilson” de E. A. Poe), para luego conectar la maquinaria con la memoria de su amada. La máquina-mujer toma un *nudo blanco* de la memoria de Elena y reconstruye el recuerdo bajo la forma de un relato. Aquí, si salimos de las conjeturas idealistas de Macedonio Fernández, el invento bascula en la ciencia ficción. Pero la máquina-mujer sufre un desajuste y pasa a captar *nudos blancos* directamente de la realidad para fabricar a partir de ellos los relatos. Esta es de hecho la principal causa del confinamiento de la máquina en un museo por el Estado: detener el flujo de textos que produce y pone en circulación. Lo que en un principio es entonces una máquina que a través de la escritura mantiene eternamente viva a Elena, la mujer de Macedonio, se va a convertir en una máquina que el Estado quiere silenciar.

La máquina célibe <sup>10</sup> de Macedonio pasa del modelo duchampiano cuyo motor es el deseo y su eterno retorno, al modelo kafkiano que aparece en su cuento titulado “En la colonia penitenciaria”, que gira sobre la ley y el lenguaje. Se trata de una máquina opresora creada para aplicar la ley,

---

8 Como afirma Julio Prieto, “buena parte de la escritura metafísica y literaria de Macedonio está motivada por el designio de refutar la realidad de la muerte, a partir de un curioso argumento ultra-idealista que niega, en primer lugar, la ‘realidad’ de la vida: lógicamente, si no estamos ‘vivos’ no podemos ‘morir’”(en PRIETO (J.), *Desencuadernados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 98).

9 PIGLIA (R.), *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, p. 162.

10 CARROUGES (M.), *Les Machines célibataires*. Paris: Arcanes, 1954.

compuesta por un conjunto híbrido mitad mecánico mitad orgánico. El relato empieza con una descripción municiosa de este aparato de tortura legal y público que graba sobre el cuerpo del condenado y por medio de unas agujas metálicas la ley que ha violado. El cuento narra el suplicio de un soldado condenado por insubordinación pero el verdugo pierde fe en su tarea, libera al condenado y se suicida sometiéndose al suplicio de la máquina que se descompone definitivamente.

Desajustada la máquina célibe capaz de captar un núcleo de realidad y de transformarlo en relato, es el discurso del Estado el que se ve amenazado, ese mismo que pretende otorgarse el monopolio de sentido sobre lo real. La máquina-mujer se opone de este modo a la máquina estatal, se convierte en una máquina de contrapoder capaz de desafiar al Estado con un arma implacable, la escritura. Es más, es capaz de hacer revivir la voz en primera persona, el testimonio, aquello que Rodolfo Walsh supo hacer eficaz en su neogénero documental a partir de *Operación masacre*. En *La ciudad ausente*, el último relato conocido de la máquina, el primero que cae en manos del protagonista investigador Junior, se llama justamente “La grabación” y es un montaje de varios testimonios que tienen un alcance político. El último tramo de “La grabación” reescribe fragmentos de las declaraciones recogidas por la Conadep, la comisión encargada de investigar sobre los crímenes cometidos durante la última dictadura, publicados luego en el informe *Nunca más*<sup>11</sup>. Si observamos este relato en relación con el funcionamiento de la máquina se impone una observación: la máquina desbalanceada tiene una función eminentemente política.

La tensión entre el Estado y la Máquina reproduce la tensión que debe existir entre el Estado y la Literatura. Ahí donde el primero, con un discurso fálico, intenta imponer una versión apodíctica de los hechos, la segunda, con un discurso femenino, se emplea en urdir un discurso equívoco y plural. Russo, co-inventor de la máquina con Macedonio, define con precisión este choque entre la máquina de narrar y el discurso del Estado:

---

11 Testimonios sobre ejecuciones sumarias realizadas en la Provincia de Córdoba, en los centros de detención de “El Pozo”, situados en la “Loma del Torito”, constituyen lo esencial del intertexto del relato de la Máquina donde se cometieron *las violaciones más tremendas de los derechos humanos*. Algunos fragmentos aparecen en “La grabación”. El informe *Nunca más* es consultable en el sitio <http://www.nuncamas.org/investig/investig.htm>.

La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado <sup>12</sup>.

Llegados a este punto, surge el espectro de otra máquina célibe. Estamos ahora más cerca de lo que J.-F. Lyotard llama el primer modelo de máquina célibe, inventada por los sofistas cuyo enemigo era la convicción defendida por el Estado de los filósofos. Los Sofistas, afirma Lyotard, defienden el arte de producir discursos dúplices (dobles) y se enfrentan al discurso de los filósofos que pretenden poner un término a la sofística en nombre de la Verdad. El discurso disimulado de los sofistas, donde el terror de lo verdadero-falso no tiene lugar, se ve enfrentado a la grosera teoría única y total. Esta rivalidad, atraviesa los tiempos, según Lyotard, y los adversarios del Estado de los filósofos deben elegir su bando “como lo hicieron Kafka, Jarry, Duchamp y Nietzsche: los sofistas contra los filósofos, los disimuladores contra los asimiladores, los “artistas” contra los razonadores, las máquinas célibes contra la mecánica industrial” <sup>13</sup>. Es este mismo enfrentamiento el que encontramos en *La ciudad ausente* donde la “máquina totalizadora y unificadora, así sea en lo que refiere a la técnica (en el sentido contemporáneo de la palabra), al lenguaje o a la política” <sup>14</sup>, está enfrentada a la máquina de Macedonio que intenta desorganizar, desbaratar el concepto de verdad mediante su propia *mèchanè*.

La Máquina política inventada por Macedonio Fernández en *La ciudad ausente* es una maquinaria destinada a escribir la historia de los vencidos como dice Viñas. Esta sería posible, por ejemplo, sobre la base del testimonio, único discurso realmente eficaz contra el aparato de Estado. La veta ciencia-ficcional es ese ingrediente sin el cual no podría funcionar para cederle la voz a los desaparecidos, ya sean por el genocidio del siglo veinte ya sea del anterior. La novela no se convierte como ocurre en otras zonas culturales de América latina en ópera de los pobres. Allí, la novela coral integra la voz del Indio, el género se transcultura e incorpora, dice Ángel Rama, la lengua regional <sup>15</sup>, ya no para constituir al otro sino para *ser* la

---

12 PIGLIA (R.), *La ciudad ausente*, p. 151.

13 LYOTARD (J.-F.), *Les transformateurs Duchamp*. Paris: Galilée, 1977, p. 49.

14 *Ibidem*, pp. 49-50.

15 RAMA (Á), *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo. Arca, 1989, pp. 42-55. También adoptan las nuevas formas vanguardistas para estructurar la novela

voz que narra. Estamos aquí frente a una máquina que define la función de lo literario y que lejos de incorporar la voz del Indio en la narración, la señala como necesaria.

Después de haber analizado el funcionamiento conceptual de la máquina célibe capaz de rescatar la voz de los vencidos, debemos observar su museo destinado a detener el flujo de relatos que produce y que pone en circulación. La vocación primera del Museo es contar la historia de la Máquina y para ello expone sus distintos prototipos, las distintas modificaciones que la llevaron de máquina de traducir a máquina-mujer que ha alcanzado una autonomía de funcionamiento. Hasta aquí podemos pensar que el Museo es un museo relativamente clásico construido en base a una matriz cronológica. En realidad está organizado por salas temáticas que reúnen los relatos con los que la máquina aprendió a narrar pero también aquellos que ella misma produjo. Encontramos por ejemplo una sala que reúne relatos escritos en torno a los “ferrocarriles”. Ahí está el primer relato de la literatura argentina relacionado a los viajes en tren de Eugenio Cambaceres pero también está expuesta una réplica del vagón donde se mata Erdosain y donde aparecen algunos detalles, como las manchas de sangre, que no evoca la novela de Roberto Arlt.

Aquí, hallamos una originalidad de la colección del Museo de la Máquina, las salas temáticas no se limitan a reproducir textos sino también a producir réplicas de objetos que aparecen en la ficción así sean lugares como objetos. Esta yuxtaposición de texto y objeto parece señalar el recorrido inverso al que suele realizar la escritura mimética en tanto hace visible un objeto legible, en tanto da forma a lo escrito. Visitar el Museo equivale a realizar un recorrido fugaz con la mirada alternando lectura y observación. El recorrido de Junior a través de las salas y de los relatos es vertiginoso, pasando de reproducciones materiales a reproducciones lingüísticas de la realidad. Esta cita sintetiza el funcionamiento del Museo y traduce el ritmo frenético de la visita:

Uniformes militares en altas vitrinas de vidrio; la larga daga de Moreira sobre un almohadón de terciopelo negro; la fotografía de un laboratorio en una isla del Tigre. Con

---

y operan un cambio en la cosmovisión, paradigmático en José María Arguedas que supo construir un “pensar mítico” opuesto a un uso de los “mitos literarios”.

esto materiales se habían elaborado historias. Tenían la claridad de los recuerdos. En la pared del fondo estaba el espejo, y en el espejo, la primera historia de amor <sup>16</sup>.

Inmediatamente después, leemos el relato de la Máquina, “Primer amor”, que también lee Junior. Se produce a su vez el efecto contrario cuando Junior termina de leer el relato llamado “La nena” y su mirada observa inmediatamente después una serie de objetos que aparece en el texto produciendo el vértigo inverso, “Junior vio el anillo y vio las sucesivas versiones de la historia del anillo. El grabado de Durero (“El sueño del doctor”, 1497-98) estaba colgado en la pared” <sup>17</sup>. Se produce un juego de lanzadera entre realidad y ficción, en que ambas parecen fundirse. El final de la visita es aun más atropellado:

Un pájaro de metal estaba erguido sobre un tronco y se picoteaba las alas.

— Extraño —dijo Junior.

— Y ahora fíjese en esta calavera —dijo el guardia. Es de la misma zona.

Parecía un cráneo de vidrio. El campo argentino es inagotable y en los pueblos la gente conserva los restos de historias viejísimas.

Al lado había una serie de objetos de hueso, en hilera sobre una vitrina baja. Parecían dados o pequeñas tabas o cuentas de un rosario herético. Junior se detuvo a examinar un jarrón japonés, probablemente donado por algún oficial de marina. Había visto una réplica en el mercado de Plaza Francia, las reproducían con tanta perfección que mejoraban el original y lograban que la copia pareciera más antigua y más pura <sup>18</sup>.

Estos objetos —ave de bronce / cráneo de vidrio / huesos / jarrón japonés— no están acompañados por relatos pero hacen polifurcar <sup>19</sup> al lector hacia otros puntos de la novela o de la obra de Ricardo Piglia. El Museo de la Máquina, atípico y original, opera una serie de inversiones. La primera consiste en invertir y anular el concepto de originalidad <sup>20</sup> por la

---

16 PIGLIA (R.), *La ciudad ausente*, p. 52.

17 *Ibidem*, p. 62.

18 *Ibidem*, pp. 54-55.

19 El término es de Nicolás Bratosevich en *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, BRATOSEVICH (N.) et al. Buenos Aires: Atuel, 1997, p. 91.

20 Con POMIAN (K.), podemos decir que una colección es un “ensemble d’objets naturels ou artificiels maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d’activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet” (en Krzysztof Pomian, “Entre l’invisible et le visible : la collection”, *Libre*. Paris, número de 1978, p. 12). Sin embargo esta exclusión de los objetos de un circuito para introducirlos en otra no sucede en el Museo de la Máquina. Es decir que si un museo junta convencionalmente objetos para exponerlos ante la mirada, estableciendo un juego entre *lo visible* y *lo invisible*, el Museo no retira ningún objeto de la circulación.

profusa exposición de copias. Otra inversión se produce si observamos el universo muséico que aparece en la novela. Este Museo céntrico y urbano se relaciona con las colecciones personales que yacen, como dice Fuyita, en el campo, es decir que no se limita a ser un espacio que encierra una colección cerrada sobre sí misma. En *La ciudad ausente* aparece un museo perdido en plena Pampa, fundado por un fabricante de autómatas llamado McKinley, un viajero inglés que trabajaba para los ferrocarriles, que funda un museo en su pueblo, en medio de la indiferencia.

El museo pampeano también reproduce copias de lo real como el Museo de la Máquina. Encontramos así escenas que representan episodios anteriores a la Conquista como la reproducción de un tolderío. La casa transformada en museo está dividida por épocas, en el pasillo se exponen fotos, cuadros y reconstituciones. Una sala de ferrocarriles cubre el “periodo de expansión” que vincula temáticamente este museo a la sala “ferrocarriles” del Museo de la Máquina. La presencia de un esqueleto, de restos arqueológicos y de dibujos de viajeros ingleses completa esta colección híbrida, hecha de restos, de souvenirs, de puestas en escena etnográficas, de fotos, de dibujos pero también de autómatas. La colección apunta a museificar la historia del lugar a partir de una colección particular. Así como el Museo de la Máquina permite infinidad de conexiones entre objetos y relatos, entre copias y apócrifos, su doble pampeano construido en una casa está construido en varias capas. Escondido en el sótano, encontramos un objeto que se acerca del aleph de Jorge Luís Borges. En ese aleph pampeano, Junior puede ver el Museo de la Máquina:

En un costado había una escalera que llevaba a un sótano y en ese lugar había un punto de luz. Era un agujero que se reflejaba en un caleidoscopio y desde ahí se podían ver otra vez la llanura y todas las figuras de la casa y la laguna de Carhué. Ve este rayo de sol, dijo Carola. Es el ojo de la máquina. Vea, le dijo ella. En el círculo de luz vio el Museo y en el Museo vio la máquina sobre la tarima negra <sup>21</sup>.

La asociación entre el “círculo de luz” de *La ciudad ausente* y el Aleph es inmediata, y por esta vía los puntos de contacto entre este museo y el Museo de la Máquina se multiplican. En el museo perdido en la Pampa, Junior encuentra una muñeca que está presente en uno de los relatos de la Máquina, pero lo que más acerca ambos museos son sin lugar a duda las dos piezas fundadoras que son máquinas, el pájaro mecánico y la Máquina de narrar. También la arquitectura de ambos museos es sorprendente,

---

21 PIGLIA (R.), *La ciudad ausente*, pp. 121-122.

“Junior comprendió que la arquitectura del lugar era extraña, como si todas las habitaciones dieran al mismo punto o fueran circulares”<sup>22</sup>. La forma del museo de la Pampa y la del Museo de la Máquina se asemejan, en ambos las salas están distribuidas de tal manera que la máquina —así sea del pájaro como de la Máquina de narrar— puede ser observada desde cualquier punto del museo como una suerte de panóptico de Bentham invertido<sup>23</sup>. Por momentos las similitudes son tan grandes que ambos museos parecen confundirse.

Si abrimos un poco el ángulo de toma, vemos que este modelo de museo pampeano tiene otra versión construida a partir de la misma matriz en otro relato de Ricardo Piglia. Se trata de otro museo perdido en la Pampa, dedicado a la *zanja de Alsina*, que aparece en la *nouvelle* “Prisión perpetua” (1988). El museo muestra una documentación exhaustiva compuesta por planos, fotos, mapas y cartas de ingeniero alemán Von Riheler a Alsina<sup>24</sup> escritas durante la construcción de la zanja. Es interesante encontrar este museo perdido en homenaje al proyecto de Adolfo Alsina de cavar una zanja de cerca de mil kilómetros destinada a detener los malones indios y a consolidar el territorio argentino. Aberración política y científica, esta muralla de china invertida anti-malones, marca en la Historia argentina la culminación de la idea de asentar una frontera. Luego, el Presidente Roca se inclinará por borrar esa línea Maginot interna, por pasar a la ofensiva, por correr la frontera hasta sus límites políticos, por transformar Conquista en solución final para los indios<sup>25</sup>.

---

22 PIGLIA (R.), *La ciudad ausente*, p. 120.

23 La estructura panóptica imaginada por Jeremy Bentham, que inspiró la arquitectura penitenciaria del siglo XIX, permite que un solo guardia observe y controle a todos los prisioneros.

24 PIGLIA (R.), *Prisión perpetua*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 47. En realidad se trata del ingeniero francés Alfred Ebelot.

25 Señalemos que esta concomitancia entre ciencia y política fascina sobremanera a Ricardo Piglia. La relación establecida entre el científico fracasado y el poder también está presente en *La ciudad ausente* donde se incorpora a la fabricación de la Máquina de narrar la historia de Ronald Richter, el falso ingeniero que convenció al General Perón de desarrollar un proyecto nuclear en la Argentina a principios de los años cincuenta para dotar al país de la bomba atómica. El proyecto fracasó rotundamente cuando los peritajes de la comunidad científica argentina revelaron las aberraciones de cálculo y de concepto de Richter, instalado en un bunker en la Isla Huemul cerca de Bariloche. En una investigación, F. N. Juárez afirma que en esa isla estaría enterrado el



Estas casas transformadas en museos construyen un modelo de historia local, fabrican una nueva temporalidad basada en la acumulación de objetos. Estos museos perdidos en la Pampa construyen pequeños modelos narrativos cuya matriz es la acumulación de objetos y de souvenirs. Susan Stewart, analiza la relación entre el souvenir y la colección, y concibe el primero como un objeto que encierra el pasado en el presente, como un objeto capaz de reconstruir un presente remoto. El souvenir crea un vector hacia el pasado porque encierra una temporalidad basada en una relación metonímica con su contexto:

The souvenir may be seen as emblematic of the nostalgia that all narrative reveals —the longing for its place of origin— seeks distance, but it does so in order to transform and collapse distance into proximity to, or approximation with the self<sup>26</sup>.

En cambio, la colección excede con su nuevo orden la temporalidad de la que cada objeto es portadora. Crea una nueva relación entre el objeto y el mundo fundada, esta vez, en una relación metafórica (“In contrast to the souvenir, the collection offers example rather than sample, metaphor rather than metonym”<sup>27</sup>). Este paso de un vector temporal que apunta hacia el pasado a una temporalidad propia, pero sobre todo de una relación metonímica del objeto a una relación metafórica, es central: la serie elaborada por la colección otorga una nueva temporalidad.

La concepción del museo como un incinerador cultural, para retomar el exergo de Baudrillard a este texto, toma todo su sentido justo antes de dar con el aleph rural que yace en el sótano, porque descubrimos que el museo de la Pampa, doble en miniatura del Museo de la Máquina en *La ciudad ausente*, está construido sobre unas catacumbas: “debajo de esta habitación, a unos cientos de pies, dos grandes subterráneos, antiguos cementerios de las tribus pampas que poblaron en el siglo pasado este distrito. Esas necrópolis no son raras en la provincia y sobre todo en Bolívar. Hubo grandes matanzas por este lado. Algunos paisanos todavía se acuerdan”<sup>28</sup>. Esta superposición es reveladora del rol de un museo en la cultura occidental

---

aborigen Güenul que habría vivido más de cien años. También evoca la hipótesis de que la isla haya servido de centro de tortura hacia finales de los setenta (F. N. Juárez, Carlos Ares et Osvaldo Soriano, *El Periodista de Buenos Aires*, 15 de febrero de 1984).

26 STEWART (S.), *Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham (London): Duke University Press, 1993, p. xii.

27 *Ibidem*, p. 151.

28 PIGLIA (R.), *La ciudad ausente*, p. 121.

mediante la construcción de una nueva temporalidad, como dice Pomian, y en la relación entre lo visible y lo invisible que opera una colección <sup>29</sup>. Este museo construido sobre una necrópolis simboliza el poder de desaparición y de disimulación que implica toda museificación y traduce su alcance: construir una temporalidad propia, una Historia, una totalidad, una identidad, a partir de fragmentos mas sobre las ruinas de otra cultura.

No podemos dejar de evocar en la reconstrucción de este pequeño universo muséico en la obra de Ricardo Piglia otro museo que también aparece en *La ciudad ausente* que es una suerte de contra-modelo del Museo de la Máquina. Se trata de un museo de la policía que expone figuras de cera de los criminales más famosos de la Argentina pero también réplicas de instrumentos de tortura. Los maniqués de los criminales llevan las ropas que vestían en el momento de su arresto, mostrando a menudo las marcas de balas. La puesta en escena de ese preciso instante es sugestiva, marca el momento en que la Ley vence, erige una apología del Estado. El museo también expone celdas con los instrumentos utilizados para neutralizar a los reclusos y muestra también sistemas de vigilancia. Una de las salas del museo está dedicada al comisario Lugones, famoso por haber inventado la picana eléctrica. El museo de la Policía refleja la dimensión paranoica del Estado y se impone como contrafigura del Museo de la Máquina.

Tenemos entonces en *La ciudad ausente* dos museos que dialogan con el Museo de la Máquina. Este museo de la Policía que acabamos de describir, temático y apologético del Estado que expone instrumentos de coerción y que es una suerte de expresión límite del concepto de museo, anti-modelo del Museo de la Máquina. Y, el museo de la Pampa, un doble rural y en miniatura. Su colección hecha con restos, su colección privada de souvenirs legados por los viajeros, de representaciones tamaño real de los antepasados, intenta construir un modelo reducido y no represivo del museo: una historia hecha de objetos conservando una unidad de lugar, guardando el poder metonímico del souvenir dentro de la colección.

Podríamos decir que porque hay Estado, hay museos, y que el museo y su colección fundan el modelo de temporalidad, de meta-historia sobre la que se funda un Estado. El museo y su colección, reflejan « reglas culturales de taxonomía racional, de género, de estética » <sup>30</sup>, como dice James Clifford, que nos remiten al objetivo último de toda colección: reconstruir una totalidad

29 POMIAN (K.), "Entre l'invisible et le visible : la collection", *Libre*, número de 1978, p. 7.

30 CLIFFORD (J.), *Malaise dans la Culture*. Paris: énsb-a, 1996, p. 218. Traduzco.

que, imponiendo una selección, ordenando y clasificando, establece jerarquías. Sin embargo, el Museo de *La ciudad ausente* se parece a la propia Máquina que encierra y se erige como anti-modelo de todo aquello que condensa el concepto de museo como matriz narrativa. El Museo de la Máquina no es asimilador como diría Lyotard sino dúplice, ambigüador. Además la colección que encierra no es estática sino dinámica, no construye una serie sobre un eje temporal lineal sino un modelo de temporalidades múltiples, no es arborescencia sino rizoma, no arma una colección única sino una colección esquizoide armada por el deambular del visitante y por último, no subtrae objetos para exponerlos sino que está elaborada con copias, réplicas y apócrifos.

Ahí donde en la literatura argentina la representación del indio brilla por su ausencia, *La ciudad ausente*, novela política, propone una doble construcción destinada a desarzonar el modelo de Estado, inventando una máquina narrativa con ribetes ciencia-ficcionales que le da la voz a los vencidos y desarmando el concepto de museo por la invención de un anti-museo dotado de su propia poética. Más que representar al Indio, para eximir culpas, para ablandar las asperezas del pasado, se ataca al concepto de Estado y a sus mecanismos narrativos destinados a apoderarse del sentido.



## Représentation de l'indien au Brésil





Francisco FOOT HARDMAN

Université de Campinas (UNICAMP), São Paulo, Brésil

LE POÈTE JOAQUIM DE SOUSANDRADE (1832-1902)  
ET LA QUESTION INDIGÈNE AU BRÉSIL ET EN AMÉRIQUE LATINE

Le poète Joaquim de Sousândrade, génial auteur de *O Guesa*, a souhaité que ses treize Chants couvrent tout, la géographie, l'histoire et l'autobiographie. Il a recherché l'exploit mémorable du « livre des livres ». Né dans la province nordiste du Maranhão, en 1832, dans la fazenda Nossa Senhora da Vitória, qui de nos jours fait partie de la municipalité de Mirinzal, il y a registre de rédactions de son infini poème depuis 1852, alors qu'il avait vingt ans, jusqu'à son décès, en 1902, à soixante dix ans, dans la capitale de ce même état, São Luís. C'est donc un demi-siècle d'écrits discontinus, qui suggèrent plus souvent le refuge d'un journal ou la persévérance d'un chroniqueur, que la masse compacte d'un roman ou l'illumination profane de poésies éclairs. Fragments de chants et chants entiers ont été publiés de façon dispersée dans des journaux ou réunis dans des livres successifs, depuis 1867. Tout en signalant souvent les lieux qui servaient de scénario à l'épopée du Guesa, il datait également les différentes parties composées des chants, avec une certaine régularité obsessionnelle.

Dans l'une des trois fameuses *Memorabilia*, avec lesquelles l'auteur ouvrait les éditions cumulatives de *Guesa errante*, publiées à New York entre 1874 et 1877, il insiste sur la thèse romantique de la modification obligatoire des styles esthétiques du Vieux Monde, en contact avec la « nature américaine » ; son poème a « la forme inverse et le cœur naturel du sauvage sans académie », il prêche la liberté, et possède une *finalité* sociale. C'est sur cette touche qu'il manifeste que *O Guesa* n'a rien « de dramatique, de lyrique ou d'épique, mais tout simplement de narratif ». Quoique entre critiques de la littérature, il ne faille pas croire en ces paroles de si rude tessiture rhétorique, ce qui nous retient ici, c'est l'autre côté de cette intentionnalité de raconter une histoire, à partir de l'expansion d'un protagoniste-voyageur

apatride, à travers une immense multiplicité de routiers et de scénarios, qui font du déplacement le principe nucléaire des actions narrées.

Mode de composition qui se traduit en chronique interminable, tout à la fois imaginaire et calquée sur la contemporanéité de l'histoire des Amériques, au long des Années Huit Cent, sur le sillage de l'héroïsation de figures aussi disparates que Washington, Tiradentes, Bolívar, San Martín, Princesse Isabel, Benjamin Constant et Deodoro da Fonseca. Lignage intéressant qui décalque les mythes libertaires de la Révolution Française et les placarde sur la scène de la Révolution de l'indépendance américaine. Poursuivant une historicité panaméricaine (non seulement latino-américaine ou sud-américaine, il est important de noter), toute l'œuvre poétique de Sousândrade, non seulement *O Guesa*, révèle, dans beaucoup d'autres aspects et passages, sa confiance encourageante dans les illuminations que les sentiers du *Suna* pouvaient offrir. Dans la même préface ci-dessus citée, *Memorabilia*, de 1876, il établit un parallèle entre la légende archaïque qui l'inspire et la saga moderne qu'il compose :

À ceux à qui il a semblé que la nature n'était pas en accord avec la légende, par l'intermédiaire du *Suna*, je dirai, et bien on doit une parole de croyance à chaque doute, que seule la différence est d'avoir été l'ancienne route, peut être de peu de milles à peine et dans la plaine, et être la moderne route autour du monde, sans que la vérité du sujet n'en souffre pour cela. Et en outre, n'importe qui pourra suivre scientifiquement la ligne itinéraire qu'est le *Suna* du pèlerinage ; et, le poème sera, à la fin, accompagné de sa carte historique et géographique <sup>1</sup>.

Si le poème n'a jamais eu de fin, les cartes annoncées n'ont également jamais été faites. Quoiqu'il soit, qui le sait, possible de les ébaucher à partir de la lecture de la vaste mosaïque qu'il nous a léguée. Ce serait, néanmoins, des cartes interrompues, comme le sont restés, toujours signalés par le poète, plusieurs chants de cette espèce de sommaire voyageant moderne. À ce propos, à la fin de sa troisième *Memorabilia*, en 1877, il avertit :

Pour des motifs particuliers, le chant VI du poème n'a pas encore été imprimé ; sont écrits également les deux qui parcourent les côtes du Brésil, ne manquant que celui du Pacifique et les Andes, et celui qui du Cap Horn ira jusqu'au Rio da Prata — et l'épilogue, qui est au-delà des douze chants du *Guesa*. Dans le chant VIII maintenant, l'auteur a conservé des noms propres, tirés dans leur plus grande partie de journaux de New York, et

---

1 *Memorabilia in: Guesa errante*. New York, 1876, p. I-V, *apud* Williams & Moraes, 2003, p. 485.



sous l'impression qu'ils ont produite. Elle va entendre la voix de chaque nature ; et elle traite le génie de chaque lieu à la lumière du moment où elle passe par là <sup>2</sup>.

Histoires, chroniques, paysages : le projet s'élargit et se tronque, et il en sera ainsi jusqu'à la fin. L'édition londonienne de *O Guesa*, des années 1880, sans date certaine <sup>3</sup>, la plus complète faite du vivant de l'auteur, porte des notes entre parenthèses à la dernière page, annonçant comme inachevés les chants VII, XII et XIII. L'histoire des changements du titre de son chef-d'œuvre est bien significative. Il a utilisé *Guesa errante* pour les quatre éditions en livre publiées à São Luís (1868) et New York (1874, 1876-77). Il a retiré l'adjectif et ajouté l'article défini seulement pour l'édition de Londres, considérée la *princeps*, certainement pour s'être rendu compte, à partir de la lecture de *Vue des Cordillères*, de Humboldt, que le sens de *Guesa*, dans la langue originale muisca est pratiquement synonyme de « errant », ce qui rendait le titre original redondant. C'est dans cette édition qu'il incorpore, pour la première fois, un extrait de Humboldt sur le thème comme épigraphe générale à l'ouvrage, à côté d'une citation qui servait jusque là d'épigraphe unique, copié de l'article Colombie dans l'encyclopédie *L'Univers*. Cet article, attribué à Ferdinand Denis, est le propre voyageur qui, dans une lettre à Sousândrade, rectifie le point, donnant le crédit pour l'article à son ami numismate César Famin <sup>4</sup>.

Après cela, les dernières strophes publiées par l'auteur, en trois matières, dans le journal *O Federalista*, à São Luís, en mars 1902, peu de semaines avant son décès, des vers avec lesquels il prétend poursuivre le chant XII

---

2 *Memorabilia in: Guesa errante*. New York, 1877, p. I-III, *apud* Williams & Moraes, 2003, p. 489.

3 Quoique Williams et Morais aient assumé la date de 1888 comme année probable de cette édition, à cause de l'enregistrement de l'exemplaire offert à la bibliothèque du British Museum, le professeur Jussara Menezes Quadros, de l'Université de Princeton, étudiante de Sousândrade, m'a informé avoir localisé à Santiago du Chili, un exemplaire avec autographe, daté de 1885, année du retour de l'auteur au Maranhão, partant de New York et ayant réalisé un long périple par l'Amérique Latine, sur la route du Pacifique.

4 Cf. SOUSÂNDRADE, *Impressos*. São Luís, 1868-69, 2 v.; *Obras poeticas*. New York, 1874; *Guesa errante*. New York, 1876; *Guesa errante*. New York, 1877; *O Guesa*. Londres, c. 1885. Cf. aussi *in* Williams & Moraes, 2003. La première édition de l'œuvre de Humboldt utilisée comme source par Sousândrade est : HUMBOLDT, *Vues des Cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris, F. Schoell, 1810, 2 v.

de l'édition de Londres, et intitulés *O Guesa, o Zac*, souffrent également de cette incomplétude. C'est pourquoi, la dernière section répétait cet avertissement, qui a accompagné tout le voyage littéraire de sa vie : « continue ». Ces fragments finaux, en vérité 62 nouvelles strophes qui s'ajoutent au chant XII, rabaisent, en général, le sens libertaire antérieur du poème, en se fixant outre mesure sur la conjoncture de l'installation du 15 novembre, glissant presque vers un ton pamphlétaire. Et elles laissent, de nouveau, tout en suspens. Si l'état national monarchiste et esclavagiste, grands empêchements pour que Sousândrade puisse penser à une simple « narration brésilienne », avait été défait, également à ce moment, au virage du siècle, l'expérience républicaine s'était écroulée pour toute une génération d'intellectuels, qui avaient parié de nombreuses fiches sur le nouveau régime :

- Et ceux de l'empire dépouilles dorées,
- Ni des nobles ne sont plus protégés,
- Fantômes de la nuit, si le jour a éclairé<sup>5</sup>.

Mais, l'impasse majeure ici, c'est que, « en retard » de plus d'une décade dans sa chronologie, cette narration, aux alentours de 1902, devrait obligatoirement être confrontée — et comment ! — avec les dépouilles nullement dorées que la République avait à exposer, ainsi que ses « fantômes de la nuit », qui flottaient, entre révoltes et massacres et sphinx, comme de sinistres présences.

Notre hypothèse centrale est que la lecture d'autres textes dispersés dans la poésie et la prose de Sousândrade, ayant toujours en perspective la structure et le contenu de *O Guesa*, peut permettre une meilleure compréhension de ses conceptions de l'histoire mondiale, américaine, latino-américaine et brésilienne au XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, la réciproque est également valable : les sens esthétiques et littéraires de son œuvre poétique et en prose, y inclus *O Guesa*, seront mieux compris sous ce prisme historico-culturel. Parmi les lignes d'investigation possibles, qui peuvent être particulièrement révélatrices, je souligne :

---

5 *O Guesa, o Zac* strophe 44, *apud* Williams & Moraes, 2003, p. 203.

### Les lignes maîtresses du journalisme politique et littéraire

La présence et la production, par l'auteur, de critique littéraire et de journalisme politique, dans les pages du magazine illustré *O Novo Mundo*, édité à New York par José Carlos Rodrigues (1871-1879), qui eut en Sousandrade, un collaborateur actif (et vice-président de la société propriétaire à partir de 1875). En outre, il est bon de vérifier ses éventuels liens avec *El Mundo Nuevo / La América Ilustrada* (New York, 1871-75), encore incertains <sup>6</sup>.

### Les contacts culturels et littéraires avec des écrivains latino-américains (personnellement, ou par l'intermédiaire de leurs œuvres)

Parmi eux, J. A. Pérez Bonalde, poète romantique vénézuélien, exilé à New York, ami de Sousandrade, et par celui-ci publié dans *O Novo Mundo* (Cf. résumé de *Estrofas*, N. York, 1877; cf. Bonalde, 1964, 2 v.); Ricardo Palma, collaborateur fréquent de *El Nuevo Mundo / La América Ilustrada*, poète de nationalité péruvienne, historien, créateur des *tradiciones*, chroniques historiques romantiques, petits contes qui incorporaient des légendes Incas et des parlars populaires en langue quichua <sup>7</sup>; José Martí,

---

6 Cf. l'intéressante étude de GRUESZ (K. S.), *Ambassadors of Culture: the transamerican Origins of Latino writing*. Princeton/Oxford, 2002, qui accompagne la trajectoire de la publication hispano-américaine *El Mundo Nuevo / La América Ilustrada* (New York, 1871-1875), éditée initialement par des exilés républicains de Cuba, et, ensuite a été incorporée par le journaliste et entrepreneur brésilien José Carlos Rodrigues. Les affinités éditoriales (circulation d'articles et illustrations) avec *O Novo Mundo* devraient être mieux analysées. Je dois à Jussara Menezes Quadros, de l'Univ. Princeton, cette précieuse référence.

7 Cf. PALMA (R.), *Tradiciones peruanas*, 1997. Pour une analyse du panaméricanisme de Sousandrade, voir l'essai de NÚÑEZ (Á.), *O Guesa, de Sousandrade, poema épico latino-americano*. São Luís, Ufma, 1982. L'écrivain péruvien PALMA (R.), soulignait ainsi, au passage du XIX<sup>e</sup> siècle vers le XX<sup>e</sup> siècle, l'importance du *Guesa* (qui a été écrit en plusieurs phases et chant discontinus, entre 1852 et 1902, et a eu plusieurs éditions dans des magazines et des livres entre 1867 et 1902) : *la Araucana*, de Ercilla [Alonso de Ercilla y Zúñiga – soldat espagnol – 1569, *O Guesa errante*, de Souza Andrade & Tabaré [DE ZORRILLA (J.) de San Martín – Uruguayen – 1886, son los poemas que, en mi concepto, satisfacen mas cumplidamente el ideal del americanismo literario. Cf. PALMA (R.), *Cachivaches*. Lima, Imp. Torres Aguirre, 1900, p. 129.

contemporain de Sousândrade à New York, y débarquant en tant qu'exilé cubain au début de la décennie de 1880 ; et « autres maillons perdus », tels le résumé de *Guesa Errante* publié dans un journal de Cordoue, Argentine (cf. *Memorabilia*, 1877, *apud O Novo Mundo*), ou alors, ce curieux « Un poème isolé / Anniversaire chilien (E. De La Barra) », écrit par Sousândrade<sup>8</sup>.

### Les filiations et affinités électives avec le romantisme brésilien

Parmi les auteurs à étudier, nous aurions, à partir des pistes de *O Novo Mundo*: Gonçalves Dias; Fagundes Varela (Sousândrade écrit un résumé élogieux de *Anchieta ou O Evangelho nas Selvas*, en 1876, dans *O Novo Mundo*); Castro Alves; Joaquim Serra; Gentil Braga.

### La question indigène

Ici, la comparaison intéressante peut être entre son article politique « L'état des indiens » (*O Novo Mundo*, 23/03/1872), le fameux passage du *Tatutrema* dans le chant II de *O Guesa*, ses filiations assumées à Gonçalves Dias (en particulier à *Os Timbiras*). Cette thématique n'a été travaillée entre nous, de façon spécifique pour la première fois, sauf erreur de ma part, par Claudio Cuccagna (2004).

Ce qu'il est ici bon de souligner, c'est que Sousândrade, sur la base d'auteurs, tels que, entre autres, Bartolomé de Las Casas, l'historien américain des années 1800 des civilisations aztèque et inca, William Prescott, les chroniqueurs entre espagnols et araucans, le militaire espagnol Pedro Lobera et le jésuite Bartolomé de Escobar, dénonce, au long de *O Guesa*, la politique coloniale d'extermination des peuples indigènes tout au long de l'histoire. Par contre, le chant II, connu sous le nom de « Tatutrema », qui met en scène une fête apocalyptique d'indiens du fleuve Amazonas, reprend le mythe fondateur de l'identité des tribus indigènes de la région, Jurupari, pour le mettre en contraste et le déconstruire dans une ambiance de

---

Passage référencé, avec des fautes de transcription, dans WILLIAMS (F. G.), *Sousândrade: vie et œuvre*. São Luís, Sioge, 1976, p. 149 e 173.

8 In: *O Globo*, 19 septembre 1889 *apud* Williams & Moraes, 2003, p. 472.

dégradation culturelle et sociale des indiens contemporains. Cela est également fait à partir d'observations du voyage entrepris par le propre Sousândrade en Amazonie, et jusqu'à ce jour mal documenté, probablement vers 1858, date qu'il donne dans les éditions comme celle de composition du chant. Dans une ligne de continuité avec cette perspective, par laquelle se perçoit une forte influence de la poésie indigéniste de Gonçalves Dias, plus spécialement son grand poème épique et élégiaque, tout à la fois, *Os Timbiras* (1857), l'article de Sousândrade, de 1872, sur « L'état des indiens », accuse de plus, la condition de leur détérioration physique et culturelle, comme résultat non seulement de la domination coloniale, mais surtout de l'État impérial brésilien. La solution qu'il indique, qui pourrait nous décevoir sous la perspective d'une critique anthropologique plus radicale, finit par être, cependant, selon les idéologies libérales prédominantes au XIX<sup>e</sup> siècle : l'intégration, organisée et « pacifique », des peuples indigènes restant, à la société nationale, en tant que force de travail « libre », comme de nouveaux « citoyens ». En somme, la critique de la condition indigène, dans cet essai programmatique de Sousândrade, n'est rien d'autre qu'une autre pointe de lance de sa défense de l'abolition du travail esclave, et, par-dessus tout, de la fin de la monarchie et la création d'un État républicain. Car seul celui-ci, selon sa conception, pourrait concéder aux indiens la « protection » juridico-institutionnelle que leur vie, soumise aux attaques et dangers permanents de la civilisation moderne, depuis longtemps réclamait<sup>9</sup>.

#### La production poétique de l'auteur antérieure et contemporaine de *O Guesa*

À savoir : poésies diverses et isolées, *Eólias*, *Harpas Selvagens*, *Novo Éden*, *Harpas de Ouro*, qui, dans leur ensemble forment une source textuelle très intéressante.

---

9 Cf. CUCCAGNA (C.), *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, 2004, *passim*. Cf. également Williams & Moraes, 2003, p. 35-44 et p. 489-97. Gonçalves Dias, dans une étude présentée à l'Institut d'histoire et géographie en 1852-3, refoule la thèse couramment acceptée, de décadence ethnique et culturelle des indiens Tupi au Brésil colonial: cf. *Brasil e Oceania*, 1869. Pour une étude critique générale à l'indianisme dans la littérature romantique et moderniste, cf. GRAÇA (A. P.), *Uma poética do genocídio*, 1998.

### L'intéressante combinaison entre républicanisme, panaméricanisme et hellénisme

D'ailleurs, du drapeau des États-Unis le citoyen Sousândrade va pratiquement cloner le design qu'il ferait pour le drapeau du nouvel état fédératif du Maranhão, après notre 15 novembre. Symbole régional qui est parvenu jusqu'à nous, le pavillon du Maranhão finirait par être une de ses rares victoires en tant que militant républicain. Il fut le premier intendant (maire) de São Luís après la proclamation de la République ; cependant, son projet de constitution de l'état, quelque peu audacieux, ne prospèrera pas <sup>10</sup>. Pas plus qu'un autre chapitre de ses utopies faillies, qui mériterait une étude à part, si grand a été l'engouement avec lequel il a traité le sujet et la richesse de matériels produit à ce sujet : la création de l'Université d'Atlantide, tout de suite après rebaptisée Université nouvelle-Athènes (plusieurs articles et annonces, entre 1889-1895 ; en 1894, il lance le projet d'un magazine pour la nouvelle université : *Atlântida*). Cette oscillation de nom marque bien l'idéal de civilisation dans le Nouveau Monde, qui s'inspire d'une seconde Renaissance de l'hellénisme, projet, ainsi le croyait le poète visionnaire, encore pleinement faisable au Maranhão de 1890, et depuis fort longtemps non viable en Europe. Ses propositions d'éducation publique, d'écoles mixtes, d'enseignement technique, de cours nocturnes doivent être mieux connues, tellement avancées en son temps.

### De l'abolitionnisme, l'antimonarchisme et le républicanisme à la désillusion du progrès et de la vie publique les dernières années

Par manque de données plus consistantes, sur ce point il devient obligatoire l'examen comparatif de ses collaborations à plusieurs journaux républicains de São Luís : *O Novo Brazil*; *O Globo*; *A Republica*; *O Federalista* (cf. Williams & Moraes, 2003). La question de l'isolement politique et culturel relatif, de ce que l'on nomme Mi-Nord doit aussi être ici considérée <sup>11</sup>. Le fait est que, à ce qu'il paraît, dans la mort très pauvre, dans sa défaite au sujet des pierres arrachées au Solar da Vitória, sur les marges

---

10 Cf. *Projeto de Constituição do Estado do Maranhão*, 1890, apud Williams & Moraes, 2003, p. 529-36.

11 Cf. LAPOUGE (G.), *Capitales oubliées (Manaus, Belém, São Luís)*. Paris, Hermès, 1996; et, du même auteur, *A missão das fronteiras*. São Paulo, Globo, 2005.

du fleuve Anil, à la périphérie de la ville de São Luís, déjà une ombre de l'ancienne fazenda de son enfance, la décadence du passé seigneurial se condense finalement dans la désillusion des orientations de la République, la révolution « novembrale »<sup>12</sup>.

Ironie du tragique en pleine modernité, Sousândrade a fini ses jours pratiquement oublié. Quelques amis ont réussi à le faire nommer professeur de grec à l'école secondaire publique de cette capitale, mais les élèves diminuèrent et ensuite disparurent presque. Déjà malade, il enseignait chez lui. Dans les cours solitaires de grec, pour des élèves sans carnet de classe, ombres improbables à cette São Luís si étrange, tellement un autre pays, tellement un autre état (Maranhão et Grão-Pará), tellement une autre histoire<sup>13</sup>, ancien mi-nord, mi-Lethe, mi sans place dans la nouvelle configuration politico-régionale du Brésil, les récits qui nous viennent de ce moment-là sont mélancoliques. Mais ce furent encore les derniers élèves qui le secoururent dans la maison en ruines, uniquement pour ce geste de porter le maître à l'hôpital en ce 21 avril 1902, et, après son décès, ce ne furent presque que des jeunes à se joindre au cortège funèbre, en une veillée de peu de discours, sans aucun médaillon, peut être se souvenant du destin de ce

- 
- 12 SOUSANDRADE, *Harpa de Ouro* [1889-1899] in: Williams & Moraes, 2003, p. 440-44. En voici un extrait : "De la propagande les rêves dorés / Comme ils ont noirci ici ! / Comme si c'était beaucoup d'or les enjoués / Idéaux de Silva Jardim ; / Les murs ont combattu hideux / Vainquant [...] sans voir Benjamin ! / Vaincu le nouveau, au "Désert" / Le "jeune" les a laissé : cœur / Terminant son temps et correct / Que va la météore dans un volcan / Déposer sa couronne – Oh, Brutus, pas vrai, / Est Chronos dans la révolution ! / Et voici ma maison, miniature / De la République : le pain [...] me donner / Pierre à la Victoire, et douceur... / *Nessun maggior dolore*, à regarder / ... Fleurs de nos pures forêts, / Grandes harpes d'or, de *si...* / Lames ? [...] de l'air ? [...] Dieu, toi qui les élève / Rends-les au docteur Guillotin ! / De la Révolution moi Saint-Just, / Moi Robespierre aurai / Pierres [...] de Victoire [...] me coûte / Pain de justice, or de loi ; / Sans coffre où le monde discute, / Sans monde où les coffres j'ai donné ". Malgré son ton mélancolique, ce poème, analysé de façon pionnière par Luiz Costa Lima, en 1964, conserve sa confiance au XIX<sup>e</sup> siècle, qui arrivait à sa fin avec l'indépendance de Cuba, l'abolitionnisme au Brésil, entre autres événements distingués, comme le siècle "de la Vérité et de la Paix" et "de la démocratie pure", pour finalement être le "Siècle ... de sépulture dorée / Des 'illustres', de la Révolution". *Idem, ibidem*, p. 450.
- 13 Cf. LAPOUGE (G.), *Les capitales oubliées (Manaus, Belém, São Luís)*. Paris, 1995 et, du même auteur, *A missão das fronteiras (La mission des frontières)*. São Paulo, Globo, 2005.

fragment de *Prométhée enchaîné* (« version libre pour le Théâtre national brésilien ») que Sousandra (variation populaire de l'agglutination de son nom de baptême qui lui plaisait également), avait laissé ébauché, peut être devoir impropre pour ses pupilles (enfin, qui étaient ces auditeurs contemporains ? des corps célestes, des fantômes de chair ?)

Héphaïstos (Vulcain)

[...] seras-tu sentinelle  
[...] Sur ce triste rocher ; et tu gémiras,  
Lamentations, en vain ; parce que de Jove a poitrine  
C'est inexorable ; oh ! truculent est tout  
Ce qui est, au pouvoir, nouveau.

Prométhée (Exount)

Aucun autre imprévu ne viendra plus à moi.  
À la chance qui m'a touché, je dois m'humilier  
Car contre le destin la lutte fut en vain <sup>14</sup>.

Ainsi s'inscrivait le chemin du Suna en tant que déviation, en tant que destin tragique. Et le Guesa, finalement, n'édifiait aucune nouvelle civilisation tropicale à l'ombre de l'utopie de ce républicanisme panaméricain confiant encore que les idéaux de 1776 et 1789 puissent avoir lieu, mais exposait, dans sa fin éparse, les ruines présentes du passé indigène et esclavagiste brésilien et latino-américain.

Traduction pour le Français de Marly Netto PERES

---

14 *O Federalista* ("Le Fédéraliste"). São Luís, 28-8-1901, p. 2, *apud* Williams, 1976, p. 237-241 et Williams & Moraes, 2003, p. 413-4.



## BIBLIOGRAPHIE

### *Œuvres de Sousândrade*

- “Em Cartas” [En lettres] (chap. XI). In: *A casca da caneleira (steeple-chase): romance por uma boa duzia d’esperanças*. São Luís, Impr. por B. de Mattos, 1866 (sous pseud. de Conrado Rotenski).
- O Guesa*. Londres, Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E. C., s/d [circa 1885]. (Contient les chants de I à XIII [chant-épilogue], interrompus les chants VII, XII e XIII).
- O Guesa*. São Luís, SIOGE, 1979. (Org: Moraes, J. — ed. fac.-sim. de l’éd. londonienne, à laquelle a été ajouté le fragment *O Guesa, o Zac*. 1902).
- Guesa Errante*. New York, 1876. (contient “Memorabilia”, chants V, VI [fragment] e VII).
- Guesa Errante*. New York, 1877 (contient “Memorabilia”, chant VIII).
- Harpa de Oiro, 1889/1899*. São Luís, Fond. Université du Maranhão, 1969 (org.: Moraes, J.).
- Harpas Selvagens*. Rio de Janeiro, Typ. Universal de Laemmert, 1857.
- Impressos*. São Luís, Impr. par B. de Mattos, Typ. rua da Paz, 1868-1869, 2 v. (vol. 1: chants I et II du *Guesa Errante*, *Poesias Diversas*; vol. II: chant III du *Guesa Errante*).
- Novo Eden: poemeto da adolescencia, 1888-1889*. São Luís, Typ. A vapeur de João d’Aguiar Almeida & C., 1893.
- Obras Poéticas*. New York, 1874, 1<sup>o</sup>. vol., ilustr. (contient “Memorabilia”, chants I à IV de *Guesa Errante*, *Eólias*, *Harpas Selvagens*; ce volume se poursuit dans les éditions successives de *Guesa Errante*, 1876 et 1877).
- WILLIAMS, Frederick G. & MORAES, Jomar (Eds.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís, Académie maranhense de lettres, 2003.
- Projeto de Constituição do Estado do Maranhão*. São Luís, Typ. do Nacional, 1890.

*Sousândrade: inéditos*. São Luís, Dept. de Culture de l'état, 1970 (Orgs.: Williams, F. G. & Moraes, J.).

*Sousândrade: prosa*. São Luís, SIOGE, 1978 (orgs.: Williams, F. G. & Moraes, J.).

*Critique, Histoire et Littérature*

ALVES (C.), *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.

BONALDE Pérez (J. A.), *J. A. Pérez Bonalde*. Caracas, Academia Venezolana de la Lengua, 1964, 2 v. (Col. Clásicos Venezolanos).

CAMPOS de (A.), Haroldo de. *Rev. de Sousândrade*. 3<sup>e</sup> édit. ed., revue et augm. São Paulo, Perspectiva, 2002.

CAMPOS Vieira de (G.), *O literário e o não-literário no periódico ilustrado "O Novo Mundo"* (New York, 1870-79). Campinas, IEL/Unicamp, 2001 (dissertation de maîtrise).

CUCCAGNA (C.), *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. São Paulo, Hucitec, 2004.

CUNHA (F.), *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1971.

DIAS (G.), *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Brasil e Oceania*. São Luís, 1869 (Obras Póstumas, VI).

GRAÇA (A.-P.), *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.

GRUESZ Kirsten (S.), *Ambassadors of Culture: the transamerican Origins of Latino writing*. Princeton/ Oxford, Univ. of Princeton Press, 2002.

HUMBOLDT (A. de), *Vue des Cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris, F. Schoell, 1810, 2 v.

LAPOUGE (G.), *Capitales oubliées* (Belém, Manaus, São Luís). Paris, Hermé, 1996.

\_\_\_\_\_. *A missão das fronteiras*. São Paulo, Globo, 2005.

LIMA Costa (L.), *O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade*. In: Campos, A. de e H de. *Rev. de Sousândrade*. São Paulo, Invenção, 1964.

\_\_\_\_\_. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.

- LOBO (L.), *Tradição e ruptura: O Guesa de Sousândrade*. São Luís, SIOGE, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Épica e modernidade em Sousândrade*. São Paulo, Edusp; Rio de Janeiro, Presença, 1986.
- MINÉ (E.), *Páginas Flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- NÚÑEZ (Á.), *O Guesa, de Sousândrade, poema épico latino-americano*. São Luís, UFMA, 1982.
- PALMA (R.), *Cachivaches*. Lima, Torres Aguirre, 1900.
- \_\_\_\_\_. *Tradiciones peruanas*. Madri, ALLCA XX, 1997 (Col. Archivos).
- RAMOS da Silva (P. E.), *Do Barroco ao Modernismo*. 2<sup>e</sup> édit. ed., revue et augm. Rio de Janeiro, LTC, 1979.
- TORRES (C.), *Nas pegadas do Guesa (propos recueillis par Maurício Santana Dias)*. *Folha de S. Paulo: Mais!* São Paulo, 21/04/2002, p. 4-7.
- VARELA (L.-N.), *Fagundes. Poesias completas*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1957, 3 v.
- WILLIAMS (F.-G.), *Sousândrade: vida e obra*. São Luís, Sioge, 1976.





David TREECE

King's College London

OS EXILADOS DO IMPÉRIO:  
GONÇALVES DIAS, TEIXEIRA E SOUSA E O INDIANISMO BRASILEIRO

De acordo com as explicações consagradas do fenômeno do indianismo brasileiro, o indígena romântico se define pela sua *inautenticidade*: ou seja, é caracterizado como substituto inventado ou importado para suprir a tradição cultural nacional que teria sido negada ao país pelo colonialismo. Assim como o Romantismo europeu recorreu a uma idade áurea medieval ou a exóticos mundos ultramarinos na busca das origens nacionais ou dos laços de continuidade com os valores culturais “antigos”, o indianismo brasileiro “serviu não apenas como passado mítico e lendário (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como passado histórico”<sup>1</sup>. Os índios dos românticos, argumenta-se, eram reencarnações brasileiras dos cavaleiros medievais europeus, transplantados para o Novo Mundo na íntegra, com todos os arreios do código cavalheiresco de comportamento e ética, cujos valores de lealdade, militarismo heróico e respeito traduziam para a linguagem indianista uma visão essencialmente eurocêntrica.

Embora esta interpretação tenha muito a recomendá-la, me parece excessivamente redutora para dar conta das dimensões e da complexidade do movimento como um todo, ou para fazer justiça à diversidade de representações e posições ideológicas que ele abrange, inclusive aquelas radicalmente críticas da ordem estabelecida. Ao lado do conservadorismo conciliatório de um José de Alencar, por exemplo, em que a autonomia individual e o respeito recíproco entre o guarani Peri e o patriarca Dom Antônio parecem compatíveis o bastante para transformar o drama colonial

---

1 CANDIDO (A.), *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. São Paulo: Martins, 1962, vol. 2, p. 20.

num voluntário e democrático pacto social, temos também o liberalismo e o romantismo combativos, dissidentes e perturbadores de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa e Antônio Gonçalves Dias.

Assim que ficara estabelecida a viabilidade do tema indianista, na década de 1830, como expressão do sentimento nacionalista, uma nova geração de escritores começou a explorar suas possibilidades mais complexas, inclusive seu potencial para comentar, mesmo que obliquamente, as contradições no interior do novo Império independente. O enfoque temático geralmente pessimista e crítico de meados até fins da década de 1840 foi decerto plasmado pelo clima de conflito e violência étnicos, sociais e políticos que se estendeu até quase o final da década. Ao passo que os primeiros escritores indianistas puderam celebrar a noção de uma identidade indígena ininterrupta através dos mitos da ancestralidade indígena compartilhada e da aliança militar anticolonial, a nova literatura era marcada por um senso de ruptura; o legado do colonialismo era de irreparável disrupção social — a desintegração e a dispersão de povos inteiros.

Na verdade, até meados da década de 1850, o Indianismo foi dominado por esse *ethos* trágico; ademais, seus dois principais proponentes durante esses anos — o celebrado poeta Gonçalves Dias e seu contemporâneo menos conhecido Teixeira e Sousa — foram ainda mais longe ao questionarem os pressupostos fundadores que sustentaram a promoção oficial do indianismo como elemento do projeto de construção do estado e de unificação nacional. Como tendência dissidente, embora menor, no interior do movimento romântico do Brasil, suas obras, fizeram uso do cenário indianista para traçarem comparações implícitas, porém perturbadoras, entre as formas de opressão sofridas pelas raças subjugadas do Brasil sob domínio colonial e a persistente negação das liberdades sociais e políticas à maioria, após a Independência. Mais além ainda, pelo menos para Gonçalves Dias, o fato do Império não ter rompido com seu legado colonial também colocava uma perigosa ameaça à própria estrutura e sobrevivência da nação independente que, conforme ele pressentia, rondava à beira do colapso.

Ao contrário dos mais eminentes apologistas do *status quo* imperial, como Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre ou Alencar, estes escritores não gozavam as vantagens da segurança financeira, da respeitabilidade ancestral ou de carreiras políticas, diplomáticas ou militares de prestígio. Antes, existem boas razões para se supor que uma aguda consciência de

suas origens raciais e sociais desvantajosas lhes permitia a distância crítica que explicaria sua visão pessimista da vida sob o Império. Como tal, eles se encontravam em boas condições para relacionarem suas próprias experiências com as daquela camada mais ampla de brasileiros, brancos e de cor, que viviam fora das estruturas do eixo dominante da economia — a escravidão — e que, por isso mesmo, se achavam relegados a uma situação de redundância, desprovidos dos direitos da cidadania e socialmente invisíveis.

Teixeira e Sousa nasceu em 1812, o mais velho de cinco filhos de um comerciante português e sua amante negra, mas ficou órfão quando ainda jovem e antes de aventurar-se na literatura, foi aprendiz de carpinteiro<sup>2</sup>. A partir de 1840 ele passou a viver da magra renda que ganhava escrevendo dramas, romances, e a poesia que seria editada em *Cantos lyricos* e a narrativa em verso *Os três dias de um noivado* (1844), sua contribuição principal ao indianismo. Dois aspectos do drama chamam-nos a atenção desde logo: no que diz respeito ao cenário histórico, cita-se a data de 1715, o que nos remete para um período quando a colonização já estava estabelecida, bem depois do confronto inicial entre branco e índio. Quanto à condição social de seus personagens, também, o poema irá se distanciar dos primeiros textos indianistas, pois os protagonistas já são um guarani “civilizado”, catequizado, e uma mulher *mestiça*.

*Os três dias de um noivado* trata, então, não do primeiro choque arquetípico das raças no período colonial, quando a cultura tribal ainda se manteria inalterada na sua idade áurea; em vez disso, retrata as consequências sociais e culturais que decorreram daquele choque inicial. O casamento não produzirá filhos nem terá futuro, porque se vê interrompido após três dias pelo peso trágico da história, do conflito racial e da alienação. A recém-casada noiva Miry'ba, que já vive oprimida por fortes sentimentos de exílio e isolamento, aguarda desesperada o retorno do seu marido ausente, Corimbaba. Acaba desmaiando nos braços de um estranho que bate à sua porta; é seu pai português, que, tido por morto, não deixa de procurá-la desde seu naufrágio. Entretanto, quando Corimbaba volta para casa e vê sua esposa nos braços de outro homem, ele não hesita em tirar a

---

2 SOUZA SILVA (J. N. de), “Notícia sobre Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa e suas obras”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* 39, 1a parte, 1876, pp. 197-216.

conclusão equivocada e apunhala Miry'ba, que tem tempo apenas de revelar a verdade antes de morrer, ao que logo se segue o suicídio de Corimbaba.

Reduzido a seus elementos básicos, então, o enredo parece contar a estória de um casamento destruído pela desconfiança e pelo ciúme; mas as antecedências históricas e sociais, e as experiências vividas pelos personagens, tecem um pano de fundo mais opressivo que ensombra o casamento e investe a tragédia com implicações raciais perturbadoras. Assim, abre-se a Teixeira e Sousa a possibilidade de formular uma série de comentários que ficariam entre as mais acérbicas denúncias da marginalização social e racial sob o Império que a literatura desse período já produziu.

Enquanto procura dispersar os sentimentos de alienação e estranhamento sofridos por Miry'ba entre os desconhecidos de seu novo lar, Corimbaba reconta os fatos históricos de cobiça, violência e exploração colonial que devem unir todos aqueles que, com sangue indígena a correr nas veias, foram suas vítimas. Eis o primeiro exemplo entre vários, extraordinários pela sua franqueza, de como Teixeira e Sousa denunciará o tratamento histórico das raças não-brancas no Brasil, o que irá desmentir a retórica indianista dominante de uma nação unida e integrada de índios, brancos e *caboclos*:

Somos uma nação... antes reliquias  
De uma grande nação!... Dispersos restos,  
Escapados às ondas tormentosas  
Dos mares da cubiça! A nossa raça,  
Só porque habitára um paiz rico...  
Nefando crime aos olhos da politica  
Lá das terras dos brancos, (assim chamam  
Seu saber a respeito aos outros povos)  
Ou ante os vãos pretextos religiosos,  
Perseguida, assolada a ferro, e fogo  
Foi quase exterminada! Longo tempo  
Proscriptas estas raças descorreram  
Pelos vastos sertões! as que escaparam  
Ao ferro d'ambição, apavorados  
Emigraram p'ra sempre, e se esconderam  
Lá pelas virgens matas do Amazonas! <sup>3</sup>

---

3 TEIXEIRA E SOUSA (A. G.), *Os três dias de um noivado*. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de Paula Brito, 1844, canto III, xxiv.



Mas Teixeira e Sousa não se limita a esta denúncia da Conquista; de modo a inaugurar uma seqüência de passagens com ressonâncias inequívocas da contemporaneidade imperial brasileira, ele faz com que a figura profética de um velho ermitão discursive sobre o legado colonial do racismo em um ambíguo tempo pretérito:

Não vi mais que a injustiça em toda parte!  
A cor do homem, accidente mero,  
(Fallo pois dos caboucos destas terras)  
Foi à perseguição pretexto infame!  
Teve-se em menor conta os seus serviços,  
E olhou-se com desprezo os seus talentos,  
Seus feitos, seu valor, suas virtudes!  
E a baça cor da pelle era barreira  
Aos empregos, e premios merecidos! (canto IV, liv)

Seria preciso insistirmos obstinadamente numa leitura restritíssima desta passagem para não reconhecemos a ambigüidade histórica dela, a alusão mal dissimulada à contínua discriminação sofrida pela população livre não-branca do Brasil novecentista, acentuada ainda mais pelo esclarecimento, sem dúvida irônico, que o autor acrescenta entre parênteses. Admita-se que a revisão liberal da história colonial após a Independência poderia justificar uma interpretação mais unidimensional. Mas a isto se deve adicionar o peso biográfico das origens e experiências de Teixeira e Sousa enquanto mulato, o que inegavelmente o teriam sensibilizado intensamente acerca das desvantagens de ser pobre e homem de cor numa sociedade em que o poder dependia da posse de terras e escravos e do exercício do clientelismo.

Ademais, há paralelos ainda mais surpreendentes entre a vida do autor e a de sua personagem central, Miry'ba, que tornam esta análise particularmente convincente. Tanto Miry'ba quanto Teixeira e Sousa eram de raça misturada, ambos eram órfãos, sendo o poema dedicado aos pais do autor (Teixeira e Sousa também perdeu seus quatro irmãos), e ambos foram afastados do lar familiar, e obrigados a viver num ambiente estranho de pobreza, dependentes do favor alheio. Pela primeira vez na literatura brasileira nos vemos diante da situação trágica da *mestiça*, que ocupa um limbo de desterro entre duas comunidades, raças e classes, condenada a um futuro de exílio e dependência:

Irei, sem vós, vagar na terra estranha  
(Continúa outra vez) sem esperanças!  
Hei de comer o pão da caridade,

Molhado pelo pranto da miséria!  
 Ao passar pela estrada os caminhantes  
 Me dirão — ali vae uma estrangeira,  
 Vagabunda entre nós: seus paes nasceram  
 Aonde ninguem sabe; e nem cuidaram  
 Em lhe deixar sustento; — e desta sorte  
 Todos me julgarão filha lançada,  
 Alta noute, nas portas dos visinhos!  
 Ah! que eu serei olhada com desprezo,  
 Obrigada a pedir, ou condemnada  
 A servir, como escrava, e assim a vida  
 Me será mais penosa do que a morte! (canto II, lxxvi)

A trágica heroína *mestiça* de Teixeira e Sousa se presta obviamente à comparação com a protagonista melhor conhecida, quase homônima, de um poema mais curto de seu contemporâneo Gonçalves Dias (1823-63): “Marabá”. As leituras anteriores já relacionaram este texto ao episódio biográfico que pode ainda ter inspirado “Tu não queres ligar-te commigo”: a proposta de casamento feita à prima de um amigo, Ana Amélia, e a sua rejeição por motivo de preconceito social ou até mesmo racial. Seja o poema autobiográfico ou não, pode-se argumentar convincentemente que o tratamento desses temas na literatura indianista de Gonçalves Dias só se torna inteiramente compreensível à luz do caráter específico da sociedade brasileira oitocentista, assim como ele o percebia. Tanto sua vida pessoal (filho ilegítimo de um pequeno lojista português e uma *cafusa*, mestiça de pais índio e africano) quanto profissional (beneficiado relutante e revoltado do sistema imperial de *favor* ou clientelismo<sup>4</sup>), tanto seus escritos não-ficcionais quanto sua poesia indianista, dão testemunho de um poderoso senso de alienação social, uma consciência aguda de desvantagem racial e econômica e uma aversão amarga às condições opressivas nas quais se baseava a prosperidade do Império.

---

4 Para uma reflexão mais demorada sobre a vida e a carreira de Gonçalves Dias, veja David Treece, *Exiles, Allies, Rebels: Brazil's Indianist movement, indigenist politics, and the Imperial Nation-state*. Westport/London: Greenwood Press, 2000, pp. 108-12. As principais fontes para a biografia de Gonçalves Dias são Lúcia Miguel Pereira, *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 194; BANDEIRA (M.), *Gonçalves Dias: esboço biográfico*, Poesia e prosa, 2 vols. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. 2, pp. 617-804, republicado de forma condensada em Gonçalves Dias, *Poesia completa e prosa escolhida*; Antônio Henriques Leal, *Gonçalves Dias*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874.

É sintomático da natureza contraditória desta geração da comunidade intelectual, bem como do próprio movimento indianista, que um apologista essencialmente leal do regime imperial, um dos beneficiários de sua estrutura de carreira paternalista, tenha escrito em prosa e verso uma das denúncias mais corrosivas do tratamento que o Brasil deu às suas populações não-brancas. A mudança fundamental que o Indianismo do século dezanove trouxe às percepções literárias da população tribal do país foi sua enorme revisão da história colonial. Para um indianista romântico como Gonçalves Dias, a Conquista constituía um desastre histórico de proporções cataclísmicas, um episódio vergonhoso na evolução do país, com conseqüências sociais e psicológicas incalculáveis para suas vítimas e graves implicações morais para a legitimidade da ordem moderna e imperial.

Argumentamos que esta conexão entre a conquista e o Império, embora raramente explicitada na poesia, é não obstante um motor real e potente por trás da intensidade trágica do Indianismo de Gonçalves Dias. Há um texto, contudo, no qual essa conexão histórica é posta a nu, no qual as condições barbaramente opressivas sofridas pela maioria dos brasileiros — no passado e no presente — são intransigentemente condenadas: esse texto é *Meditação*. Embora terminado em maio de 1846, a *Meditação* não apareceria na revista *Guanabara* até 1849, e o conselho do poeta a seu amigo Alexandre Teófilo quanto à edição do segundo capítulo indica o quanto estava consciente da natureza audaciosa e controvertida das opiniões nela expressas: “Cortem sem dó — o que julgarem mau — ou perigoso de imprimir”<sup>5</sup>.

A obra é uma visão apocalíptica do sistema político e social do Brasil, cujos grupos econômicos e raciais estão organizados em círculos concêntricos — a elite branca dominante ao centro e as classes subjugadas, de cor irradiando dela. O registro lembra uma narrativa do Velho Testamento, que reconta a ascensão e eventual destruição de uma espécie de Babilônia americana. Primeiro se mostra ao narrador — um representante do regime imperial — o espetáculo da escravidão negra em massa, sobre a qual a prosperidade da classe branca dominante do país se baseia<sup>6</sup>. Ele é, então, confrontado por um ancião, testemunha da história da nação, a quem

---

5 DIAS (B. in G.), *Poesia completa e prosa*, p. 22.

6 DIAS (A. D.), *Obras posthumas*, 3 vols. São Luiz: Typo-graphia de B. de Mattos, 1867/1868, vol. 3, p. 17.

promete um futuro de progresso, alcançado através do patriotismo dos seus cidadãos, no qual os problemas institucionais da Independência dos primeiros dias terão sido eliminados. O ancião responde comparando a liberdade dos povos indígenas da terra antes da conquista à tirania subsequente do homem branco:

Ouvia-se de instante a instante o som profundo, cavernoso e agonizante de uma raça que desaparecia de sobre a face da terra.

E era horrível e pavoroso esse bradar do desespero como seria o de milhões de indivíduos que ao mesmo tempo se afundassem no oceano.

E cadáveres infindos, expostos à inclemência do tempo e à profanação dos homens, serviam de pasto aos animaes immundos<sup>7</sup>.

Mas a passagem mais interessante da obra diz respeito às sobreviventes populações “livres”, indígenas e de cor, e à discussão sobre o futuro que lhes está reservado. Esses dois grupos étnica e historicamente distintos estão, não obstante, unidos por uma condição comum de marginalização. Tornados economicamente redundantes pela estrutura de trabalho exclusiva de senhor e escravo e, portanto, alienados do maquinário do poder, eles ocupam um limbo despossuído de “ociosidade”, vulneráveis à manipulação das forças políticas em pé de guerra:

E os homens de raça indígena e os de cor mestiça — disseram em voz alta: — “E nós que faremos?”

“Qual será o nosso lugar entre os homens que são senhores, e os homens que são escravos?”

“Não queremos quinhoar o pão do escravo, e não nos podemos sentar à meza dos ricos e dos poderosos.

“E no entanto este sólo abençoado produz fructos saborosos em todos os quadros do anno — suas florestas abundam de caça — e os seus rios são piscosos.

“Os brancos governam — os negros servem — bem é que nós sejamos livres.

“Vivamos pois na indolência e na ociosidade, pois que não necessitamos trabalhar para viver.

“Separemo'-nos, que é força separarmo'-nos, lembremo'-nos porém que somos todos irmãos, e que a nossa causa é a mesma.

“E seremos felizes, porque os indivíduos carecerão do nosso braço para a sua vingança, e os homens políticos para as suas revoluções.

“Deixar-nos-ão no ócio, porque precisarão de nós — e porque a nossa ociosidade lhes será necessária.

E nós seremos felizes”<sup>8</sup>.

---

7 *Ibid.*, p. 81.

8 *Ibid.*, pp. 93-94.

Se interpretarmos a noção de ociosidade contente metaforicamente, e não literalmente, então essa visão das “tribos” marginalizadas de homens livres sem terras se revela bem semelhante a um setor reconhecível da sociedade brasileira oitocentista — os pobres e alienados *tapuios*, *mestiços* e brancos que se levantaram nas várias revoltas provinciais que abalaram o Brasil durante o período da Regência. Como a *mestiça* órfã Miry’ba, de Teixeira e Sousa, os exilados indígenas e mestiços de Gonçalves Dias têm muito em comum, também, com aquela casta bastante numerosa de dependentes livres, ou *agregados*, que por carência de outras rendas podiam se anexar à família ou fazenda de um proprietário e que, em retribuição ao direito de cultivar plantios de subsistência em algum retalho remoto de terra, tinham a obrigação de prestar-lhe fidelidade política ou militar<sup>9</sup>. Significativamente, na visão apocalíptica de Gonçalves Dias o potencial revolucionário destas massas alienadas não é reprimido e contido, como aconteceu historicamente, mas irrompe no cataclisma final, enquanto a cidade é incendiada e o sangue corre como o vinho num banquete.

Esses elementos complementares de sua percepção da sociedade colonial e imperial — a opressão e a marginalização produzidas pela Conquista e a escravidão, e o monstro do radicalismo e da revolução — são as duas forças contraditórias que dão ao Indianismo de Gonçalves Dias seu drama e sua intensidade característicos. Há poucos poemas na literatura indianista de Gonçalves Dias em que o grande peso histórico da escravidão e da opressão, descrito tão cuidadosamente em suas obras em prosa, não esteja presente de uma forma ou de outra. Em algumas ocasiões ele fornece ao texto seu cenário central, como em “Deprecação”, enquanto que em outras resta como pano de fundo tragicamente irônico, uma sorte iminente de que o leitor, mas não o protagonista índio, tem ciência. “O canto do Piaga” contém um pouco de ambos os métodos; nele, o *piaga* (“xamã”) revela à sua tribo suas visões noturnas do mau espírito Anhangá e a sua advertência de que um “fantasma” se aproxima pelo mar. Aqui, num salto imaginativo sem precedentes, Gonçalves Dias constrói uma imagem da chegada da conquista como se percebida pelos índios, em termos dos recursos visuais disponíveis a eles no seu universo imediato.

---

9 Ver GRAHAM (R.), *Patronage and politics in nineteenth-century Brazil*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990, p. 22. N.T.: publicado no Brasil sob o título *Clientelismo e política no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997, trad. Celina Brandt.

Além de transmitir uma impressão da psicologia tribal, o poema sustenta, assim, de uma forma dramática, a ironia histórica da situação, na qual a significância total da chegada do monstro — a tragédia devastadora da Conquista — permanece oculta ao índio até tarde demais.

Até aqui, a conexão entre a exploração colonial do índio e a opressão contemporânea da população não-branca sob o Império permaneceu confinada aos textos em prosa. Nos poemas precedentes, Gonçalves Dias convida seus leitores a compartilhar de sua abominação pelas atrocidades cometidas em solo brasileiro antes da independência de sua nação, mas não os obriga a confrontar as contradições éticas de sua própria sociedade, fundada como estava num novo ciclo de desumanidade e tirania.

Os quatro cantos existentes do épico *Os timbiras*, publicados no final da carreira, em 1857, são inteiramente diferentes pois, além da já familiar seqüência histórica da Conquista e da escravização, o poema inclui uma extensa denúncia do legado de aniquilação e escravismo transmitido à era moderna do século dezenove. No terceiro canto do poema, Gonçalves Dias adota uma abordagem inédita em sua denúncia da Conquista, saindo do contexto dramático da própria estória a fim de assumir uma voz direta e pessoal de condenação. Lembra-se ao leitor que as tribos de Itajuba são agora fósseis debaixo da crosta terrestre, concluindo apenas um capítulo numa história de extermínio e exploração que continua até o tempo presente:

— Chame-lhe progresso  
 Quem do extermínio secular se ufana;  
 Eu modesto cantor do povo extinto  
 Chorarei nos vastíssimos sepulcros,  
 Que vão do mar aos Andes, e do Prata  
 Ao largo e doce mar das Amazonas.  
 Ali me sentarei meditabundo  
 Em sítio, onde não oiçam meus ouvidos  
 Os sons freqüentes d'européus machados  
 Por mãos de escravos Afros manejados:  
 Nem veja as matas arrasar, e os troncos,  
 Donde chorando a preciosa goma,  
 Resina virtuosa e grato incenso  
 A nossa incúria grande eterno assolam <sup>10</sup>.

---

10 As citações dos poemas são tiradas de DIAS (A. G.), *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

Dois fatores convergem aqui para sugerir que Gonçalves Dias pudesse ter em mente as novas ondas de desflorestamento em sua província nativa e a ameaça que elas representavam às comunidades indígenas da região e seus enormes recursos de látex nativo. *Os timbiras* foi escrito apenas cinco anos após a descoberta do processo de vulcanização, o que acelerou a emergência desse novo artigo no mercado internacional, culminando no primeiro *boom* do comércio da borracha ao final do século. Para que tal expansão pudesse ter lugar e a nova população fosse estabelecida com segurança, sem a interferência dos grupos tribais cujas terras estavam sendo expropriadas, um grande número de índios foi exterminado<sup>11</sup>. Além disso, os timbiras já haviam sido uma das tribos que mais sofreram o impacto da política de “guerra justa” empreendida contra uma série de tribos durante os reinados de Dom João VI e Dom Pedro I, junto com um subgrupo, os gamelas ou canelas<sup>12</sup>.

É, portanto, difícil tomar por coincidência a escolha de Gonçalves Dias como assunto de seu épico indianista a desintegração e o extermínio das duas tribos de sua região nativa, que, apenas vinte e cinco anos antes, foram alvo de um implacável campanha oficial de repressão militar e eram, agora, expostas a novas formas de conquista econômica. Ao contrário, ele quis argumentar que as atrocidades oficiais e não-oficiais cometidas contra o índio pela sociedade branca não eram coisa do passado, não eram simplesmente marca de um colonialismo português opressor que a independência abolira, mas que a retomada de tais políticas após 1822 era a evidência de que o Império significava uma continuidade, antes que uma ruptura com o regime colonial.

Como Teixeira e Sousa antes dele, Gonçalves Dias tirou conclusões muito mais abrangentes e perturbadoras dessa interpretação da política indígena antes e após a Independência. O extrato a seguir invoca, com um certo desespero apocalíptico, alguma forma de retribuição divina ou punição cósmica pelos erros acumulados da humanidade:

---

11 WEINSTEIN (B.), *The Amazon rubber room: 1850-1920*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1983, pp. 37-38; “The final attack on the Waimiri and Atoari”, *Survival International Review* 7, n. 3-4, outono/inverno de 1982, p. 40.

12 RODRIGUES (J. H.), *Independência: revolução e contra-revolução*, 4 vols. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, vol. 2, p. 109.

Aos crimes das nações Deus não perdoa;  
 Do pai aos filhos e do filho aos netos,  
 Porque um deles de todo apague a culpa,  
 Virá correndo a maldição — continua,  
 Como fuzis de uma cadeia eterna.  
 Virão nas nossas festas mais solenes  
 Miríades de sombras miserandas,  
 Escarnecendo, secar o nosso orgulho  
 De nação; mas nação que tem por base  
 Os frios ossos da nação senhora,  
 E por cimento a cinza profanada  
 Dos mortos, amassada aos pés de escravos.  
 Não me deslumbra a luz da velha Europa;  
 Há de apagar-se mas que a inunde agora:  
 E nós!... sugamos leite mau na infância,  
 Foi corrompido o ar que respiramos,  
 Havemos de acabar talvez primeiro.

Esse recurso à idéia da *nênese* expressa, de um lado, o sentimento de incompreensão e ultraje do poeta face à pura extensão dos horrores desencadeados pela conquista. Mas ela está enraizada também na percepção de Gonçalves Dias das violentas sublevações políticas de sua própria época. Uma comparação entre a poesia indianista e os textos que retratam os conflitos provinciais da Regência (como, por exemplo, “A desordem de Caxias”) revela a mesma linguagem apocalíptica, a mesma visão horripilante de destruição fútil. A história, como a eterna roda de guerra ritual e retaliação do mundo indígena, não é progressiva, mas cíclica; ambos os processos são afligidos por cataclismas inexplicáveis que, em seu horror e caos, parecem ser a retribuição de um Deus irascível. Como no extrato já citado de *Meditação*, há a vaga e profética sensação de uma crise iminente à medida que a nação se aproxima cada vez mais dos limites do colapso moral e político. Similarmente, Gonçalves Dias avisou, em 1861: “O Brasil parece-me que se aproxima de uma crise, muito breve, e eu não lhe vejo remédio”<sup>13</sup>.

Mas esta era apenas uma dimensão da poesia e do pensamento indianistas de Gonçalves Dias. Pois, ao lado dessa visão de desintegração apocalíptica, encontrava-se sua radical antítese utópica — a aspiração de recuperar a harmonia ausente ou perdida do universo tribal e imaginar uma sociedade ideal integrada, na qual o indivíduo exilado ou marginalizado

---

13 PEREIRA (M.), *A vida de Gonçalves Dias*, p. 272.



pudesse redescobrir um lugar dentro da comunidade. O texto indianista mais celebrado de Gonçalves Dias, “I-Juca Pirama”, representa o ponto culminante desse drama — a desintegração da família e da comunidade, a terrível maldição do exílio ao qual o pai condena o filho, e sua busca em recuperar o sentimento de solidariedade e pertencimento dentro da integridade da cultura tribal, simbolizada pelo ritual antropofágico.





Maria Cristina BATALHA

Université de l'État de Rio de Janeiro – Brasil

## MÉTISSAGE ET APPARTENANCE, VOIX DE L'INÉGALITÉ

« Commencer par des mots n'est peut-être pas chose vaine. Les rapports entre les phénomènes laissent des traces dans le corps du langage. » C'est ainsi qu'Alfredo Bosi amorce son essai *Dialética da colonização*<sup>1</sup>. Et c'est aussi à partir de ces propos que nous comptons développer notre réflexion sur la constitution de l'identité nationale au Brésil. Celle-ci, perçue comme une série d'éléments exprimant la couleur locale et construite à partir de mythes requis à cette seule fin, contribue à alimenter un mode d'imaginaire particulier. Cet imaginaire relie de façon essentialiste la terre à la patrie et, en même temps, renvoie l'Histoire hors du temps : le présent, embelli par un métissage régi par le principe idéologique du blanchissement, devient le récit linéaire d'un progrès, tout en dissimulant la violence d'un contrat social qui maintient à l'écart les Indiens et les Noirs, et fait peser un voile de silence sur les conflits sociaux entre les pauvres et les riches.

Les représentations hétérogènes de l'identité nationale brésilienne témoignent des divers déplacements que la littérature et les arts en général font subir au mythe identitaire. En effet, la thématique de la nationalité, associée à celle de la constitution d'une mémoire, pétrit la culture brésilienne, et engendre de nouveaux paradigmes théoriques et stylistiques. La production fictionnelle cherche tantôt à révéler et à problématiser les rapports entre l'homme et la nation brésilienne, tantôt à voiler les conflits entre les classes hétérogènes qui asservissent une grande partie de la société et étouffent un nombre considérable de manifestations culturelles qui demeurent éloignées des instances de légitimation et de diffusion, voire défendues par les autorités. Todorov l'avait bien souligné, le caractère d'une nation est *à la fois* politique et culturel. Dès lors, toute problématique

---

1 Bosi (A.), *Dialética da colonização*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992, p. 11.

identitaire est liée au processus de formation historique des nations<sup>2</sup>. Et c'est bien pour cette raison que les élites oeuvrent à la fois pour contenir les instruments de lutte politique et l'émergence d'une culture produite par les classes populaires, au profit des cultures dominantes, non rarement venues de l'étranger.

De même, le philosophe et historien allemand Reinhart Koselleck observe que le désir de relier les expériences passées en les projetant dans un horizon d'identités futures — une autocompensation de l'Histoire — n'a pas existé depuis toujours et il est loin d'être intrinsèque à la nature humaine. Il constitue plutôt l'une des plus complexes et décisives inventions culturelles de la modernité, car le présent n'est qu'une ligne imaginaire vers laquelle viennent converger les lignes de l'horizon de l'expérience (le passé) et celle de l'attente (le futur), et le temps de l'Histoire ne saurait se comprendre qu'à partir de cette tension constante qui pointe vers le futur<sup>3</sup>. La stratégie de construction d'une « biographie de la nation » depuis un « présent originel », dans la perspective proposée par Benedict Anderson, nous amènerait, faute d'une origine clairement démarquée, à forger cette biographie nationale en un « temps au-dessus », soit vers un passé qui doit être construit en tant qu'une narrative requise, mise au service du discours d'un temps présent<sup>4</sup>. Or, durant les cinq derniers siècles de formation de la « culture brésilienne », la question identitaire se définit en tant qu'une unité sémantique à même d'orienter la production de nombreux discours, suscitant des débats et des réflexions diverses. À un premier moment, où coïncident l'Indépendance politique et le Romantisme, les écrivains en font une problématique permanente. Toutefois, l'Indien, ancestral mythique, est vidé d'une parole propre, et n'apparaît que comme ornement pour composer le cadre de la *couleur locale*, répondant à une vision exotique qui renferme néanmoins un paradoxe de fond : désir de démarcation d'une altérité et en même temps sentiment de ne pas pouvoir s'identifier à l'espace de la non-civilisation que représente l'Indien.

---

2 TODOROV (T.), *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil, 1989.

3 KOSELLECK (R.), *Futuro passado, contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro : Contraponto/Editora PUC-Rio, 2007.

4 ANDERSON (B.), *Imagined Communities : Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*. U.S.A : Courier Companies, 1993 [1983].

En un deuxième temps, lors des commémorations du premier centenaire de l'Indépendance et des manifestations artistiques de la Semaine d'Art Moderne de 1922, à São Paulo, on voit se dessiner la rupture radicale avec les structures idéologiques et culturelles dominantes, traduisant un effort de synthèse entre la spécificité brésilienne et les avant-gardes européennes. *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, œuvre inaugurale du Modernisme, exhibe les enjeux de l'identité nationale liée à des catégories du particulier et de l'universel et, par extension, celles de l'individuel et du social. Mário fait preuve d'une compréhension aigüe des rapports centre-périphérie, ce qui le rapproche des réflexions de Darcy Ribeiro, dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, troisième moment que nous examinerons ici. Les deux écrivains font la critique de l'aliénation culturelle des élites et leur mépris pour la culture populaire brésilienne, que celles-ci ont tenu à maintenir à l'écart des sphères de formation du goût et des canons artistiques.

Investie de la fonction de fonder une nation en lui attribuant une histoire comme gage d'une cohésion souhaitée plus que réelle, la littérature engendre des mythes qui rendent compte de cette intégration harmonieuse et ennoblissante de la race brésilienne, dont le mythe de Caramuru. Diogo Álvares Correa, un Portugais qui avait fait naufrage sur les côtes de Bahia autour de 1510, a marié Paraguaçu, fille d'un chef indien, et avait vécu pour plus de trente années parmi les Tupinambás, dont il avait reçu le nom de Caramuru. Le couple historique et légendaire est devenu le symbole de la nouvelle nation et a inspiré les récits de nombreux chroniqueurs, un poème épique — *Caramuru* — de Santa Rita Durão, composé en honneur du patriarche portugais dans la colonie, et, tout récemment d'ailleurs, un film, dirigé par Guel Arraes. L'un des mythes fondateurs du Brésil, Caramuru a laissé une vaste lignée, se dressant ainsi comme l'un des patriarches de « l'ancienne noblesse de la terre » de Bahia <sup>5</sup>.

Si, au XVIII<sup>e</sup> siècle, une tradition *indianista* commence de se créer à travers une littérature qui chante la force, le courage et la valeur des Indiens, compensation à une déculturation brutale, suivie d'une acculturation non moins violente, ceux-ci ne sont pas pour autant anoblis. Au contraire, malgré l'image de bonté naturelle qu'incarne le mythe du Bon Sauvage, ils

---

5 VAINFAS (R.) (O.) *Diccionario do Brasil colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2000, p. 96-97.

n'en demeurent pas moins des « sauvages », et sont loin d'être considérés comme les ancestraux légitimes de la race brésilienne, compte tenu de leur « incivilité », incompatible avec l'idée de progrès. La construction mythique de la genèse raciale, préfigurée dans l'hybridisme mutuel des personnages Diogo/Caramuru et sa femme Paraguaçu/Catarina (prénom « blanc » et chrétien qu'on lui a attribué), ne fait que masquer les conflits et, avant tout, qu'effacer la « tache de souillure » du métissage avec les Noirs, ceux-ci n'ayant nullement été revendiqués comme partie prenante de la jeune nation dont on essayait de traduire le caractère.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le mouvement romantique refuse l'esthétique classique — expression esthétique du passé colonial — et adopte un nationalisme qui exalte le pittoresque et la couleur locale. En fait, les romantiques sont les premiers à tenter de traduire le malaise de la dépendance culturelle et à œuvrer pour la construction d'une littérature nationale. Pour José de Alencar, il n'y avait pas une tradition poétique nationale, la nation se trouvait par conséquent « creuse », « sans une poésie native, vidée d'un parfum propre »<sup>6</sup>. Partant de cette argumentation rhétorique, l'écrivain établit son projet littéraire posant comme directive majeure l'invention d'un passé honorable et édifiant. Néanmoins, l'Indien, représentant des origines brési-liennes, apparaît dans son œuvre destitué de son altérité et investi de l'image idéalisée qui le rapproche du Blanc « civilisé », et dont le comportement correspond aux matrices imaginaires du colonisateur.

Dans le roman *Iracema*<sup>7</sup>, Martim, le colonisateur blanc, avance dans la forêt et se retrouve face à l'inconnu qu'il s'apprête à déchiffrer : il désire la vierge sacrée pour la profaner ensuite, fécondant son ventre de sa semence. D'après Alencar, Moacir — dont l'étymologie désigne « fruit de la douleur » — est « le premier enfant que le sang de la race blanche a engendré dans cette terre de liberté »<sup>8</sup>. Ainsi, Martim, guerrier européen, s'unit à Iracema de manière « harmonieuse » et de leur union naît une nouvelle race, la race brésilienne. Après la mort de sa mère, Moacir part

---

6 ALENCAR (J.), « Benção paterna », TELES, Gilberto Mendonça (Org.), *Prefácios de romances brasileiros*, 1993, p. 116.

7 ALENCAR (J.), *Iracema*. Rio de Janeiro : Edições de Ouro, 1958.

8 ALENCAR (J.), *op. cit.*, p. 187.

pour le Portugal et son père, apaisé, reste au Ceará, car « les paroles du Dieu véritable ont enfin germé dans la terre sauvage »<sup>9</sup>.

De même que Poti dans *Iracema*, l'Indien Peri, héros d'un autre roman d'Alencar, *O Guarani*, est reconverti et rebaptisé Antônio Felipe Camarão, futur héros de la résistance des Portugais à l'invasion hollandaise dans le Recife. Arnaldo, correspondant de Peri dans *O Sertanejo*, reçoit comme cadeau un patronyme. Comme l'a bien remarqué Alfredo Bosi, dans les trois cas cités, il revient toujours au seigneur colonial d'octroyer une nouvelle identité religieuse et personnelle aussi bien à l'Indien qu'au *sertanejo*<sup>10</sup>. Et, ajoute-t-il :

La conception que démontre Alencar du processus colonisateur l'empêche que les valeurs attribuées romantiquement à notre Indien — l'héroïsme, la beauté, la naturalité — brillent d'une lumière propre ; celles-ci se constellent autour d'un aimant, le *conquistador*, doté du pouvoir de les attirer et de les incorporer. Je ne connais pas d'autre formation nationale issue de l'ancien régime colonial où le nativisme ait perdu (pour le mieux ou pour le pire) tellement de son identité et de sa consistance<sup>11</sup>.

Conformément aux conceptions d'Ernest Renan en ce qui concerne le processus de construction de la nationalité, le projet nationaliste d'Alencar se révèle paradoxal, car, si l'homme idéal est l'homme civilisé, les conflits les plus traumatisants du processus de colonisation sont « oubliés » ou atténués dans son œuvre, selon la logique du jeu « de la mémoire et de l'oubli » que suggère l'historien français<sup>12</sup>. La naissance de l'Amérique, anagramme d'Iracema, se fonde ainsi emblématiquement dans la mort, et l'Histoire « modernisatrice » opère la réparation d'un monde où seul le passé pourrait régir et éclairer la compréhension des faits. En plus, évitant toute polémique qui viendrait remettre en cause la structure de la société où les Blancs imposaient leur culture et leur supériorité comme une donnée « naturelle », si, dans *O Guarani*, l'Indien Peri est reconnu par sa dignité et par son honneur, les *Aimorés* sont présentés comme des *barbares, carniciers, féroces et vindicatifs*.

9 ALENCAR (J.), *op. cit.*, p. 188.

10 *Op. cit.*, p. 178.

11 BOSI (A.), *op. cit.*, p. 180-1.

12 RENAN (E.), « Qu'est-ce qu'une nation ? ». Paris : Bordas, 1991. Trad. de Maria Helena Rouanet, Rouanet (M. H.) (O). *Nacionalidade em questão, Cadernos da Pós/Letras*, n° 19. Rio de Janeiro : UERJ, 1997 [1882], p. 17.

En fait, la tension entre le monde civilisé et le monde révolu représenté par les Indiens, avatar de la dichotomie entre les valeurs de la modernité provenant de la métropole et les valeurs de la nature autochtone, a servi de toile de fond à de nombreuses productions critiques et littéraires de cette époque. Gonçalves Dias, dans les derniers vers de son poème épique inachevé *Os Timbiras*, déplore le sort tragique de l'« Amérique malheureuse », « que tem por base/Os frios ossos da nação senhora/E por cimento a cinza profanada/Dos mortos, amassada aos pés de escravos »: « Chama-lhe progresso/Quem do extermínio secular se ufana;/ Eu modesto cantor do povo extinto/Chorarei nos vastíssimos sepulcros/Que vão do mar aos Andes, e do Prata/ ao largo e doce mar das Amazonas »<sup>13</sup>. Le poète dénonce ainsi les bienfaits d'une civilisation controversée qui se bâtit sur les décombres de tant de vies humaines et de toute une culture brutalement anéantie.

À l'opposé des *Primeiros Cantos* et d'*Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, le roman historique d'Alencar laisse de côté la destruction des tribus *tupi* pour élaborer une construction idéalisée de la nouvelle nationalité. Aussi, si les discours au XIX<sup>e</sup> siècle se réfèrent-ils à une *altérité* de pays métis — marque de notre *différence* identitaire —, ils doivent, en même temps, annuler cette différence pour se constituer en tant qu'une vraie *nation* en sa structure symbolique uniforme. D'une manière générale, que les exclus soient représentés en tant que sujets ancillaires ou bien comme des sujets mythiques (l'Indien, ancestral mythique d'une cosmogonie), ceux-ci sont, pour la plupart, dépourvus d'énonciation propre. Lorsque Machado de Assis commente, dans une chronique de 1866, le roman de José de Alencar, il dira judicieusement que la protagoniste « não resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce servidão »<sup>14</sup>.

En fait, Lima Barreto est le premier écrivain mulâtre renommé qui surgit après l'Abolition. La condition d'intellectuel discriminé aussi bien par la couleur de la peau que par son origine de classe lui a permis d'adopter une perspective fort différente de celle que l'on peut déceler dans les discours

---

13 GONÇALVES DIAS, « Os Timbiras », *Oeuvre complète*. Rio de Janeiro : Aguilar, 1958, p. 245.

14 ASSIS (M. de), « *Iracema*, por José de Alencar », *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866.



abolitionnistes qui, eux, parlaient *sur et par* l'autre au lieu de lui donner une parole propre. Lima a perçu de manière désabusée la vraie face des articulations politiques et sociales qui faisaient marcher l'engrenage de l'État brésilien. Et, comme l'observe Alfredo Bosi :

Ce qui me paraît admirable dans ses textes de critique idéologique, c'est l'écart égal qu'il a su maintenir face aux deux forces qui se disputaient le pouvoir sous le régime récemment instauré. Lima se méfiait tant des seigneurs du café que des militaires floriantistes<sup>15</sup>.

Le désenchantement et le désarroi sont évidents dans les réflexions finales de son héros nationaliste, Policarpo Quaresma, qui acquiert dans le roman *O triste fim de Policarpo Quaresma* la dimension d'un véritable héros tragique :

A pátria que quisera era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio de um gabinete. Nem a física, nem a moral, nem a intelectual, nem a política que julgava existir, havia. A que existia de fato era a do Tenente Antônio, a do doutor Campos, a do homem do Itamarati<sup>16</sup>.

En effet, dans la hiérarchie des positions, traversée par les dispositifs de l'argent, du statut social et de la race, seuls ceux qui se plaçaient en bas de l'échelle étaient à même de déceler les travers d'une nation dépendante et d'une société fortement discriminatoire. Isaías Caminha, héros du roman autobiographique et homonyme du même auteur, après se voir refuser plusieurs demandes d'emploi, expérimente avec douleur la sensation de « vivre dans un pays étranger ». Malgré la conquête légale de la liberté en 1888, les Noirs étaient encore bien loin de voir l'exercice de leur citoyenneté pleinement satisfait. À ce sujet, rappelle Alfredo Bosi :

Le Treize Mai n'est pas seulement une date parmi d'autres, un chiffre neutre, une notation chronologique. C'est, bien au contraire, le moment crucial d'un processus qui avance dans deux directions. Extérieurement : l'homme noir est expulsé d'un Brésil moderne, cosmétique, européisé. Intérieurement : le même homme noir est rejeté vers les confins du capitalisme national, sordide, brutalisant. Le seigneur se délivre de l'esclave pour placer sous sa domination le salarié, migrant ou non. On ne décrétait pas officiellement l'exil de l'ex-esclave, mais celui-ci le vivrait pourtant comme un stigmaté dans la couleur de sa peau<sup>17</sup>.

---

15 Bosi (A.), *op. cit.*, p. 267.

16 BARRETO (L.), *O triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo : Ática, 1994, p.167.

17 Bosi (A.), *op. cit.*, p. 272.

Le but des Modernistes de la génération de 1922 visait bien loin : affranchir le pays de l'emprise culturelle européenne, tout en affirmant la spécialité nationale, fruit de l'amalgame des diverses cultures hétérogènes. Cette visée s'attaquait aux conformismes académiques et imposait une avant-garde esthétique qui incorporait le folklore et la langue orale, bref la culture populaire. L'hybridisme culturel qui marquait les intellectuels modernistes se traduisait par la formule d'Oswald de Andrade, « Tupy or not tupy, that is the question ». De même que « le tupi jouant du luth », de Mario de Andrade, sous une optique ludique et iconoclaste, crée une sensibilité nouvelle, dont la figure emblématique est le personnage Macunaíma, « le héros sans aucun caractère ». Pour ce fait, des techniques européennes d'avant-garde viennent s'incorporer aux éléments de la culture populaire brésilienne, où se côtoient les mondes rural et urbain, l'oralité et les traditions littéraires. On voit alors se dresser un héros qui tente d'intégrer toutes les diversités de l'Autre et dont le parcours fantastique se rapproche de la quête d'un Graal Amérindien. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, traduit bien, sur le plan des représentations spatiales, les luttes pour l'hégémonie, et le processus d'homogénéisation des différences y est relativisé. Dans ce roman moderniste, la trajectoire du héros transite entre les espaces de la campagne et ceux de la ville de São Paulo, tout en soulevant la problématique de comment concilier la nature et la culture, la civilisation et la barbarie, la culture indienne et noire et la culture des blancs, dominante à maints égards. En effet, Macunaíma, après avoir découvert que l'homme et la machine étaient sur un pied d'égalité et que « os homens não eram verdadeiramente donos só porque haviam feito dela uma lara explicável, mas apenas uma realidade do mundo », conclue que ceux-ci « eram máquinas e as máquinas é que eram homens », se rendant donc compte qu'il en était par conséquent libre à nouveau. Alors, il se transforme en Jiguê dans la machine-téléphone et appelle le géant pour « xingar a mãe dele »<sup>18</sup>. Dans un autre épisode de la « rapsodie » parodique d'Andrade, Macunaíma, se baigne dans le lac formé par les empreintes laissées par saint Thomas, lors de son périple dans les Amériques, afin de devenir « blanc » avant d'entrer dans la ville de São Paulo : il sait très bien que pour conquérir cette ville européisée par l'immigration blanche, il valait mieux être blanc !

---

18 ANDRADE (M. de), *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte : Vila Rica, 1992, p. 32-33.

Ce qui confère au mouvement de 22 un intérêt tout particulier, c'est que les intellectuels ont bien saisi la condition de pluralité, de mélange et de côtoiement nécessaire avec d'autres cultures, depuis l'intérieur du système, ce qui leur a permis de tirer profit des nouveautés stylistiques venant de l'Europe sans être tenus de s'y soumettre acritiquement. Mário de Andrade, en prenant sa défense contre l'accusation de plagiat, répond : « mais oui, j'ai copié, et alors ?! », et présente les légendes et les sources historiques dont il s'était servi pour composer sa rapsodie. Bref, il a été possible que le mouvement moderniste de 22 opère la *créolité* même si la *négritude* n'était qu'à peine effleurée à cette époque-là. Partant, aussi bien Mário que Oswald de Andrade, depuis la *Poesia Pau-Brasil*, ont pu renverser la logique de l'importation pour « anthropophagiser » à la fois la tradition brésilienne et d'autres héritages culturels venant de l'extérieur.

Dans un exercice purement anachronique, on pourrait avancer que le mouvement culturel de 22 contenait déjà les caractéristiques présentes dans l'esthétique postmoderne, à savoir la chute de l'aura benjaminienne des œuvres d'art, l'absence d'unité stylistique et générique, et l'utilisation de matériaux diversifiés tels les légendes, les articles de journaux, les chroniques et anedoctes de l'époque coloniale, ainsi bien que la musique populaire et érudite.

Dix ans plus tard, l'un des piliers du groupe moderniste, Oswald de Andrade, publie *Serafim Ponte Grande* (1928), roman qui finirait par se transformer en deux grâce à une polémique préface y ajoutée par l'auteur en 1933. En sa première version, dans la lecture qu'en fait Antônio Cândido, celui-ci associe les déplacements du héros à la quête de libération. Dit alors le critique :

La libération est le thème de son livre de voyage par excellence, *Serafim Ponte Grande*, où les relents de la formation bourgeoise et conformiste sont balayés par l'utopie du voyage permanent et rédempteur, par la quête de la plénitude à travers la mobilité<sup>19</sup>.

Néanmoins, dans la préface de 1933, Oswald annonce que le chemin emprunté auparavant par le modernisme était parti d'un équivoque, et revendique que toute action contestataire du personnage relevait plutôt du sentiment et de la posture foncièrement décadentistes que du simple désir

---

19 CANDIDO (A.), « Oswald Viajante », *Vários escritos*. São Paulo : Duas Cidades, 1977, p. 55.

de liberté : « A situação *revolucionária* dessa bosta mental sul-americana apresentava-se assim : o contrário do burguês não era o proletário — era o boêmio! »<sup>20</sup>

A l'heure actuelle, la remise en cause d'une intégration non conflictuelle fait objet de nombreux romans dont *Maíra*, de Darcy Ribeiro. Cette œuvre met en scène le besoin qu'éprouvent les Indiens de renoncer à leur propre univers culturel sans que l'opportunité d'un vrai changement leur ait été donnée. Du moment où la survie en dehors des paramètres occidentaux serait impensable et que ce changement s'avérerait n'être plus réalisable, il n'y avait par conséquent plus d'issue possible. Voilà pourquoi Darcy Ribeiro a affirmé, lors d'un entretien à la télévision, que *Maíra* était le roman de la mort des dieux. En fait, en contact avec le monde de l'Histoire, le mythe perd la vigueur et la capacité de rénovation qui lui est propre. Dans le roman de Ribeiro, Alma — celle qui pourrait engendrer de nouveaux dieux à même de faire rentrer les *mairuns* en une autre étape de l'Histoire, là où ils pourraient côtoyer les civilisés dans des conditions moins défavorables — finit par périr, faute de ne pas pouvoir surmonter l'obstacle que représente le choc des deux cultures. Les *mairuns* fuient l'Histoire, ce qui signifie pour eux la perte de leur propre culture ; ils refusent la modernité, et se rangent du côté du mythe, demeurant donc dans le temps passé, à l'opposé du progrès. De toute façon, pour ce peuple, accepter le temps historique serait marcher vers la dissolution et vers la perte des repères de toute origine, au demeurant ce serait se précipiter pareillement dans une espèce de mort. Néanmoins, choisir de rester en dehors de l'Histoire signifie aussi être voués à l'isolement et à se maintenir cantonnés dans leur fragilité<sup>21</sup>.

Aussi bien les romans urbains que les sagas de l'intérieur du pays traduisent symboliquement la violence qui sépare la société brésilienne en deux camps : d'un côté, ceux qui ont droit à une citoyenneté pleine ; de l'autre, ceux qui se trouvent en marge, soit tous les dépossédés de représentation légitime au sein d'un État fortement excludent. Jacques Lambert<sup>22</sup>, dans le livre *Les deux Brésils*, trace un parallèle entre deux systèmes

---

20 ANDRADE (O.), *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 5<sup>e</sup> ed., 1978, p. 131.

21 FIGUEIREDO (V. F. de), « O intelectual vai à selva: três viagens em busca do passado », *Imagens da América*. Rio de Janeiro : UERJ, 1994.

22 LAMBERT (J.), *Os dois Brásils*. Rio de Janeiro : MEC – INEP, 1959.

d'organisation économique et sociale, coexistant dans la société brésilienne, et dont les niveaux et les méthodes de vie sont bien différents. Ces « deux mondes », phénomène d'ailleurs particulier au Tiers Monde d'une manière générale, n'ont pas évolué dans le même rythme ni dans le même temps, ce qui fait que l'on retrouve la simultanéité de deux temporalités non concomitantes. À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, la situation à laquelle Machado de Assis faisait ironiquement allusion ne paraît pas avoir beaucoup évolué pour autant. Disait-il en 1876 :

Les institutions existent, mais par et pour les 30% de la population. Je propose donc une réforme dans le style politique. Qu'on ne dise plus : "consulter la nation, les représentants de la nation, les pouvoirs de la nation" ; mais plutôt, "consulter les 30%, les représentants des 30%, le pouvoir des 30%". L'opinion publique est une métaphore sans fondement ; il n'y a que l'opinion des 30%<sup>23</sup>.

La forte concentration des richesses dans les mains de quelques privilégiés engendre la tension entre ces *deux Brésils*, comme l'avait aussi dénoncé Euclides da Cunha dans son roman *Os Sertões*. Et l'épisode de Canudos met en scène la confrontation centrale entre barbarie et civilisation, qui traverse d'ailleurs toute l'histoire de l'Amérique Latine. Bref, nous sommes destinés à une économie et à une structure sociale dualistes qui se reliait, mais qui sont à des siècles d'écart l'une de l'autre — *Belíndia* (Belinde), selon l'expression créée par Jair Ferreira dos Santos : d'une part, le pays développé, industrialisé, urbain et prospère, soit la « Belgique » ; d'autre part, la survivance de la société à dominante rurale, constituée à partir des *latifundia* autosuffisants, vivant dans l'archaïsme et la misère, soit l'« Inde ». Sauve qui peut ! Alors, la masse déshéritée du sort agit maintes fois à contre-courant de la société, en adoptant des formes négatives d'insertion sociale : des tueurs à gage, les fanatiques religieux et, dans les *favelas* qui s'étendent partout dans les grands centres urbains, les dealers et leurs actions violentes contre la population entière, « Belges » et « Indiens » confondus. Le titre de l'ouvrage de l'écrivain et journaliste Zuenir Ventura est d'ailleurs révélateur à ce sujet — *Cidade partida* — une référence à la réalité de la ville de Rio de Janeiro, mais qui pourrait s'étendre à n'importe quelle autre grande ville du pays.

L'histoire culturelle prise dans la perspective critique du respect de l'altérité et de la valorisation du divers suscite à l'heure actuelle une forte

---

23 Assis (M. de), « História de quinze dias », chronique du 15 août 1876, apud Bost (A.), *op. cit.*, p. 222.

interpellation. En fait, la transposition de modèles de comportement et de langage vers l'Amérique a abouti à des résultats bien différents. Si, dans un premier moment, les clercs se sont vus contraints à « inventer l'Indien » — et à « oublier le Noir » — et se sont montrés réticents quant à toute forme de transformation sociale en profondeur, la littérature contemporaine, où la violence est presque toujours au rendez-vous, remet en cause cette intégration harmonieuse et ouvre la plaie de nos misères sociales. Face aux nouveaux enjeux que la mondialisation suppose, surgit la crise parallèle des identités individuelles ou collectives et le succès des récits qui célèbrent les différences et les marges. En effet, la postmodernité, amenant avec elle le concept d'hybridisme, met un accent particulier sur le mélange des genres et la suppression des hiérarchies culturelles, subvertissant ainsi les vieux paradigmes<sup>24</sup>. Partant, nous estimons qu'examiner le réseau d'images et de symboles que tissent les récits et mettent en route les processus culturels permet de dévoiler la mécanique de la scène publique pour y décerner le système de représentation qui oriente la production esthétique et symbolique d'une communauté humaine. Car, après tout, comme le dit poétiquement l'antillais René Depestre :

Vivre et imaginer une autre vie dans la fiction est une énergie qui fonctionne chez le romancier comme un métier à métisser les réalités, les rêves, les données existentielles de la condition humaine. La notion d'être humain dit mille fois plus que les notions obsolètes de race, nationalité, frontière, blanc, étranger, noir, métis, et autres mythes qui ont appauvri et déshonoré le prodigieux registre vital de la planète<sup>25</sup>.

---

24 BERND (Z.), « Em busca do terceiro espaço », BERND, Z. (O.) *Escrituras híbridadas, estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre : Ed. da Universidade, 1998, p. 17-8.

25 DEPESTRE (R.), *Le métier à métisser*. Paris : Stock, 1998, p. 111-2.



## TABLE DES MATIÈRES

Billan d'un cycle de travaux sur les arts & littératures.....	5
---	---

### ALTERITÉ, ANTHROPOLOGIE ET HISTOIRE

Alejandro CANSECO-JEREZ.....	15
Huellas [in]visibles de la cultura amerindia en las artes y la literatura de América latina	
Marta CICHOCKA.....	25
En marge de l'historiographie traditionnelle – ou ce que Charles Darwin a en commun avec un Indien acheté pour quelques boutons de nacre	
Antonio GARCÍA LOZADA.....	37
Flora Tristan: identidad y construcción discursiva del(a) otro(a)	
Claudia MOLINARI MEDINA.....	49
Semiología textual para la historia del Far West	

### RÉPRÉSENTATIONS DANS LES ARTS

Milagros EZQUERRO.....	63
El mestizaje cultural en la obra de Braun-Vega	
Renée Clémentine LUCIEN.....	75
Ego et alter dans l'œuvre de l'artiste cubano-étasunienne Ana Mendieta : le retour aux Taïnos	
Christine FRÉROT.....	87
L'autre vu par le même : du monde indien chez les artistes d'Oaxaca (Mexique)	

Sylvie MÉGEVAND.....	101
De l'exotisme à la quête identitaire : les fonctions du paysage dans quelques représentations artistiques de l'Indien (fin XVIII <sup>e</sup> – milieu du XIX <sup>e</sup> siècle)	
Patrick LESBRE.....	115
Présence indienne dans les décorations de couvents préhispaniques (Mexique central, XVI <sup>e</sup> siècle)	
Rodrigo GARCIA DE LA SIENRA.....	131
El arte o de la monstruosidad Fissures esth-ét(h)iques de la perception de l'art ancien du Mexique	

#### RÉPRÉSENTATION DANS LA LITTÉRATURE

Soledad TRAVERSO.....	145
La transgresión del "otro" en <i>El conquistador</i> de Federico Andahazi	
María A. SEMILLA DURÁN.....	153
Escenas de una derrota: <i>Los que llegamos más lejos</i> de Leopoldo Brizuela	
Elena PALMERO GONZÁLEZ.....	165
La presencia amerindia en el pensamiento transcultural de Alejo Carpentier	
Christian ESTRADA .....	175
La voz y el objeto: fragmentos de la identidad	

#### REPRÉSENTATION DE L'INDIEN AU BRÉSIL

Francisco FOOT HARDMAN.....	191
Le poète Joaquim de Sousandrade (1832-1902) et la question indigène au Brésil et en Amérique latine	
David TREECE.....	205
Os exilados do Império: Gonçalves Dias, Teixeira e Sousa e o indianismo brasileiro	
Maria Cristina BATALHA.....	219
Métissage et appartenance, voix de l'inégalité	