

MUNGUÍA ZATARAIN, MARTHA ELENA Y DANIEL AVECHUCO  
CABRERA (COORDS.) (2024), *REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DEL  
INDÍGENA EN AMÉRICA LATINA*, MADRID, IBEROAMERICANA, 222 P.

**R**epresentaciones artísticas del indígena en América Latina surge del trabajo coordinado por Martha Elena Munguía Zatarain y Daniel Avechuco Cabrera, así como de la colaboración interinstitucional entre la Universidad Veracruzana y la Universidad de Sonora. Parte de la colección Nexos y Diferencias. Estudios de la Cultura de América Latina, editada por Iberoamericana y Vervuert, el libro refleja el interés por repensar —desde la propia conceptualización de *lo indígena*— las dinámicas que han contribuido a imponer o promover imaginarios reduccionistas y estereotípicos basados —como algunos de los autores afirman en sus ensayos— en el desconocimiento. Además de analizar obras literarias ancladas en expresiones como el *indigenismo* —que hacen del sujeto y la cultura indígena el objeto representado—, los textos aquí reunidos se inclinan por reconocer las diversas formas en las que personas bilingües o pertenecientes a comunidades autóctonas participan en el ámbito literario, ya sea como mediadores intelectuales, traductores, partícipes de la escritura colectiva o como poetas.

Desde la introducción, los autores dejan en claro a qué obedece el interés general de estos ensayos críticos que orbitan sobre lo que señalan como “uno de los problemas centrales de la historia de la literatura hispanoamericana” (p. 9): la representación literaria de sujetos, comunidades y culturas indígenas. Sin desatender las aportaciones de la crítica y la historiografía, uno de los ejes del libro es releer y repensar las implicaciones de categorías y conceptos como *indígena*, *indigenista*, *otredad*, *márgenes* o *hibridez*. Las recurrentes representaciones de personajes indígenas caracterizados como héroes, víctimas o bárbaros refuerzan esa distancia sobre la que las autoras y los autores de los textos aquí reunidos insisten problematizar: la mirada sobre ese otro, distancia que tanto la crítica como la producción literaria más reciente matiza o rechaza al reconocer las expresiones literarias y artísticas de (y no sobre) personas indígenas.

La primera de las tres secciones del libro, titulada “Representaciones no canónicas”, reúne textos sobre expresiones tradicionalmente consideradas periféricas de la literatura, como las historietas, los grabados y otras manifestaciones gráficas. En el capítulo “Barbarie, ensamble y sentido: apuntes sobre dos historietas de Enrique

Breccia con temática indígena”, Daniel Avechuco Cabrera explora la relación de la alteridad indígena con el desarrollo de una identidad nacional en Argentina, a partir del reforzamiento de una mismidad uniforme y excluyente. Avechuco observa cómo en las obras “La guerra en el desierto” (1973) y “El regreso” (1972), de Enrique Breccia, predomina una “estética de la indefinición” en la configuración de las corporalidades de los personajes. De esta manera —apunta el autor—, existe una diferenciación respecto a la expresividad con la que son dotados sujetos indígenas en comparación con los no indígenas.

En su análisis de “El regreso”, Avechuco reconoce cómo las representaciones icónicas sobre sujetos indígenas no escapan de las contradicciones, porque —como señala el autor— “son resultado de los límites del español para contar lo indígena” (p. 35). Estas reflexiones acerca de las representaciones indefinidas dan pauta a consideraciones mayores sobre las sombras y los silencios como mecanismos que intervienen en la construcción de otredades marcadas por el nulo conocimiento, la incapacidad de llegar a encontrar cómo es o cómo puede ser visto el sujeto indígena identificado históricamente como *otro*.

En “Representaciones del indio en los impresos populares mexicanos de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)”, Nora Danira López Torres identifica las representaciones gráficas del sujeto indígena publicadas por el editor mexicano. López Torres observa cómo, en la época y a causa de las migraciones internas de los espacios rurales a los urbanos, emergieron imaginarios socioculturales que asociaban la criminalidad con la población agricultora y la obrera. De esto —observa la autora— se derivó en esta época la asociación automática de la delincuencia con poblaciones pensadas como indígenas.

La autora analiza tanto las representaciones gráficas —entre las que figuran diversas ilustraciones, litografías y grabados—, como los textos que acompañan a las loas, y que, al corresponder a la enunciación de sujetos indígenas (entre los que es posible identificar figuras como el pollero o guajolotero, el aguador o la tortillera), son expresados en un español macarrónico. De acuerdo con López Torres, tanto la configuración de la corporalidad de los sujetos indígenas representados, como sus diálogos indican una expresión distinta o novedosa en contraposición con los imaginarios costumbristas antecesores a estas publicaciones. Estas representaciones de sujetos configurados como indios, indígenas o mestizos se adecuan —como señala la autora— con los intereses de México como una nueva nación moderna entre los

siglos XIX y XX, que exigía por una parte integración, al mismo tiempo que reflejaba la serie de prejuicios de los intelectuales que conformaban la élite cultural mexicana.

La oralidad, las expresiones gráficas, la autoría colectiva y el surgimiento (o reconocimiento) de intelectuales procedentes de comunidades indígenas son algunos de los puntos que desarrolla Jafte Dilean Robles Lomelí en su ensayo “Representación visual de la historia oral aymara: *Historia y cultura de Cohana* de Alejandro Mamani Quispe”. La autora analiza la historieta *Historia y cultura de Cohana* (1988), de Alejandro Mamani Quispe, quien desestabiliza la concepción del intelectual como un sujeto occidentalizado que elabora sus conocimientos desde la mirada etnográfica y la visión externa.

La autora observa cómo, en Bolivia, los intelectuales indígenas recurren a ciertos medios, como la radio, ya sea para expresar un discurso artístico o popular que va más allá de la crítica social, como para dar cuenta de epistemologías e, incluso, espiritualidades autóctonas. Ejemplo de ello es el caso de la Radio San Gabriel Arcángel (1955), que, además de cumplir con una inicial labor evangelizadora, “contribuye a la revitalización de la oralidad aymara al establecer un espacio de libre expresión y darle un rumbo más claro a la protesta social” (p. 74). Además de la observación sobre el papel que la radio tiene en la promoción de una cultura oral y los proyectos educativos aymara, Robles Lomelí se detiene en el vínculo entre las denominadas *narrativas territoriales*, que conjugan texto, archivo, mapa e ilustración con la autoría colectiva, relación ligada con una concepción andina en la que la dinámica grupal se antepone a la individualidad.

La segunda sección, “Miradas desde la interioridad”, da inicio con el capítulo “Identidad híbrida: imagen y representación de la mujer purépecha en la poesía de Rubí Tsanda Huerta”, de Gloria Vergara, quien, a partir de los conceptos y propuestas de Antonio Cornejo Polar y Néstor García Canclini, explora la manera en la que ocurre la hibridación en la poesía y la cultura purépecha como una “necesidad tanto en el aspecto creativo, como en lo social y cultural” (p. 125). Para ello, la autora trabaja con la obra de la defensora y difusora de la cultura y lengua purépecha, Rubí Tsanda Huerta, cuya poética es considerada polifónica, por el diálogo que establece con la tradición y la memoria colectiva.

El ensayo de Gloria Vergara sobre la poesía de Rubí Tsanda permite un giro en la tradicional visión de una otredad posicionada desde la visión occidental. Para la poeta, lo *otro* no es lo indígena, y tampoco llega a serlo del todo la representación más occidental, que en este caso es el castellano. La hibridez, que sirve como el vehículo de exploración de formas de pertenencia, va encaminada a una apropiación de expresiones identitarias de las personas indígenas, cuyo bilingüismo o literalidad parten —como

señala la poeta— de las pautas de aprendizaje de la comunidad purépecha, y no desde una imposición o una enseñanza desde fuera hacia dentro. Vergara ve en la poesía de Rubí Tsanda una poética política, lejos de la revictimización de la mujer indígena, en la que se hilan la memoria ancestral, la denuncia y la lucha por la dignidad, la maternidad y el deseo protagonizado y experimentado desde lo femenino.

En “El ensayo sobre la literatura mexicana en lenguas indígenas”, Krishna Naranjo Zavala reflexiona sobre las expresiones literarias en lenguas de comunidades originarias, para lo cual se enfoca en el trabajo ensayístico de Mikel Ruiz, quien escribe en español y en tsotsil. Naranjo se detiene en autores cuya producción surge desde el conocimiento de culturas y lenguas consideradas como indígenas, concepción que —como la propia autora reconoce— es o amerita ser problematizada como un criterio clasificador simplista que no siempre reconoce las particularidades de cada cultura. Con gran atino, Naranjo Zavala concluye en la correspondencia entre voces ensayísticas en el cuestionamiento de “etiquetas impuestas” y “el reclamo ante la identidad condicionada por el sistema literario de los certámenes y eventos” (p. 148).

En la primera parte de su texto, Naranjo hace un recorrido por las aportaciones que se han realizado, del siglo pasado a la fecha, a los estudios sobre literatura indígena y la diferencia respecto al interés de autores como Alfonso Reyes o Miguel León-Partilla por reconocer y reivindicar la literatura indígena, la valoración estética que hace Carlos Montemayor de estas expresiones y el trabajo crítico de la investigadora Luz Lepe Lira. El capítulo continúa con las reflexiones que el ensayista Mikel Ruiz hace en la revista *Tierra Adentro* sobre su “complejidad identitaria”, en términos de etnia, lengua y subjetividad, ya sea como “indígena”, como *jchi'iltik* o como *bats'ilvinik*. Las palabras finales de Naranjo retoman el planteamiento del “problema” de la identidad del mexicano en el ensayo del siglo xx, en contraposición con un pensamiento contemporáneo que, por medio de la ruptura, insiste en la necesidad de explorar ¿nuevas?, ¿otras? voces, expresiones e, incluso, cuestionamientos sobre la escritura en lenguas indígenas.

La polarización de las representaciones de personajes indígenas, ya sea bajo la imagen de “el indio pacífico” o la del “bárbaro, indio de guerra” (p. 155), es uno de los planteamientos sobre los que se centra Claudia Gidi en “La imagen del Otro en la que nos miramos. *Apaches* de Víctor Hugo Rascón Banda”. La autora insiste en que las representaciones de esta obra sobre los apaches como sujetos violentos no corresponden a la de un imaginario de barbarie, sino que responden a una violencia en la que están inmersos y que los hace sujetos de acción, alejados de la pasividad identificada en representaciones como la indigenista.

Gidi afirma que las representaciones literarias del indígena han seguido dos caminos: por un lado, el de la evocación de corte románticista que exalta la visión —pasada y muerta— de la cultura indígena, y, por el otro, la inclinación por la mirada etnológica, externa, paternalista e, incluso —y en palabras de la autora—, “francamente racista y discriminatoria” (p. 156). La obra dramática de Rascón Banda, además de evidenciar un inusual interés por las culturas originarias del norte del país, en comparación con las representaciones de grupos del centro y sur de México, da voz a personajes indígenas, tradicionalmente confinados al hermetismo. Si bien, como apunta la autora, Rascón Banda no pertenece ni se identifica como parte de alguna comunidad o cultura indígena, es evidente el esfuerzo “por mirar al otro lado desde el punto de vista menos prejuiciado posible” y aspirar “a recrear su horizonte ideológico” (p. 165).

La tercera y última sección del libro se titula “Del indianismo al indigenismo en la novela mexicana”. Marco Antonio Chavarín González dedica su capítulo, “La protagonista indígena en *Netzula* (1837) de José María Lacunza” al análisis de lo que considera la primera novela publicada en México sobre personajes indígenas (escrita en 1832, pero publicada hasta 1837). El texto de Chavarín ilustra el panorama decimonónico mexicano y la particular concepción del indígena dentro de un imaginario románticista en el que el indio (como es señalado en la época) es pensado de acuerdo con las categorías del pensamiento y la estética clásicos.

En su análisis, Chavarín ve en la literatura indianista rasgos de evasiónismo, debido al nulo riesgo que supone criticar la época colonial, anclada en un pasado, y no los abusos e injusticias sistemáticos del siglo XIX. En estas expresiones románticas, la estética predominante proviene de una occidentalización tanto de la cultura, como de las personas indígenas que parte del distanciamiento, vacíos que —como indica el autor— intentan ser llenados mediante la escritura ficcional. Chavarín observa cómo el anacronismo es parte de esta actitud evasivista al distanciar temporal e ideológicamente los sucesos narrados.

El último ensayo, “Ambivalencia en *El indio*: entre la denuncia y el desdén”, corre a cargo de Martha Elena Munguía Zatarain, quien insiste en la necesidad y la vigencia de la discusión sobre el problema que implican las representaciones literarias sobre visiones, culturas o sujetos considerados como indígenas realizadas por escritores o intelectuales ajenos a estas comunidades y desconocedores de estas lenguas y culturas. A partir de la novela *El indio* (1935), de Gregorio López y Fuentes, la autora reflexiona sobre el indigenismo, el cual —comenta— “implicará una relación conflictiva entre dos mundos culturales: el de quien escribe y el del referente creado” (pp. 201-202).

Munguía continúa con la observación de un contexto marcado por proyectos vasconcelistas en los que la “incorporación” de las comunidades y personas indígenas se encontraba ligada a la “exhibición turística” de sus productos artesanales y sus prácticas culturales, proceso denominado por la autora como de *folclorización*, que invariablemente resultaba en la construcción de imágenes estereotípicas. De manera similar a otras autoras y autores publicados en el presente libro, Munguía reconoce cómo este tipo de caracterizaciones surge del desconocimiento y confina a los personajes indígenas al mutismo y a la inacción.

Los textos antologados en *Representaciones artísticas del indígena en América Latina* no solamente se centran en los componentes estéticos y éticos de estos discursos, textuales, orales o iconoverbales, sino que interpelan a los contextos actuales en los que aún prevalecen políticas y espacios de la memoria que ensalzan los procesos coloniales. Las autoras y los autores de estos textos ponen en disputa las nomenclaturas del concepto de *indígena*: imposición reduccionista para unos, asidero de resistencia para otros, la discusión lejos de estancarse se enriquece precisamente por la multiplicidad de sus valoraciones y la emergente producción de crítica *desde* (y no solamente *sobre*) la voz indígena o bilingüe. Estas reflexiones contribuyen a romper con el estatismo cronológico del imaginario indígena, anclado en lo colonial, en la herencia, en el pasado. El análisis de publicaciones producto de la autoría colectiva en comunidades indígenas y de poetas o ensayistas bilingües permite valorar —más allá del binomio ellos/nosotros— la existencia y producción de discursos de comunidades históricamente silenciadas que combaten prejuicios y estereotipos socioculturales desde el ejercicio de la palabra y la producción de conocimientos.

Estos textos incitan a preguntarnos si, ante la vastedad de estudios sobre el tema de la representación del sujeto y la cultura indígenas, aún vale la pena volver sobre éste. La respuesta (por demás también desarrollada por Munguía Zatarain) es que sí. Son lecturas y relecturas enriquecidas con el manejo teórico y la exploración de saberes y sensibilidades de voces y culturas que rompen con el concepto de *otredad* para situarse como una mismidad protagónica de su propia representación.

**MARISSA GÁLVEZ CUEN**

ORCID.ORG/0000-0001-6374-1322

Universidad de Sonora

marissa.galvez@unison.mx