

alejo-carpentier    juan-ramón-jiménez  
culture                literature  
**TROPOS**  
cine                    **JOURNAL**                film  
literatura  
matthieu-kassovitz    cultura                césar-vallejo  
cinema                    littérature  
titu-cussi-yupanqui

Interdisciplinary Approaches in the  
Romance Languages, Literatures, and Cultures

The Journal of the Graduate Students of the  
Department of Romance and Classical Studies  
at Michigan State University

No. 39 (Spring 2016)

Dear readers,

We are delighted to share with you a new issue of TROPOS Journal. This online publication was made possible thanks to the efforts of the graduate students of the Department of Romance and Classical Studies at Michigan State University.

This year's issue—like those in the past—brings together not only graduate students from Michigan State University, but also colleagues from other institutions throughout the world in an effort to share and reflect upon the work done by those in our fields. We hope you enjoy this publication.

**Editors:**

Claudia Berríos-Campos

Jonathan Montalvo

**Advisor:**

Dr. Rocío Quispe-Agnoli

**TROPOS Journal No. 39 (Spring 2016)**

**ISSN: 1044-8209**

Copyright © 2016 by the Department of Romance and Classical Studies  
Graduate Student Association-TROPOS at Michigan State University

Cover design by Judit Fuente Cuesta

Please direct any inquiries or comments to [gsatropo@msu.edu](mailto:gsatropo@msu.edu)

## TABLE OF CONTENTS

**Introduction: Interdisciplinary Approaches to the Romance World: From Europe to the Caribbean, Latin America, New Caledonia, and back**

ROCÍO QUISPE-AGNOLI  
Michigan State University

4

**Beyond Texts: Notions Of Warfare In Inca Society**

REUT SHUKER  
Hebrew University of Jerusalem

10

**Fantasia social, interpelación ideológica e intención didáctica en “Paco Yunque” de César Vallejo**

RICHARD ANGELO LEONARDO LOAYZA  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

23

**La literatura reescribe la historia: Colón se recrea en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier**

JULIO CESAR PAREDES  
Michigan State University

41

**Configuraciones de lo animal: ¿Platero y yo o yo y Platero?**

CAROLINA RODRÍGUEZ TSOUROUKDISSIAN  
Vanderbilt University

57

**Cinéma et Histoire coloniale Néo-Calédonienne**

***L'Ordre et la Morale* de Mathieu Kassovitz: Traumatisme et expression de l'indicible au pays du non-dit**

VIRGINIE JUBEAU  
Michigan State University

72

# **Introduction: Interdisciplinary Approaches to the Romance World: From Europe to the Caribbean, Latin America, New Caledonia, and back**

**Rocío Quispe-Agnoli<sup>1</sup>**  
**Michigan State University**

The articles collected in this issue of *TROPOS* cover an ample scope of the literary and cultural production in the Romance world throughout more than 400 years and establish an academic interdisciplinary dialogue between the texts that are being studied, the textual genres in which they originally intended to inscribe themselves, and the discursive, social and geopolitical frontiers that their themes represent and put to the forefront of creative and academic discussion. Examples of the textual and discursive traditions of the Romance world in this occasion cover a gamut of territories and periods of time. From sixteenth-century historical accounts of the conquest of Peru to twentieth-century Spanish, Latin American, and Caribbean literary texts, to twenty first-century New Caledonian cinema, these essays share a common concern and focus on issues of social critique and the position of subjects that have been traditionally left in the margins of the canon, the periphery of official discourses or in the position of the subaltern before political powers. In this way, the construction of characters that are displaced in the position of the “other” in mainstream discourses of ideal identity appears as a unifying thematic line in the texts examined in this issue. This examination considers disciplinary interactions that involve literary and cinematic textual analysis, the impact of culturally different technologies in the writing of historical discourses about the “other,” didactic discourses that reinforce political views of society, the literary rewriting and critique of official histories and the possible connections between literary and animal studies.

In order to understand the scope of the contributions in this issue, articles can be organized in two distinctive although thematically inclusive and interactive clusters. In a first group the studies by Reut Shuker and Julio César Paredes approach the construction of colonizing historical discourses about individuals perceived as “others” by the centers of

---

<sup>1</sup> Professor of Hispanic Studies and faculty advisor of GSA/Tropos.

Spanish political power. In the other hand, Richard Leonardo Loayza's and Carolina Rodríguez Tsouroukdissian's articles discuss the social practice of dominance on subjects that are not considered first-class citizen or non-human. Additionally, Virginie Jubeau's essay on cinematic representations of invisible subjects in French colonizing history serves as a hinge between these two clusters. In the pages that follow, I introduce these commonalities as well as the contribution of the collected articles in this issue of *TROPOS* and make final remarks on the interdisciplinary nature of their approaches.

In "Beyond Texts: Notions of Warfare in Inca Society," R. Shuker examines sixteenth-century chroniclers written by Spanish historians and the Spanish translated account of Titu Cusi Yupanqui, one of the last Inca kings of the Neo-Inca state of Vilcabamba in the early 1570s. In these texts, Shuker notes, the defeat of Inca armies is explained as a self-inflicted failure to adapt and implement war tactics and technologies brought by the Europeans and deemed as more advanced to their own. This article questions the discursive simplification entailed in the assumption of the easy Spanish conquest of the Incas due to the Europeans' superiority of warfare and weaponry. Furthermore, the apparent Inca resistance to adapt new ways of making war—as told in these texts—has been interpreted by Eurocentric historical discourses as a stubborn native tendency that opposed change and adaptation in an unexpected context in which the enemy was qualitatively different. This resistance to change has contributed to the negative perception of Inca society as conservative and unable to evolve in accordance with its new reality in the Spanish historiography of early colonial Peru. Then Shuker's article delves into the factors that may explain this apparent Inca resistance to show that the Incas were rather influenced by a different worldview. According to this, the native social and military elites limited the use of Spanish weaponry and horses as means to maintain the powers in their hands and validate those native ways of life that were threatened by the conquistadors. In other words, Spanish historical discourses failed to present the Indigenous perspective on warfare which can be revisited and made visible if one examines these primary sources taking into account Inca religious beliefs and war rituals as well as original views of Inca appropriation of war technologies. In this process, Inca armies combined European concepts of warfare within their own advantages like, for instance, the native knowledge of the geographical terrain of the Andes, which was used to resist the Europeans for forty years after the death of Inca Atahualpa. In this way, Shuker's article looks at the rewriting of history by considering the actual use of tactics and technologies and their close relationship to Inca religious beliefs and worldview.

Similarly to Shuker's, Paredes's "La literatura reescribe la historia: Colón se recrea en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier" also examines critically the European historiography around Christopher Columbus's "discovery of America" and demonstrates Alejo Carpentier's deconstruction of the official historical discourse in his 1979 novel. To address the alternate historical fiction offered by the writer who scrutinizes the history of Latin American beginnings, Paredes analyzes indigenous characters in two original documents produced by Columbus (the 1493 letter to Luis de Santangel in which the discovery of a new world is announced, and the 1498 account of his third voyage to these new lands) and the rewriting of their ideas in Carpentier's novel. As Paredes indicates, both the historian and the writer of historical fiction appeal to a series of discursive strategies to create representations of those subjects perceived as "others" by the center of power. Such "others" in these texts are incarnated in the sixteenth-century Amerindians of the Caribbean islands whose first partial representations were offered by Columbus's documents and repeated by European historical and literary discourses in the following centuries. This study provides a clear example of a contemporary literary genre—the New Latin American Historical Novel--that deconstructs the colonial and colonizing discourse in the history of Spanish America, questions it and confronts it with an alternate way of telling this history. In other words, as the author concludes, literary discourse not only questions historical discourse but it is also able to rewrite it.

A closer reading on how the "other" is being (re)written in literary texts brings us to two examples of canonical writers of the first half of the twentieth century: César Vallejo in Perú and Juan Ramón Jiménez in Spain. Leonardo Loayza's "Fantasía social, interpelación ideológica e intención didáctica en 'Paco Yunque' de César Vallejo," invites us to rethink the writer's actual expectations for the readers of this short story. According to Leonardo Loayza, scholarly critics have not reflected enough upon the story of Paco Yunque, a child who is being mistreated and abused not only by another child but also by the entire Peruvian social system that remains indifferent to the abuse. The pessimistic approach of the story is understood in Humberto Grieve's bullying of Paco Yunque. A "criollo" upper class child torments an Indian child whose mother is a maid and it goes unpunished while mirroring social problems related to racism and social class hierarchy in twentieth-century Perú. The outcome of this story is the painful suffering of its protagonist, Paco, who simply cries after the abuse without any hint of resolution or social justice. The examination of Vallejo's sad narrative intends to explain the author's choice for an ending that seems not to offer any redemption to a social problem. Leonardo Loayza establishes in his article a connection

between the literary discourses and the social critique and political ideas of the writer who chose fiction to reflect about the brutal reality of his time and effectively appeal, in this way, to the reader's social, ethical, and political awareness that could initiate needed and urgent changes to economic and social disparities. In this sense, concludes the author of this article, Vallejo's "Paco Yunque" constitutes a story with a social didactic message rather than a simple representation of a painful reality without any possibility of solution. That is, it is more an active call for change than a passive rendering of social problems.

The attention to social inequalities takes an interesting turn in Rodríguez Tsouroukdissian's "Configuraciones de lo animal: *Platero y yo* o *yo y Platero*?" In this article, literary criticism and a quite recently developed area known as animal studies meet to propose a new dimension of otherness and dominance projected on animal characters. The main focus is the analysis of the representation of animal identity in the lyric narrative of Spanish writer Juan Ramón Jiménez. This analysis aims to capture the complexity of the animal as a character and as an expression of otherness according to speciesist ideas in the poetic discourse. As Rodríguez Tsouroukdissian proposes, animals in this text and its protagonist, a donkey named Platero, are being represented in an ambivalent way for they are simultaneously idealized and subjugated in a similar fashion to exotic others. Even though the literary trajectory and intellectual ideas of Jiménez rejected the stereotyped role of men in society while finding relief in the innocent nature of the countryside, this writer, argues Rodríguez Tsouroukdissian, did not actually manage to free himself from ideas of domination that lead to the subjection of animals. The spatial confinement that follows domestication of the animal also leads to its feminization and placement in the position of an idealized other that is controlled and constructed for the pleasure of the writer and its readers. In this way, states this essay, the animal is presented as a reflection of the writer's worldview, which is tinted with sexism and an ambivalent conception of the body. The logic of domination that characterizes human-animal relations, the essay concludes, loses terrain when the story's characters remain in silent contemplation, playtime and moments of doubt. In other words, a potential idea of agency could be granted to animals—symbol for others in this case—when human language—or the language of the one who controls him/her—is void to let the other speak and possibly being heard.

The connection between the deconstruction of the desired/rejected other in historical and literary discourses is emphasized in Jubeau's "Cinéma et Histoire coloniale Néo-Calédonienne dans *L'Ordre et la Morale* de Mathieu Kassovitz: Traumatisme et expression de l'indicible au pays du non-dit." From the perspective of postcolonial reflections on the

unheard, the unsaid, and the unseen, this article examines an example of contemporary New Caledonian cinema as a textual space to explore the history of subjects who remain marginal to mainstream French artistic, social, and political discourses. Released in 2011, *L'Ordre et la Morale* tells the story of the Kanaks, native Melanesian inhabitants of New Caledonia, who were massacred in the Ouvea Cave by the French army in 1988 after the abduction of police officers by Kanak separatists. Due to its controversial topic and its obvious confrontation with mainstream institutions and channels of French government and its colonizing discourses about the natives, the movie had a very cold reception that included harsh criticism in France and refusal to its release in New Caledonia. Jubeau's article departs from key works of Gayatri Spivak and Benjamin Stora to demonstrate to what extent this film can be considered as a testimonio of 150 years of colonial violence in New Caledonian soil. Next, it delves into the reasons for its rejection in France and French-controlled territories while discussing the trauma and expressions of the unspeakable in New Caledonia as well as the forcibly silenced native voices in sharp contrast with the dominant voice of the mainstream French political class. In its conclusion, Jubeau's essay offers a glimpse in a potential remedy to resolve the causes and consequences of this traumatic episode of New Caledonian history and give voice to its surviving victims and offer another view of history.

In order to approach themes and texts as those mentioned above, all articles in this issue utilize an interdisciplinary approach. Elements from historical analysis, literary studies, film and media studies, animal studies, social critique, didactic discourses and agendas of political discourses have been considered in these essays in a dialogue that benefits each of them and enriches the proposed critical readings. Each academic discipline (history, social sciences, literary criticism, sociology, communication arts, among others) identify their objects of study and propose key concepts, theoretical frameworks and research methods to study such objects. In this way we witness today discussion *fora* in which ideas and ways to look at the textual artifact are shared and exchanged with the final goal of offering professional paths for those participating in the discussion (Repko, Szotak & Buchberger 4). In addition, one should remember that disciplines are not static areas of study but they are subject to change in order to reflect and adapt to the historical changes of mentalities that take place over time. In this way, one can see the development of subdisciplines or new disciplines which scope cross traditional disciplinary boundaries.

The rise of interdisciplinary approaches implies two steps in the research process: first one notes the interaction between elements from at least two or more disciplines. Secondly, there is a movement of integration among these elements that shapes, supplements and enrich

the resulting reading of the textual object. In this line of reflection, “integration” refers to the process in which ideas, data and information, methods, analytical tools and theoretical frameworks of two or more disciplines connect to the extent that they offer a synthesis of their parts to study the text in an effective way (4). The ultimate goal of this integration is to provide an interpretation or explanation that considers the diversity and complexity of the artifacts and the worlds they represent. The interdisciplinary approach that we can read in the articles of this issue of *TROPOS* uncovers an experience of collaboration to understand the Romance world in its context and the possible readings that young researchers of the early twenty-first century share.

I want to finish the introduction of this issue of *TROPOS* by making a reference to one of the most well known literary texts that the Romance world has produced. When Alonso Quijano became Don Quixote de La Mancha in Miguel de Cervantes’s imagination, the space of the novel revealed itself as a place for exploration and conversation with other texts and genres of Cervantes’s time, namely *novelas de caballerías* (chivalry novels) and *novela pastoril* just to mention two of them. More than three hundred years later, in 1939, Jorge Luis Borges wrote his own tribute to Cervantes by means of *Pierre Ménard, Author of the Quixote*, a short story written as a critical review of the works of a twentieth-century fictional writer. In this fictional text, Borges brought up critical readings, (re)interpretation and (re)writings of Cervantes’s world that had the potential effect of either impoverishing or enriching the literary text. Borges’s story brings us to reflect about the creation of literary texts and the role of literary criticism as spaces of textual inquiries about the world, which in the case of this issue of *TROPOS* seeks to explain the Romance world through its texts. It also brings our attention to the enriching experience of innovation in our fields of study while preserving its core: the representation of human experience as seen through Romance languages and their worldviews.

#### Works Cited

Repko, Allen; Szotak, Rick & M. Phillips Buchberger. *Introduction to Interdisciplinary Studies*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc. 2013.

# Beyond Texts: Notions Of Warfare In Inca Society

REUT SHUKER  
Hebrew University of Jerusalem

## ABSTRACT

By large, existing studies of the Spanish conquest of the great Inca Empire in the sixteenth century simplify the unexpected triumph of few Spaniards over thousands of Inca soldiers, attributing it to the superior weaponry and warfare of the conquistadors. As Inca society displayed tendencies of continuity in its traditional practices of war and, on a smaller scale, change and transformation by appropriating European weaponry and horses, continuity contributed to the negative perception of Inca society as conservative and unable to evolve in accordance with its new reality. Meanwhile appropriation of European war technologies was seen as merely a rare exception in which the Incas would attempt to imitate their enemies only to fail due to their incompetence. With this in mind, the aim of this article is to study the factors that may explain the Incas supposedly resistance to change and insistence on continuing with their traditional practices of war. My analysis shows that the Incas, rather than not being able to, *would not* change and transform. Guided by a different worldview, the Inca social and military elites limited the use of Spanish weaponry and horses as means to maintain the powers in their hands and resisted the adaptation of the Western modes of war in order to revalidate their way of life that was threatened by the arrival of the Spanish conquistadors.

**Keywords:** *Inca, conquest, warfare, weaponry, Spaniards conquistadors*

## RESUMEN

La mayoría de los estudios existentes sobre la conquista del gran imperio inca, llevada a cabo por los españoles en el siglo XVI, simplifican el triunfo inesperado de una minoría española sobre una mayoría inca, atribuyendo la derrota de los incas a la avanzada técnica bélica y armamento que poseían los conquistadores. Por un lado, la sociedad inca mostraba una tendencia de continuidad con sus prácticas bélicas tradicionales y, por otro, en menor escala, mostraba tendencias de transformación, al apropiarse de armamento y caballos europeos. La continuidad contribuyó a que se formara una percepción histórica negativa de la sociedad inca, percibida como conservadora e incapaz de evolucionar dentro de su nueva realidad. Mientras que la apropiación de lo europeo fue interpretado meramente como una rara excepción en la cual los Incas intentaban imitar a sus enemigos, solo para fallar debido a su incompetencia. Teniendo en cuenta este contexto, el objetivo de este artículo es estudiar los factores que supuestamente llevaron a los incas a resistir el cambio y a insistir en continuar sus prácticas bélicas tradicionales. Mi análisis muestra que, más que incompetencia, los incas se *rehusaron* al cambio y a la transformación de sus prácticas tradicionales de guerra e insistieron en la continuación de sus propias estrategias. Guiados por una cosmovisión diferente, las élites sociales y militares incas limitaron el uso de armamento español y de caballos como medios para mantener el poder en sus manos y resistieron adaptarse a los

modos occidentales de guerra para revalidar su forma de vida que se vio amenazada por la llegada de los conquistadores españoles.

**Palabras Clave:** *Inca, Conquista, Guerra, Armanameto, Conquistadores Españoles*

## **Introduction**

When referring to the overthrow of the Inca Empire by the Spanish conquistadors, the manner in which the few defeated the many was of much interest to chroniclers and historians. In this context, much focus has been given to the superiority of Spanish warfare and weaponry compared with their counterparts of the Inca society. By interpreting the tendencies of continuity of the Incas in battle, their society was perceived as conservative and incapable of adapting the Western way of fighting.

This article will include a short review of Spanish and Inca warfare and weaponry. When referring to warfare I shall relate to strategy and tactics, and when referring to weaponry I shall speak of arquebuses, steel arms and horses. I will attempt to answer the question of whether there was a transformation in Inca society, that is, was there a change in their warfare methods through the appropriation of European weaponry and horses, or was there continuity in their modes of combat that consequently led to their defeat? The first section of this article will refer to general tendencies of the Inca tactics and strategy as compared with the Spanish ones and will include the relevant scholarly research. I will point to different documentation that indicates both change and continuity in the Inca warfare with emphasize on weaponry and horses. Throughout I will refer to primary sources such as chronicles of conquistadors (most of which written in hindsight) and the testimony of the son of Inca leader, Titu Cusi Yupanqui. Finally, I shall analyze the two trends and settle the supposed conflict between them by discussing the question of why the Incas supposedly resisted change and insisted on continuing with their traditional practices of war.

## **The Few Against the Many**

A key aspect in the analysis of the conquest of Inca Empire is the triumph of the few over the many. Exploring this intriguing conquest, many have directed their efforts to the explanations of the factors contributing to the fall of such a great empire. Throughout the conquest, the numerical disparity between the Inca forces and the Spanish conquistadors was overwhelming as the former ranged from 100,000 to 200,000 warriors and the latter

amounted to about 200.<sup>1</sup> This numerical inferiority, widely stressed in Spanish chronicles, was considered as one of the greater challenges for Spaniards. Overcoming this obstacle further glorified their victories as can be seen in the words of one of Pizarro's companions:

For when, either in ancient or modern times, have such great exploits been achieved by so few against so many, over so many climes, across so many seas, over such distances by land, to subdue the unseen and unknown? Whose deeds can be compared with those of Spain? Our Spaniards, being few in number, never having more than 200 or 300 men together, and sometimes only 100 and even fewer, have, in our times, conquered more territory than has ever been known before, or than all the faithful and infidel princes.  
(quoted in Diamond 69)

In that manner, repeatedly, their struggle was portrayed as the recurrent "David and Goliath" battle in which, thanks to their courage and God's grace, the heroic few defeated the retrograde many (Lamana 125-6).

Right from the initial contact, the famed encounter in Cajamarca introduced the manner in which the course of events would develop from that moment forward. Time and again, battles would begin with the Inca party having the upper hand, and yet eventually the Spaniards would come out on top. As a result, their final victories would stand out as incredible achievements in contrast to their initial inferior position. Outnumbered and facing the unknown, their fear was repeatedly stressed in Spanish narratives. In Cajamarca, Pedro Pizarro, for example, recalls that "sin sentillo, se orinauan de puro temor" (*Relación* 35-6).<sup>2</sup> Nevertheless, they succeed in surprising the "naïve" Inca people and capturing their ruler. Next, in the siege of Cuzco, in which the numerical asymmetry was repeatedly emphasized, Inca forces managed to cause much harm to the besieged Spanish population and gain control over the significant fortress of Sacsahuaman. Notwithstanding, once again, battle after battle they began losing hold of their achievements. They failed to enforce the siege as Spanish delegations managed to smuggle in food and water, and eventually lost the fortress of Sacsahuaman.<sup>3</sup> The Inca leader himself even criticizes his warriors for their loss, despite their numerical advantage (Lamana 129). Finally, the long fight that began with the invasion of

---

<sup>1</sup> It should be noted that in many fights thousands of indigenous people under the Inca rule joined the Spaniards and tilted the numerical balance. Those allies were conveniently neglected in Spanish accounts. For more see Hemming, 190-1.

<sup>2</sup> "Without noticing, we urinated because of our fear."

<sup>3</sup> For a detailed account of the battle of Sacsahuaman, see Hemming 190-8, 202-3; Diamond 75; Himmerich y Valencia 387, 400-1

Peru in 1532 came to its end in 1572 as the Inca Empire was overthrown and the Spaniards killed the last Inca, Tupac Amaru (Prescott 392; Guilmartin 40; Parker 138).

In this process, the Incas were defeated despite favorable conditions, such as familiarity with the territory and numerical advantage. As a result, the Spanish triumphed against all odds and created the image of the superiority of the Spanish, or rather the West. The conquest was, therefore, seen as a result of exercising this supremacy over the allegedly inferior “indigenous Other” (Lamana 125-6). With this in mind, scholars’ attention was devoted to the factors constructing the asymmetrical dynamics between the two sides. Early arguments, referring to the psychological shock and fear of the unknown, the horses and gunshots, were largely dismissed (Parker 143; Guilmartin 41; Diamond 62- 75). Other factors, such as the role of events preceding the arrival of conquistadors; the Inca civil war and the practice of split inheritance (D’Altroy 115-6); the epidemics that weakened the society (Guilmartin 42); the character of Inca leadership, as in the case of Atahualpa and Manco Inca were all recognized as inseparable from the course of events that led to the conquest. Above all, much of the focus was given to the role of warfare and weaponry in relation to the evident technological and military imbalance between the two parties.<sup>4</sup>

While Inca’s Neolithic weaponry included wooden offensive tools combined with bronze and cotton defensive helmets and shields, the Spaniards owned firearms, rode horses, and benefited from the iron edge used for their steel swords, armors and helmets (Guilmartin 50; Parker 131). Whereas the role of harquebuses was mainly important for its initial psychological effect (Diamond 62), the horses and steel arms were far more valuable in the battlefield. The combination of the speed of the horse with the steel swords enabled the horsemen to strike harder and reach further. Apart from their effectiveness in hand-to-hand fighting, horses facilitated fetching food during the siege or simply fleeing the enemy faster (Guilmartin 53-4; Parker 143).

Under these circumstances and given the long duration of the conquest in which there was a significant period when the Incas and Spaniards co-existed, the Inca society had the opportunity to mimic its enemies and use the Spaniards’ arms, tactics, and strategies against them. In this case, was there a transformation in Inca society, in the form of a change of their warfare and appropriation of European weaponry and horses, or conversely was there continuity in their tradition that consequently led to their defeat?

---

<sup>4</sup> For more on warfare and weaponry as key in the conquest see Guilmartin, Valencia, Diamond, Parker.

## **Tradition and Continuity**

One of the implications of stressing the tendency of continuity in the Inca Empire is the perception of tradition as their greatest weakness (Kubler 262). In this case, the Inca society comes off as conservative and fixated and its people as blindly following an obsolete religion or ideology. Throughout, this image was conveniently adapted and promoted at the same time by sixteenth-century chroniclers and modern historians (Lamana 127). The Incas's supposed inability to adjust to the new reality that was created with the arrival of the conquistadors was seen as the main cause for their subsequent defeat. In effect, the continuity in their tradition was most crucial in the battlefield where Spanish superior technology and military tactics prevailed. The Incas were seen as handicapped by their traditional warfare and *would not or could not* appropriate the superior weaponry and change their warfare methods.

In different narratives and modern analyses of the conquest, the stiffness that seems to characterize the Incas in combat was accentuated by the Spanish flexibly. By and large, the former were recognized as the embodiment of continuity and conservatism and the latter as representatives of change and development. The Spaniards appeared to have a unique ability to adjust and transform their way of fighting in accordance with the new circumstances. Facing an unfamiliar territory, enemies and their culture, the newly arrived were quick to identify their counterpart's weaknesses and use them to their advantage. Compensating for their numerical inferiority, not only with weaponry but with strategies as well, they would exploit social and political conflicts of the natives. In that manner, they would ally themselves with the other indigenous groups that became their "amigos de guerra" and convince the political opposition to defect to their side, as occurred with Manco Inca's brothers (Guilmartin 41-2; Parker 3, 139; Hemming 201). As part of their chameleon-like character, at one point they even discarded their metal armor in favor of a lighter Andean armor that was highly effective, proving their willingness to change when needed (Valencia 406; D'Altroy 227). Overall, the Spaniards were depicted as rational and pragmatic, in contrast to the idealist and impractical Inca society.

As a result, many of the military decisions and actions of Inca forces or their ruler were interpreted as unreasonable and inefficient in Western eyes (Lamana 125-7). The most prominent example was the Inca's practices of war during the siege of Cuzco. Bound by their religion, Inca forces would suspend their fighting on nights of the new moon in favor of ceremonies. Once the besieged Spaniards detected this pattern they soon exploited it, renewing their counterattacks and fetching food during these lunar intervals. More importantly, on the night of the new moon on May 1536, they ultimately captured the

significant fortress of Sacsahuaman.<sup>5</sup> Spanish courage and competence aside, it was the lunar pattern that was seen as directly connected to the fall of Sacsahuaman and the failure of the siege. The Incas' adherence to their ideology and religion served as the most compelling evidence to their lamentable incapability to adjust when most needed to. They were seen as restricted by their beliefs, blind to the ineffectiveness of keeping up with these religious practices in the battlefield (Lamana 128). In the same opportunity, Spanish weaponry and the military tactics and strategies that constructed their warfare proved their legitimacy and contribution to the final outcome.

Was this an isolated occasion or was it the case that the Incas “clung almost entirely to their traditional mode of warfare” and “relied entirely upon their traditional weapons,” as Himmerich y Valencia (403-4) argues? Based on testimonies of Spanish participants in the conquest, he concludes that throughout the Incas indeed displayed great continuity in their practices of war. As to *why* these practices persisted throughout the conquest, Himmerich y Valencia suggests there could not be any considerable change in Inca warfare in the form of appropriation of Western warfare and weaponry since the Incas, as “advanced Neolithic people,” simply did not go through the required “technological and cultural revolution” (404). In view of contrasting reports of Inca use of Spanish weapons, swords and horses, Himmerich y Valencia stresses they are the result of the “tale” that began with the chronicle of Herrera y Tordesillas. These cases, he continues, are rarities at best and when the Incas did attempt to use the Spanish weaponry and horses their outcome was unsuccessful (404, 417). An example for such occurrence can be found in Pedro Pizarro's documentation of one failed attempt to use Spanish firearms:

At the entrance of this narrow place which I have mentioned he [Mango] had made a stone wall with some loop-holes through which they shot at us with four or five arquebuses which he had and which he had taken from the Spaniards, and as they did not know how to prime [atacar] the arquebuses, they could do us no harm, for the ball was left close to the mouth of the arquebuse and so fell to the ground on coming out (*Relation*, 401).

In other words, not only did the Incas refuse to change their warfare due to their conservative nature, according to Himmerich y Valencia they *could not* do so because they failed in their attempts. The long lasting collapse of the empire, therefore, is a result of the inability of the Inca society to evolve and adapt the conquerors' superior warfare and

---

<sup>5</sup> For more on the lunar pattern in the context of battle of the Incas see: D'Altro, 222; Hemming, 197, 201-2; Kubler, 263; Guilmartin, *op. cit.*, p. 50; and Lamana, 128-130.

weaponry and, by extension, Western norms. In the words of Lamana: “the Other appears as either stubbornly resisting or constantly trying to catch up with the modern man, unable to compete as different but equal” (126). This determinist premise implied that the Incas could not hope for a different outcome of the collision between the two cultures, rather, they were condemned from the outset. As this sort of view is reinforced, it fosters the perception of the indigenous society and culture as a less developed civilization compared to the Spanish one.

### **Change and Innovation**

While trends of continuity indeed influenced Incas’ practices of war, change and innovations were also present. A study of these seemingly conflicting characteristics reveals the complexity of this society. Moreover, exploring these sorts of tendencies undermines the superficial interpretation of the Incas as fixated and conservative, lacking any ability to transform. As the Incas faced the challenges presented by their counterparts, their warfare evolved and modified. Change and innovation were especially noticeable when referring to weaponry and horses.<sup>6</sup>

Whereas Himmerich y Valencia notes that “the Incas never overcame their inordinate fear of horse” nor found a weapon that could stop it (401, 410-11), in reality, the initial shock quickly faded and the natives would chase the horses and charge at them with great determination (Parker 143; Diamond 76). One Spanish account describes “one indian, who, armed in this manner [with Castilian swords, bucklers and morrion helmets], dared to attack a horse” (quoted in Hemming 215). Given the grave threat posed by the horsemen, the Incas developed new means to reduce the effectiveness of the mounted Spaniards. As part of their successful use of Andean topography, they dug pits and built barricades that would interrupt the horse’s movement and divert rivers, causing the horses to slip. Otherwise, they would tempt mounted Spaniards into narrow passages where they had less room to maneuver and were most vulnerable to falling rocks. In other occasions they would simply flee and hide in areas unreachable to horses or run along the tops of the walls, out of their reach (Hemming 194-5, 206; Valencia 391, 401; Diamond 62). Likewise, Inca’s weaponry did not remain as it was before the arrival of the conquistadors. Facing an unknown enemy, the Incas developed

---

<sup>6</sup> For the sake of this analysis I shall not include firearms under weaponry that was used by the Incas since it was agreed the role of the arquebuses was minor as they were ineffective and difficult to load and in any case there were only a dozen of them. Steel swords and lances as well as horses proved to be far more important to the final outcome and were successfully used by Incas as will be shown. See: Diamond 76; Guilmartin 42; Valencia 411.

new weapons that highlighted their innovative character. One in particular, the *ayllu*, was extremely useful and had a deadly effect on horsemen.<sup>7</sup>

More importantly, apart from the development in the Incan weaponry, there are indications that they acquired Spanish firearms, swords, lances and horses. One account explains how the profit from the battles and the gunpowder produced by Spanish captives were used against the enemy:

..a todos los mataron los indios sino hasta 7 o 8 españoles que tenia el inga consigo que se seruia dellos como de esclavos/ a estas gentes les auia tomado el dicho inga muchas mercaderias que lleuauan de aca despaña de brocados y sedas y granas y otros paños ricos y mucho vino y conseruas y puerto de Castilla y espadas y lanças con que despues nos daban la batalla y tenian en pellejos de cauillos y cauillos biuos mas de ciento y les auia tomado mucha artilleria de versos y arcabuzes/ los españoles que tenian consigo le refinauan la poluora a inga mango io pangué con que despues nos puso en peligro...(quoted in Levillier 396)<sup>8</sup>

While this description might not provide us with the necessary information regarding the use of these arms, the ones to follow are more specific and considered as more reliable since eyewitnesses write them.

A noticeable example of change can be found in various references to the Manco Inca. According to different accounts the Inca ruler was said to have horses and was seen riding them in quite a skilled manner (Kubler 262, 274). Noteworthy is the description of Titu Cusi Yupanqui, the son of Manco Inca. Written by a member of the “losing” party, his account provides us with a unique perspective and its credibility derives from the author’s origins and proximity to the events. Titu Cusi describes his father in different occasions:

...my father ordered that his horse be saddled...[he] skillfully rode a circuit around all of his people, on horseback and carrying a lance in his hand (. . . ) He was there, brandishing his lance, astride the horse with which he had fought valiantly against the Spaniards (Titu Cusi Yupanqui 125-131).

---

<sup>7</sup> For more on Inca weaponry and its transformation see Hemming 195.

<sup>8</sup> “The Indians killed them all but 7 or 8 Spaniards that the Inca had with him and used them as slaves and from these men the Inca took much merchandise that they had brought from Spain and silks and brocades and other rich scarlet drapes and lots of wine and preserves and port of Castilla and swords and lances with which they gave us a battle and had in skins and live horses more than one hundred horses and they have taken much artillery and harquebus / the Spaniards that were with them refined the powder for the inga pangué which later endangered us.” (my translation)

Bearing in mind the above-mentioned remark regarding Spanish captives, Prescott explains how the Manco Inca became acquainted with Spanish arms and horses:

They were indebted to some Spanish prisoners, from several of whom the Inca, having generously spared their lives, took occasional lessons in the art of war...The young Inca in particular, accoutered in the European fashion, rode a war-horse, which he managed with considerable address, and, with a long lance in his hand, led on his followers to the attack (548).

In addition, according to Kubler, Manco Inca's inclination towards the European way of war was extended to "his concepts of strategy and tactics" that "were in constant flux under the necessity of adapting them to Spanish methods of warfare" (274).

Another primary source that refers to the appropriation of Spanish weaponry is especially interesting given the fact that its author is one of the conquistadors. Pedro Pizarro in his account of the battle of Sacsahuaman recalls one particular Inca nobleman:<sup>9</sup>

This orejon bore a shield upon his arms and a sword in his hand and a cudgel in the shield-hand and a morion upon his head...he rushed at him like a lion, with his sword and grasping his shield (*Relation* 314).

While the case of this Inca warrior is depicted as an exception, others conclude he was a part of a wider phenomenon (Prescott 549; Parker 145). In the words of Prescott:

The Peruvians had also learned to manage with some degree of skill the weapons of their conquerors; and they were seen armed with bucklers, helmets, and swords of European workmanship, and even, in a few instances, mounted on the horses, which they had taken from the white men (549).

Be that as it may, in view of these few records of change, one might wonder why there are not more examples that could signify a wider process of transformation. The common explanations stress the time factor in the process of acquiring new technologies. The period in which the natives lived with and fought the Spaniards was not long enough for them to become familiar with Western weapons or tactics, let alone breed horses, and by the time they were proficient, it was too late. Under these circumstances, the indigenous population did adjust to the new reality, yet within the means available to them (Kubler 263; Parker 10,141; Valencia 404; Guilmartin 41; Parker 145).

Another key point that must be taken under consideration is the source of our information. In addition to the fact that most of the authors are Spanish, their accounts were

---

<sup>9</sup> This nobleman is also mentioned in various studies. See for example Parker, 141; Prescott, 574; Hemming, 200.

written in hindsight. As a result, their political and cultural interests are infused within their stories that serve to glorify and justify their actions. In the context of change and innovation in Inca warfare, especially in relation to any appropriation of European arms and horses, mentioning such tendencies would suggest the “indigenous Other” has abilities similar to those of the conquistadors. As the supremacy of the Spaniards derived from their distinctiveness, any resemblance was silenced in Spanish narratives (Lamana 128). Returning to Pedro Pizarro’s account, his description of the skilled Inca warrior is unusual yet it fits his agenda. Pizarro praises the brave Inca and stresses his defeat by the *braver* Spaniards. In other words, commenting on this soldier and his death only glorifies the consequent victory of the Spaniards.

### **The War of an Inca**

All things considered, it is evident that both trends of tradition and continuity as well as change and innovation affect the Inca’s practices of war. In this case the question is why in some areas tradition prevailed while in others occasions change is welcomed. Approaching this matter, it is necessary to recall that both sides draw on different cultural and religious norms. Exploring the manner in which cultural and religious elements of each society manifest themselves in the battlefield provides us with a more thorough understanding of their practices of war (Guilmartin 62).

The Incas have followed a set of beliefs that formed their Cosmos-vision and guided their actions in their everyday lives and in wartime (D’Altroy 141 221-2). To Western eyes, these beliefs were perceived as constraining and unpractical, since adhering to this sort of ideology eventually cost them the battle (Himmerich y Valencia; Guilmartin 62; Guilmartin 50; Kubler 262). As a result, the Incas were perceived as resisting any change and foolishly insisting on continuing with their tradition. From an Inca perspective however, how the war was fought was equally important as the final outcome. The conquest, in the words of Lamana, was an “effective cultural dispute over the definition of reality, and more precisely over the definition of the valid cultural parameters that sustained each of the contending reality projects” (129). Thus, their practices of war, as shaped by their ideology, were directly connected to the re-legitimization of social and religious norms by which they lived. This sort of warfare is perfectly exemplified during the siege in which the Inca ruler would choose to keep the costume of fighting in accordance with the lunar calendar. As noted above, this decision came to indicate their incapacity to innovate and change. Nevertheless, it was affected by the need to revalidate their practices of war as dictated by their ideology. Change

in this case would mean “acknowledging that the Inca mode of power manifested in the synchronization of military deeds and celestial phenomena proved non effective,” as Lamana cogently puts it (126-132).

For the leadership of the Inca, the war was a struggle to prove the validity of their order and power. Manco Inca’s tactics and decisions do not express conservatism, but rather are merely political. Weaponry, by the same token, served a similar political purpose. As shown, while there were recorded cases of successful use of European weapons or horses by Incas, those examples were of either the elites or leadership of the Inca society. In order to understand why this change was not part of an inclusive process one must keep in mind in many cultures bearing arms was traditionally associated with the aristocratic privileges. Carrying advanced weapons by only a few select members rather than the majority of population served as means of control and maintaining power in the hands of the elite (Parker 142).

In effect, the lack of a wide process of transformation whether in warfare (tactics and strategy) or in weaponry (steel arms and horses), does not necessarily imply the incompetence of the “Other.” Rather, the Inca society was capable of adjusting and changing, yet chose not to do so. Favoring continuity in their tradition derives from the understanding of the implications of such change. In their eyes change would mean the collapse of the existing order and rules and in effect acknowledging the superiority of the order that was being enforced upon them. For this reason, when it comes to their warfare, continuity dominated their practices and they embraced change when it served their political and social interests.

## **Conclusion**

In the final analysis, the study of the practices of war of Incas and Spaniards throughout the conquest serves to better understand the conquest from the initial clash between these different societies until the final defeat of the Inca Empire. As it can be seen, from our modern Western viewpoint, the tendencies of change and continuity are perceived as colliding. Nevertheless, taking under consideration cultural, social and religious factors that form the Inca’s ideology, the conflict between those trends unravels.

After analyzing different accounts of the conquest one can see that continuity and tradition does not signify conservatism and inferiority as was portrayed by the conquistadors and reinforced by historians. In reality, maintaining the existing war practices meant preserving the reality the Spaniards attempted to nullify. In other words, resisting the

adaptation of the Western way of war meant fighting the norms and principles that the conquistadors were trying to enforce upon the native society. While the Inca elites adopted some weaponry, it was in large part used to affirm their hierarchical status rather than an effective war tool. Where change and innovation in the use of weaponry did occur, it served to legitimize the Inca rule and maintain the power of the higher classes of society. Under this assumption, the Incas rather than not being able to do so, *would not* change some elements of their warfare or weaponry. To do so would have undermined their legitimacy and their claim to rule their people.

## Works Cited

- D'Altroy, Terence N. *The Incas*. Malden, MA: Blackwell, 2002.
- Diamond, Jared M. *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*. New York: W.W. Norton, 1997.
- Guaman Poma De Ayala, Felipe. 1980 [1615]. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. John V. Murra and Rolena Adorno (eds.) with translations by Jorge L. Urioste. 1-3. Mexico: Siglo XXI editores.
- Guilmartin, John F., Jr. "The Cutting Edge: An Analysis of the Spanish Invasion and Overthrow of the Inca Empire, 1532-1539." *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. By Kenneth J. Andrien and Rolena Adorno. Berkeley: U of California, 1991. 40-69.
- Hemming, John. "The Great Rebellion." *The Conquest of the Incas*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973. 189-220.
- Himmerich y Valencia, Robert. "The 1536 Siege of Cuzco: An Analysis of Inca and Spanish Warfare." *Anuario De Estudios Americanos* 1: 387-418.
- Kubler, George. "A Peruvian Chief of State: Manco Inca (1515-1545)." *The Hispanic American Historical Review* 24.2 (1944): 253-76. *JSTOR*. Web. 30 July 2014.
- Lamana, Gonzalo. "Illusion of Mastery." *Domination without Dominance: Inca-Spanish Encounters in Early Colonial Peru*. Durham: Duke UP, 2008.
- Levillier, Roberto, ed. *Gobernantes Del Perú, Cartas Y Papeles, Siglo XVI; Documentos Del Archivo De Indias*. Vol. 2. Madrid: Sucesores De Rivadeneyra (s. A.), 1921.  
<https://archive.org/stream/gobernantesdelpe02peru#page/396/mode/2up>
- Parker, Geoffrey. *The Cambridge History of Warfare*. New York: Cambridge UP, 2005.
- Pizarro, Pedro. *Relación Del Descubrimiento Y Conquista De Los Reinos Del Peru*. Ed. Guillermo Lohmann Villena. 2nd ed. Lima: Pontificia Universidad Católica Del Peru, 1986.
- Pizarro, Pedro. *Relation of the Discovery and the Conquest of the Kingdoms of Peru*. Trans. Philip Ainsworth Means. New York: Cortes Society, 1921.  
<https://archive.org/details/relationofdiscov00pizauoft>
- Prescott, William H. *The History of the Conquest of Peru*. New York: Heritage, 1957.
- Titu Cusi Yupanqui, Diego De Castro. *History of How the Spaniards Arrived in Peru: Dual-language Edition*. Ed. Catherine J. Julien. Indianapolis: Hackett, 2006.

# Fantasmía social, interpelaci3n ideol3gica e intenci3n didáctica en “Paco Yunque” de C3sar Vallejo

RICHARD ANGELO LEONARDO LOAYZA  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

## ABSTRACT

Scholarly critics have not reflected enough upon the reasons why “Paco Yunque,” a short story written by C3sar Vallejo, ends in such a pessimistic way. In this narrative Paco Yunque’s antagonist, Humberto Grieve, does not receive any punishment for his misdeeds against the main character who only manages to cry after the abuse he suffers at school. This article intends to examine the author’s choices for this ending as not only making fiction plausible (according to reality), but also to show that his intention was to appeal to the ideal reader of his text. That is to say, Vallejo intended his reader to “become aware” of the unjust situation present in the story, injustices caused by economic, political and social circumstances. Departing from this choice, the author sought to provoke in his reader a concrete response in the real world: an intervention to change Peruvian social reality in which a tragic episode like the one lived by Paco Yunque should not happen. In this sense, Vallejo’s “Paco Yunque” is story with a social didactic message.

**Keywords:** *Peruvian literature, C3sar Vallejo, Tale, ideological interpellation, social fantasy*

## RESUMEN

La cr3tica especializada no ha reflexionado lo suficiente acerca de la raz3n por qu3 “Paco Yunque”, cuento de C3sar Vallejo, termina de manera tan pesimista (recordemos que en este relato, Humberto Grieve no recibe castigo alguno por las fechor3as que comete en contra del personaje principal Paco Yunque, quien solo atina a llorar ante los abusos que le ha tocado vivir en el colegio). Este art3culo intenta demostrar que esta decisi3n narrativa se debe a que Vallejo no pretendi3 solamente producir una ficci3n veros3mil (acorde a la realidad), sino que tuvo como intenci3n principal interpelar al lector modelo de su texto. Es decir, Vallejo quiere lograr que su lector “tome conciencia” de la situaci3n de injusticia que se manifiesta en su relato (situaci3n generada por una circunstancia econ3mica, pol3tica y social determinada) y, a partir de esta problematizaci3n, provocar en este lector el deseo de instrumentalizar una respuesta concreta en el mundo real efectivo, una intervenci3n que transforme la realidad social, en el que un hecho trágico como el protagonizado por Paco Yunque no tenga cabida alguna. En este sentido, “Paco Yunque” es un cuento didáctico.

**Palabras claves:** *Literatura peruana, C3sar Vallejo, Cuento, Interpelaci3n ideol3gica, Fantasmía social*

Sin lugar a dudas, la obra poética de César Vallejo es tan impresionante que ha terminado por opacar otras manifestaciones literarias de este gran escritor peruano (Oviedo 35, Silva-Santisteban, “El universo...” 35). De esta manera, puede decirse que los estudios sobre su obra dramática, ensayística y narrativa son mínimos en comparación a los realizados sobre su poesía.<sup>1</sup> El siguiente ensayo pretende contribuir a solucionar en parte esta carencia. Se trata de un primer intento por acercarse a la narrativa vallejana. Para esto se ha escogido uno de sus cuentos más representativos: “Paco Yunque”,<sup>2</sup> el cual será leído desde una crítica cultural que enfatice en el aspecto ideológico-político del texto.

### **Un cuento demasiado triste**

“Paco Yunque” narra la historia de un niño del mismo nombre que fue traído del campo a la ciudad. El motivo de este traslado se debe a que servirá como compañía al hijo del gerente de los Ferrocarriles de la “Peruvian Corporation” y, a la vez, alcalde del pueblo, el inglés don Dorian Grieve. El hijo de este personaje se llama Humberto, quien además de ser un niño prepotente y abusivo, cree que el abundante dinero de su padre puede comprarlo todo. En el colegio, Paco Yunque es instalado por el profesor en la carpeta de Paco Fariña. Humberto Grieve no acepta esta decisión, porque quiere que Yunque se siente junto a él, pese a la orden del maestro insiste en su deseo y, queriendo recuperar a Paco Yunque, se enfrenta con el grupo de alumnos que se solidarizan con el recién llegado. Vencido, Humberto se desquita durante el recreo con el juego del “melo”, en el que humilla a Paco Yunque (salta sobre él y le da numerosos puntapiés); no contento con esta acción, Grieve le roba a Yunque la hoja del cuaderno en que este había realizado el ejercicio, que el profesor les había encomendado a los alumnos antes de salir al receso. Luego de presentar esa hoja como suya, Humberto es felicitado por el director del colegio e inscrito en el Cuadro de Honor. El resto de estudiantes lo aclama y Paco Yunque, sin presentar queja alguna, se limita a agacharse y llorar ante los esfuerzos consoladores e inútiles de Paco Fariña.

### **Más que un cuento infantil**

Usualmente “Paco Yunque” ha sido leído desde la clave de la literatura infantil (ver, por ejemplo: Gutiérrez Girardot, Valdivia Paz Soldán y Valenzuela). Este hecho se produce en

---

<sup>1</sup> Juan Carlos Galdo es contundente cuando dice a este respecto: “Sólidamente establecido en el canon literario como uno de los poetas mayores del siglo pasado en cualquier lengua, la enorme trascendencia de su poesía ha relegado el resto de su producción a un discreto segundo plano del que pocos quieren acordarse” (41).

<sup>2</sup> Todas las citas corresponden a la versión que figura en *Novelas y cuentos completos* consignada en la lista de Obras Citadas al final de este ensayo.

virtud a las declaraciones que formuló Georgette de Vallejo, viuda del escritor, respecto a este texto, que, según ella, habría sido escrito en Madrid, en 1931, poco después de la publicación de la novela *El tungsteno* y a pedido de un editor quien solicitó al poeta peruano “un cuento para niños”. Según de Vallejo, dicho editor habría rechazado el relato por considerarlo “demasiado triste” (40).<sup>3</sup> Ahora bien después de leer “Paco Yunque”, ¿puede decirse que estamos ante un cuento para niños? Si esto es así, ¿por qué Vallejo elabora una ficción tan “cruda” de la realidad? ¿A qué se debe ese final desgarrado y desesperanzador? En lo que sigue intentaremos dar respuesta a estas preguntas.

Si seguimos a Mijail Bajtin, la literatura es algo más que un acto narcisista e implica establecer una relación con alguien más. Lo que pretende una obra literaria, entonces, se define como un intento de comunicación con un otro; es decir, el autor escribe para que aquel que lo lea reaccione de algún modo. Bajtin lo explica bien cuando dice:

Una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas: intención educadora con respecto a los lectores, propósito de convencimiento, comentarios críticos, influencia con respecto a los seguidores y epígonos, etc.; una obra determina las posturas de respuesta de los otros en condiciones complejas de la comunicación discursiva de una cierta esfera cultural (265).

En efecto, la obra literaria no es un producto improvisado o azaroso, por decirlo de alguna manera; por el contrario, obedece a un orden previamente planificado por el autor en función de aquello que desea obtener de su lector. De esta forma, la obra se elabora desde su concepción misma teniendo en cuenta las probables reacciones de respuesta para las cuales se construye. En este sentido es importante citar otra vez a Bajtin cuando indica:

Al hablar siempre tomo en cuenta el fondo aperceptivo de mi discurso que posee mi destinatario: hasta qué punto conoce la situación, si posee o no conocimientos específicos de la esfera comunicativa cultural, cuáles son sus opiniones y convicciones; cuáles son sus prejuicios (desde mi punto de vista), cuáles son sus simpatías y antipatías; todo esto [de]terminará la activa comprensión respuesta con que él reaccionará a mi enunciado. Este tanteo determinará también el género del enunciado, la selección de procedimientos

---

<sup>3</sup> La publicación de este texto fue póstuma, trece años después del fallecimiento del autor, en la revista *Apuntes del Hombre* (Lima, julio de 1951, año I, núm. 1).

de estructuración y, finalmente, la selección de los recursos lingüísticos, es decir, el estilo del enunciado. (286)

“Paco Yunque” no es la excepción a estos postulados formulados por Bajtin. Su autor, César Vallejo, ha escrito este cuento con la finalidad de educar a su lector y, a la vez, interpelarlo ideológicamente. Para alcanzar estos objetivos, diseña una historia que su lector pueda comprender fácilmente y de la cual no sea difícil extraer una enseñanza. Lo que explicaría la sencillez del lenguaje empleado (notoria en un orfebre de la palabra como Vallejo),<sup>4</sup> el esquematismo de la trama y cierto maniqueísmo en la construcción de los personajes,<sup>5</sup> todos estos recursos destinados a lograr no solo la comprensión del texto, sino la adhesión de su lector, el cual termina siendo enrostrado ideológicamente. Asimismo, estas decisiones estilísticas contribuyen a pensar que, en verdad, “Paco Yunque” está pensado principalmente para ser leído por los niños (lo que no significa, como veremos en breve) que solo se limite a estos receptores.

Estamos ante un cuento didáctico que se propone obtener un determinado efecto en su receptor. Este efecto esperado no es otra cosa que la indignación. Por eso, este texto de César Vallejo presenta un final tan desolador y amargo, porque intenta provocar en su lector la rabia necesaria para llevarlo a reaccionar ante la injusticia presente en el mundo social, que se ve *performada* a lo largo del recorrido narrativo con los reiterados vejámenes que padece el personaje Paco Yunque.<sup>6</sup> José Miguel Oviedo asume que el final del cuento (el que tilda de pesimista) se debe a las obsesiones típicas de su autor: “la fatalidad del sufrimiento, la humillación de la pobreza, la solidaridad natural de los desposeídos y el inexplicable castigo que sufren los inocentes” (38). Creemos que esta lectura no es del todo correcta, que en realidad este final “realista” se debe a una estrategia retórica, que consiste no solo en

---

<sup>4</sup> A diferencia de los cuentos que componen el volumen *Escalas melografiadas*, en los que se presenta una especie de virtuosismo verbal en su redacción, “Paco Yunque es un texto sobrio. Respecto a *Escalas melografiadas*, Silva-Santisteban afirma que: “Lo que perturba [...] es la invasión del lenguaje poético sin ninguna función estructural dentro de los relatos” (“El universo...” 14).

<sup>5</sup> Para Ricardo Silva-Santisteban, este aspecto ideológico es negativo, hace “fallar la tentativa [de “Paco Yunque”] curiosamente bien narrado y escrito en buena prosa, pero cuya moraleja ‘los ricos, aún niños, son malos y abusivos; los pobres, en cambio son buenos’ es simplemente pueril. Vallejo no intenta contarnos una historia sino probarnos una idea. De ahí que los personajes del cuento, con excepción de Paco Fariña, sean tan esquemáticos y acartonados. Francamente pienso que la negativa de la Editorial Cenit a publicar este cuento no se debió por tratarse de una historia muy triste, como ha contado Georgette de Vallejo sino, sencillamente, por su maniqueísmo” (“Prólogo” 73).

<sup>6</sup> Jorge Valenzuela afirma que tanto “Paco Yunque” como *El tungsteno* pertenecen a la época en la que Vallejo “justifica plenamente la necesidad de producir y publicar narrativa de carácter proletario orientada, de manera abierta, a concientizar a los lectores respecto de situaciones insostenibles como la injusticia social” (212). De otra parte, para Olascoaga este cuento de Vallejo “no propugna una revolución abiertamente, como lo hace la novela [*El Tungsteno*], sino que apela a la razón y a la conmiseración del lector para pretender los cambios” (225). Más que razón y pena, me parece que Vallejo intenta provocar un estado de rabia en el lector para que de esta manera pueda instrumentalizarse un cambio social.

evidenciar la naturaleza real de la sociedad peruana, sino que, además, busca trasladar al lector la tarea de intervenir en ella. En otras palabras: el cuento no se termina con la anécdota que vehicula el texto de Vallejo, sino que encuentra un correlato en la vida real, en aquella en la que se desplaza y vive el lector de carne y hueso; terreno en el que este lector es compelido a actuar.

Es sabido que una gran parte del público lector accede a la literatura porque esta le permite equilibrar aquello que está mal o incorrecto en el mundo. La gente no lee literatura porque quiere encontrarse con lo *que* es la vida, sino *cómo* debería ser esta. Por eso, los lectores se sienten satisfechos cuando en el desarrollo de las historias que leen, encuentran que, luego de una serie de peripecias que ponen en riesgo la estabilidad o la felicidad de los protagonistas, estos superan dichas dificultades gracias a una especie de justicia universal o divina.<sup>7</sup> Ahora bien, ¿qué tiene que ver esto con “Paco Yunque”? La respuesta es simple: el cuento no termina como esperamos que va a terminar, con el castigo merecido de Humberto Grieve debido a los innumerables abusos cometidos en contra de Paco Yunque y sus amigos. Más bien, el relato nos muestra cómo este niño rico se sale con la suya. Humilla una vez más a Paco Yunque (al robarle su tarea y hacerla pasar como suya) y, en el colmo de la infamia, recibe el aplauso de sus compañeros y el elogio de las autoridades del colegio, quienes lo erigen como un modelo a seguir. Es así que este relato de Vallejo incomoda, se nos hace intolerable, porque no se ha cumplido esa sentencia máxima que afirma que los “malos” son castigados y los “buenos” reivindicados. Por el contrario, en “Paco Yunque” asistimos a la triste constatación de que la vida está hecha de sinsabores e injusticias, y en la que los “malos” (en este caso los ricos) siempre salen airosos de sus fechorías. Esta sensación perturbadora invita a que el lector, además de cuestionar el entramado social, se vea empujado a intervenir en él, para modificarlo. En otras palabras: este lector, por haber asistido a la realización de esta experiencia injusta, queda interpelado ideológicamente y, por lo tanto, se le demanda que asuma una posición determinada frente a los hechos que ha conocido mediante el cuento. La indiferencia y la omisión no son opciones posibles, porque de obrar de cualquiera de estos modos lo convertiría en un cómplice de aquellos que son responsables de este estado de injusticia.<sup>8</sup> Precisamente, es la indignación, la rabia, que ha generado el final del cuento lo que contribuye a que este lector asuma partido por Paco

---

<sup>7</sup> Este lector está emparentado con el de la novela popular. Umberto Eco nos explica que “Aquí la trama, al desenredar los nudos, se consuela y nos consuela. Todo acaba como quería que se acabara” (19).

<sup>8</sup> Jacques Rancière explica de manera acertada: “el simple hecho de mirar [podemos decir aquí: conocer] las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema” (87).

Yunque,<sup>9</sup> y, simultáneamente, condene el accionar de Humberto Grieve. Al lograr esto último, Vallejo consigue también que su lector repruebe el sistema económico que sustenta y avala el proceder de Humberto Grieve: el capitalismo.<sup>10</sup> ¿Cómo se podría estar de acuerdo con un sistema que genera, promociona y defiende la iniquidad sobre un niño desvalido? ¿Cómo se podría creer en un modelo económico y social que provoca abuso, dolor y desamparo?

En este sentido, se entiende que parte de la crítica especializada haya valorado a “Paco Yunque” como un relato realista (Valdivia Paz-Soldán 280 y Hart 27), pero debemos notar que en sus páginas el narrador no solo se dedica a describir la vida “tal como es”, a presentarla de manera fidedigna (dura y violenta, según la versión que se nos entrega en el cuento),<sup>11</sup> sino que orienta ideológicamente nuestra lectura de la misma. En un pasaje del relato leemos:

El salón se sumió en un silencio completo y cada alumno estaba en su carpeta, serio y derecho, mirando ansiosamente al profesor. ¡Las cosas de este Humberto Grieve! ¡Ya ven lo que estaba pasando por su cuenta! ¡Ahora habrá que ver lo que va a hacer el profesor, que estaba colorado de cólera! ¡Y todo por culpa de Humberto Grieve! (392).

Como puede notarse, el narrador pone en evidencia la conducta del niño Grieve, pero no solo se dedica a presentarla, también la juzga como errada y responsable del estado de zozobra que experimenta el salón. Esta actitud del narrador nos permite identificar su postura ideológica como afín a Paco Yunque y sus amigos, y lo define, a su vez, como contrario al grupo que representa Humberto: la burguesía. En otros términos: el narrador valora los hechos referidos en su relato y, además, asigna responsabilidades de los mismos a los personajes que participan del mismo.

Así el culpable de todo este “desorden” es Humberto Grieve. El narrador es muy crítico respecto a este personaje, quien pareciera poseer todos los defectos del mundo. Se trata de una persona mentirosa, abusiva, desleal y perezosa, por citar solo algunas de sus características más resaltantes. Por ejemplo, en un pasaje del recorrido narrativo de “Paco Yunque”, nos encontramos con el siguiente juicio acerca de este niño. El narrador expresa: “Otra vez se reían de Grieve los niños. Este Grieve no sabía nada. No pensaba más que en su

---

<sup>9</sup> Raúl Castagnino asume que el lector se identifica con Paco Yunque debido a los innumerables agravios que se cometen en contra de este muchacho (338).

<sup>10</sup> Si bien esto es cierto, nos parece que Elmore no se equivoca cuando afirma que: “La presencia del capitalismo no viene acompañada por una ética burguesa, sino que se injerta en el viejo tronco del gamonalismo” (246). Lo que resultaría una expresión propia de una sociedad poscolonial como la peruana.

<sup>11</sup> Valdivia Paz-Soldán nos dice que en este cuento “no hay un total derrotismo; simplemente, un conocimiento de lo real en cuanto padecimiento del mismo” (280).

casa y en su salón y en su papá y en su plata. Siempre estaba diciendo tonterías” (392). Nótese que el narrador refiere una conducta, pero que, a la vez, la descalifica. Esta es la clave desde la cual se narra las acciones que protagoniza Grieve. Pensamos que dicha representación no es gratuita; más bien obedece a la intención de crear una atmósfera de rechazo hacia este personaje y el grupo que representa metonímicamente.<sup>12</sup> No nos encontramos ante un narrador neutral, sino uno que toma decidido partido por un grupo de personajes de la historia que narra. Está claro que ideológicamente se siente muy cerca de ellos. Recordemos que el cuento se nos propone como una alegoría de la sociedad. Es decir, aquello que ocurre en el salón de clases del mundo fictivo es lo mismo que pasa en la sociedad del mundo real. Si Humberto Grieve es el responsable de los conflictos que ocurren en el colegio, entonces su clase social es la culpable de las aflicciones que se experimentan en la sociedad de la realidad factual. Así, “Paco Yunque” se convierte en un cuento que plantea el cuestionamiento y el rechazo de la burguesía como clase social y del capitalismo como sistema económico y social.

Con todo esto, ¿se puede aseverar que “Paco Yunque” es un cuento proselitista? Preguntemos mejor: ¿podemos decir que estamos ante un relato perteneciente al realismo socialista (como gran parte de la crítica vallejiiana sostiene<sup>13</sup>)? Nos parece que formalmente no, debido a que esta corriente estética recién se practica desde 1934 y el cuento de Vallejo data de 1931. Resulta importante indicar que desde 1928 esta postura era desarrollada por los escritores que seguían los postulados de la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios), y Vallejo básicamente era uno de ellos.<sup>14</sup> Sin embargo, debemos tener en cuenta que la estrategia seguida por nuestro autor no consiste solamente en presentar un mundo ideal en el que los pobres son exageradamente buenos y los ricos son excesivamente malos. O en que los pobres, luego de haber vivido en la ignorancia por culpa de la ideología dominante, gracias al marxismo logran resolver todos sus problemas. No, somos de la idea que Vallejo intenta algo más. El hecho de hacernos testigos de una historia terrible y no darle un final positivo para los personajes afectados de la misma, remite a la intención pragmática de instalar en su lector un deseo de cambio y participación. Vallejo decide no enseñar “el camino de la revolución” (no propone sugerencias para ganar la lucha de clases), sino que

---

<sup>12</sup> Roland Forgues nota acertadamente que el conflicto no se limita al enfrentamiento entre Paco Yunque y Humberto Grieve, sino que se trata en realidad de la lucha entre Humberto Grieve y el grupo que conforma el salón (225).

<sup>13</sup> Ver González Vigil (7) y González Montes (27).

<sup>14</sup> Antonio González Montes (23) nos dice que resulta necesario revisar “Paco Yunque”, en función a los postulados de Vallejo en *El arte y la revolución*. Como se sabe, Vallejo no era un marxista ortodoxo, sino que buscaba conciliar estas ideas programáticas con la libertad estética.

apuesta porque su lector se dé cuenta que éticamente no hay otro camino que seguir. Vallejo nos presenta una historia trágica que no se agota en el ámbito ficcional mismo, sino que puede fácilmente extrapolarse a la realidad cotidiana. De esta forma, el lector, al quedarse frustrado en el nivel de lo imaginario, debe compensar este estado de precariedad en la realidad. En otros términos, el lector debe ser capaz de intervenir en el mundo para que la historia que ha leído no se repita, para que no tenga cabida alguna en el mundo real. En este sentido, creemos que “Paco Yunque” busca interpelar a este lector, enrostrarlo y lo invita a realizar un cambio efectivo en el mundo social.

Un aspecto sobre el que deseamos llamar la atención es que la historia que se nos narra en el cuento posee la peculiaridad de ser presentada como una “puesta en escena”, es decir, una representación teatral.<sup>15</sup> Resulta interesante que el narrador, en los momentos que asume la palabra, nos invite a que “veamos” lo que sucede en el relato. En un pasaje del cuento, leemos: “¡Las cosas de este Humberto Grieve! ¡Ya ven lo que estaba pasando por su cuenta! ¡Ahora habrá que ver lo que va a hacer el profesor, que estaba colorado de cólera!” (392). Esta situación se ve reforzada por el hecho de que la historia se vehicula fundamentalmente mediante una serie de diálogos, que ayudan a causar la impresión de que estamos siendo testigos de los acontecimientos mencionados en el relato. Ahora bien, ¿cuál es la intención de elegir esta manera de presentar los hechos? Creemos que no es una casualidad el uso de dicha estrategia narrativa, sino que se debe a que de esta manera se intensifica precisamente el carácter perlocutorio del cuento. Esta decisión discursiva implica que el lector se sienta “más conmovido”, golpeado, con aquello que lee (o “mira”). En este mismo sentido, tampoco es gratuita la naturaleza del relato en cuestión: “Paco Yunque” es un relato trágico. No solo por el final funesto, sino por la seguidilla de calamidades que experimenta Paco Yunque en su primer día de clases. ¿Cuál es la intención de esta elección discursiva? Como ya hemos dicho anteriormente, provocar compasión, pero aún mucho más importante, generar la suficiente indignación en el lector para que reaccione e interiorice que es el momento de que algo debe cambiar en el mundo social.

### **Jerarquización social y otrificación**

El relato de Vallejo se inicia con el enunciado: “Cuando Paco Yunque y su madre llegaron a la puerta del colegio, los niños estaban jugando en el patio. La madre le dejó y se fue” (381). Paco Yunque ha sido “abandonado” en el colegio, un medio que, sin la presencia de su

---

<sup>15</sup> La mención a esta relación profunda entre narrativa y teatro en la obra de Vallejo no es novedosa. Ver: González Vigil (9). Para revisar las ideas sobre el teatro de Vallejo, ver: Podestá (1985).

madre,<sup>16</sup> le resulta confuso y bastante hostil. Como ya se dijo líneas atrás, este colegio es un mundo que reproduce, a escala, las peculiaridades de la realidad social. Un mundo que se divide entre pobres y ricos, y que, por lo tanto, se define por la lucha de clases.<sup>17</sup> El narrador se refiere a este mundo en los siguientes términos:

Varios alumnos, pequeños como él, se le acercaron y Paco, cada vez más tímido, se pegó a la pared, y se puso colorado. ¡Qué listos eran todos esos chicos! ¡Qué desenvueltos! Como si estuviesen en su casa. Gritaban. Corrían. Reían hasta reventar. Saltaban. Se daban de puñetazos. Eso era un enredo (381).

Advirtamos que el narrador define este mundo como un “enredo”. Esta valoración se repite más adelante:

Grieve le dio un empujón brutal a Fariña y lo derribó al suelo. Vino un alumno más grande, del segundo año, y defendió a Fariña, dándole a Grieve un puntapié. Y otro niño del tercer año, más grande que todos, defendió a Grieve dándole una furiosa trompada al alumno del segundo año. Un buen rato llovieron bofetadas y patadas entre varios niños. Eso era un enredo (399).

Si el colegio es presentado como una alegoría de la sociedad, entonces puede decirse que la sociedad también puede ser definida como un enredo. La entrada “Enredo”, en su tercera acepción, nos dice el Diccionario de la Real Academia Española, es una mentira que ocasiona disturbios, disensiones y pleitos. Y como dijimos anteriormente, el responsable de esta situación disfórica en el relato es Humberto Grieve y la clase social a la que representa: la burguesía. Si trasladamos estas ideas a la realidad, la sociedad le debe su “enredo” a la clase social que es representada en el cuento por Grieve.

En este mismo orden de ideas, es oportuno señalar que Humberto reproduce con Paco Yunque las relaciones de desigualdad que los padres del primero sostienen con la madre de este último. La mamá de Paco Yunque es la sirvienta de los Grieve. Por eso, Humberto no lo mira como un compañero de juegos (un igual), más bien lo considera como un objeto o un animal (un otro jerarquizado). Por esta razón exige que Yunque comparta su carpeta ante la protesta de Paco Fariña. El argumento que utiliza Humberto para sustentar su reclamo estriba

---

<sup>16</sup> La relación que establece Paco Yunque con su madre es fundamental, ella representa el hogar y, por lo tanto, la seguridad. Cuando Yunque es abandonado, el mundo se muestra como un caos violento. Aunque no trabaja directamente sobre este aspecto, resultan importantes las apreciaciones sobre el mismo que realiza Gustavo Faverón (2011) en su análisis de “Paco Yunque”.

<sup>17</sup> Eduardo Neale-Silva lo explica en los siguientes términos: “Vallejo quiso hacer del cuento infantil un medio de exponer injusticias y crueldades, no sólo para defender al niño menesteroso sino también para anatematizar un estado social abominable” (298).

en que este niño es “su muchacho”, es decir, su sirviente. Esta denominación implica un estado de pertenencia de Yunque hacia Humberto y su familia y, a la par, revela la existencia de un sistema semifeudal que define la diégesis del texto. Esta estrategia de otrificación, o construcción de la otredad, se reitera cuando los niños salen al recreo y el niño Grieve le ordena a Paco Yunque que juegue el “melo” con él:

Humberto Grieve llevó al salón de clases las cosas de Paco Yunque y se las guardó en su carpeta. Después, volvió al patio a jugar con Paco Yunque. Le cogió del pescuezo y le hizo doblar la cintura y ponerse en cuatro manos.

- Estate quieto así- le ordenó imperiosamente-. No te muevas hasta que yo te diga.

Humberto Grieve se retiró a cierta distancia y desde allí vino corriendo y dio un salto sobre Paco Yunque, apoyando las manos sobre sus espaldas y dándole una patada feroz en las posaderas. Volvió a retirarse y volvió a saltar sobre Paco Yunque, dándole otra patada. Mucho rato estuvo así jugando Humberto Grieve con Paco Yunque. Le dio como veinte saltos y veinte patadas. De repente se oyó un llanto. Era Yunque que estaba llorando de las fuertes patadas del niño Humberto (398).

Humberto acaba de animalizar a Paco Yunque: “Lo coge del pescuezo y lo hizo doblar la cintura y ponerse en cuatro manos”, como si fuera un perro o un caballo. De esta manera Humberto Grieve subalterniza a Paco Yunque y, en esta lógica, reproduce las relaciones jerárquicas que se producen más allá del espacio que constituye el colegio (la sociedad), e, incluso, ya en otro nivel, más allá del ahora de la historia que relata el cuento. Estamos hablando de relaciones de jerarquización y sojuzgamiento que se prologan en el tiempo,<sup>18</sup> y que evidencian una sociedad fundada en la segregación y la explotación de unos seres humanos por otros, en función a su clase social.

### **La igualdad social como fantasía ideológica**

Una interesante y significativa escena de “Paco Yunque” es aquella en la que, ante los diversos abusos de Humberto Grieve y la actitud displicente del profesor hacia la conducta de este, Paco Fariña reclama airadamente:

---

<sup>18</sup> Zavaleta dice bien: “El propio tema es un acierto, ya que pintar a un niño pobre y mestizo, hijo de una sirvienta india, niño que es también sirviente del hijo del patrón, significa destacar la permanente injusticia de una servidumbre ancestral y hereditaria” (65).

- No le castigan [a Humberto Grieve], porque su papá es rico. Le voy a decir a mi mamá.

El profesor le oyó y se plantó enojado delante de Fariña y le dijo en alta voz:

- ¿Qué está usted diciendo? Humberto Grieve es un buen alumno. No miente nunca. No molesta a nadie. Por eso no le castigo. Aquí todos los niños son iguales, los hijos de ricos y los hijos de pobres. Yo los castigo aunque sean hijos de ricos. Como usted vuelva a decir lo que está diciendo del padre de Grieve, le pondré dos horas de reclusión. ¿Me ha oído usted? (394).

¿Por qué es importante esta escena del cuento? Porque aquí se evidencia (según la perspectiva de su autor) la verdadera naturaleza de la sociedad peruana: la desigualdad social. Con su reclamo, Paco Fariña ha puesto de manifiesto aquello que la ideología oculta: el dinero le otorga privilegios a las personas.

Para que podamos entender de mejor manera esta situación, se hace preciso que acudamos a los aportes del psicoanálisis lacaniano, en la versión de uno de sus representantes más destacados: Slavoj Žižek. El filósofo esloveno, en *La metástasis del goce*, se ocupa del superyo por defecto. Nos explica que este superyo es la obscena ley nocturna que duplica y acompaña, como una sombra, a la ley “pública.” Al respecto Žižek dice:

Lo que “mantiene unida” una comunidad profundamente no es tanto la identificación con la Ley que regula el circuito cotidiano “normal” de esa comunidad, sino la identificación con una forma específica de trasgresión de la Ley, de suspensión de la Ley (en términos psicoanalíticos con una forma específica de goce) (89).

La ley pública establece que en una sociedad democrática todos los individuos somos iguales, pero la ley nocturna establece que aquellos que se encuentran en posición de los subalternos, los desposeídos, no tienen los mismos derechos que los de la élite. En otras palabras, detrás de esa máscara de igualdad, respeto y democracia se encuentra la jerarquización social, la cual se constituye como la base misma de la sociedad. Esta ley pública no se sustenta simplemente en la violencia física, sino que utiliza un control social indirecto. Elabora una fantasía social que consiste en hacer creer al conjunto de individuos que forman parte de la sociedad, sobre todo a los sectores marginales, que tienen los mismos derechos. En *El acoso de las fantasías*, Slavoj Žižek explica:

La noción estándar con respecto al funcionamiento de la fantasía en el contexto de la ideología es la de un escenario fantástico que opaca el

verdadero horror de la situación: en lugar de una verdadera descripción de los antagonismos que recorren nuestra sociedad, nos permitimos una percepción de la sociedad como un todo orgánico, que se mantiene unido gracias a las fuerzas de la solidaridad y la cooperación (15).

La fantasía social propone que la sociedad es un lugar armónico y pacífico, en el que todos sus miembros tienen acceso a los mismos recursos y ventajas. Esta fantasía permite que aquellos que no poseen bienes permanezcan quietos a la espera de recibir los beneficios prometidos por las clases altas. Sin esta fantasía sería imposible el desenvolvimiento de la sociedad. Por eso, el profesor en el relato que estamos analizando, se esfuerza en que esta fantasía no sea develada. Porque si no la estructura social se revelaría y los oprimidos, como es natural, reaccionarían. Ante el reclamo de Fariña el profesor enfatiza: “Aquí todos los niños son iguales, los hijos de ricos y los hijos de pobres. Yo los castigo aunque sean hijos de ricos” (394). Esta sentencia no es verdad, y el propio cuento se encarga de recordárselo al lector. Al inicio del relato Grieve llega tarde al colegio porque se ha quedado dormido y el profesor se lo deja pasar, pero cuando Antonio Geldres, el hijo del albañil llega minutos después, porque tuvo que comprar el pan y cuidar de hermano menor, es castigado. Como vemos, no es lo mismo ser el hijo del alcalde que el hijo de un simple obrero.

Como puede apreciarse, en la diégesis de “Paco Yunque” esta fantasía social se manifiesta en el colegio. De este modo, la escuela cumple cabalmente el rol que le asigna Louis Althusser (1988) como aparato ideológico del Estado, es decir, como una institución especializada que funciona mediante la ideología y está al servicio del poder, o, mejor dicho, de la clase dominante que posee el poder. La función primordial de este aparato es precisamente reproducir la ideología dominante y, por ende, asegurar la hegemonía de esta élite sobre el conjunto social. Por eso, en el mundo representado del cuento el profesor no puede dejar que la fantasía de igualdad social sea puesta en cuestionamiento, se impone como necesario defenderla a toda costa, incluso si debe apelarse al castigo (el disciplinamiento) para los individuos rebeldes como Fariña.

### **Intelectuales orgánicos y servidumbre**

La crítica especializada ha comparado al personaje Paco Yunque con Paco Fariña. Por ejemplo, para Roland Forgues se trataría de dos manifestaciones de un mismo personaje (230). Paco Yunque sería el lado pasivo, en cambio Fariña sería el lado activo. Nos permitimos discrepar de esta apreciación. Si bien es cierto que Yunque no reacciona de la misma manera que Fariña (mientras el primero solo llora ante los hechos, el segundo

reclama), me parece que Paco Yunque posee un conocimiento más efectivo de la realidad social. Mientras Paco Fariña cree que puede apelar al profesor (la autoridad) para lograr la justicia ante los actos abusivos cometidos por Grieve, Paco Yunque se da rápidamente cuenta que esto es inútil. En un pasaje del relato leemos:

Paco Yunque le oía asustado a Paco Fariña lo que decía. ¿Cierto sería que le pegaría al niño Humberto? ¿Y que su papá vendría a pegarle al señor Grieve? Paco Yunque no quería creerlo, porque al niño Humberto no le pegaba nadie. Si Fariña le pegaba, vendría el patrón y le pegaría a Fariña y también al papá de Fariña. Le pegaría el patrón a todos. Porque todos le tenían miedo. Porque el señor Grieve hablaba muy serio y estaba mandando siempre. Y venían a su casa señores y señoras que le tenían mucho miedo y obedecían siempre al patrón y a la patrona. En buena cuenta, el señor Grieve podía más que el profesor y más que todos (395).

A diferencia de Paco Fariña que piensa ingenuamente que el “enredo” solo se limita al colegio y a una cuestión de puños y trompadas, Paco Yunque es consciente que el problema va más allá de la esfera del colegio e involucra a muchos más actores. Este personaje se da cuenta que el verdadero poder lo tiene Dorian Grieve y que el profesor no es más un una pieza al servicio de este hombre poderoso:

Porque al niño Humberto nadie le hacía nada. Y porque el patrón y la patrona le querían mucho al niño Humberto, y Paco Yunque tenía pena porque el niño Humberto le pegaba mucho. Todos, todos, todos le tenían miedo al niño Humberto y a sus papás. Todos. Todos. Todos. El profesor también. La cocinera, su hija. La mamá de Paco. El Venancio con su mandil. La María que lava las bacinicas. Quebró ayer una bacinica en tres pedazos grandes. ¿Le pegaría también el patrón al papá de Paco Yunque? Qué cosa fea era esto del patrón y del niño Humberto (395).

Como puede verse, Paco Yunque ha entendido perfectamente cómo está estructurado el andamiaje social. Identifica a aquel que ocupa la cabeza de la pirámide y la enorme influencia que este personaje ejerce sobre el resto de los miembros de la sociedad. Dicha influencia no se basa en el respeto o la admiración, sino en el miedo que todos le tienen a Dorian Grieve: hombre rico, inglés, alcalde del pueblo y gerente de “The Peruvian Corporation.” Pero Paco Yunque también nota que este poder es compartido por la familia de este personaje, por su esposa y su hijo Humberto. Por eso, Yunque no duda en obedecer a

este último incluso a costa de desafiar al profesor, a quien reconoce como “otro empleado más” de los Grieve.

En este sentido se entiende el porqué del interés del profesor en conservar intacta la fantasía ideológica de la igualdad social. El profesor no es más que un instrumento que ayuda a legitimar el poder de la clase dominante sobre la clase dominada. Su papel consiste en mantener el estatus quo, en prolongar la hegemonía. En palabras de Gramsci (1977), estamos ante un intelectual orgánico. Puede reconocerse en este texto de Vallejo una crítica directa al intelectual de clase media, que se mueve entre la ambigüedad y la inseguridad y que es tributario del poder. El narrador es categórico al momento de describir al profesor:

Paco Yunque miró al profesor que escribía en la pizarra. ¿Quién era el profesor? ¿Por qué era tan serio y daba tanto miedo? Yunque seguía mirándolo. No era el profesor igual a su papá ni al señor Grieve. Más bien se parecía a otros señores que venían a la casa y hablaban con el patrón. Tenían un pescuezo colorado y su nariz parecía moco de pavo. Sus zapatos hacían risss-risssrisss- risss, cuando caminaba mucho (395).

Paco Yunque se percató de que el profesor no es igual ni a su papá ni al patrón, sino más bien se parece a esos otros señores que venían a la casa y hablaban con el señor Grieve, señores que sirven al todo poderoso Grieve. Por eso, es sintomático el retrato que se elabora sobre este personaje. No estamos solamente ante una descripción, sino se trata de una caricatura.<sup>19</sup> Como es evidente, detrás de este acto de ridiculización, tenemos una crítica severa a este tipo de personajes que pese a conocer bien lo perverso del sistema, optan por mantenerlo y legitimarlo y fungen de “funcionarios de la hegemonía” (Altamirano 75). Esta crítica no solo apunta a la burla, sino también al repudio de este tipo de personajes acomodaticios.

En esta línea de interpretación, podemos analizar la actitud del narrador hacia Paco Fariña. Si bien este último personaje pareciera ejercer el papel del héroe del relato, cuando se enfrenta al poder representado por Humberto Grieve y el profesor (lo que nos permitiría reconocer cierta agencia en este personaje), lo cierto es que sus actos son infecundos e inocuos y no pasan de la mera bravata. Con esta situación, Vallejo pareciera señalarnos que si es que se quiere intervenir en la realidad, si se la quiere modificar realmente, el reclamo no basta si es que no hay un verdadero compromiso de por medio. En cierto sentido, Fariña está condenado a convertirse en un personaje similar al profesor: tiene acceso a la cultura letrada,

---

<sup>19</sup> Carlos Enrique Gonzales (38), refiere que existe una alianza entre Grieve y el profesor; sin embargo, en verdad se trata de una relación asimétrica, vertical, en la que el Alcalde ejerce poder sobre el maestro.

se comporta de manera ambigua (se irrita ante las bravuconadas de Grieve, pero, a la vez, permite las injusticias que este último comete: en el fondo sabe que la tarea de Grieve le pertenece a Yunque, pero no protesta, prefiere simplemente callar). Pensamos que esta crítica va dirigida a los intelectuales que no están dispuestos a protagonizar un cambio social, sino que sencillamente se preocupan por teorizar (“hablar”) sobre dicho cambio; conducta que Paco Yunque le reprocha en cierta forma a Paco Fariña: “Este otro Paco le molestaba. Cómo éste era seguramente todos los demás niños: habladores, contentos y no les daba miedo el colegio” (383).

Un elemento que apoyaría esta última idea es que el narrador representa a Fariña como un personaje preocupado por jugar ajedrez. En el final del cuento leemos:

Paco Fariña se agachó a mirar la cara de Paco Yunque y le vio que estaba llorando. Entonces le consoló diciéndole:

- ¡Déjalo! ¡No llores! ¡Déjalo! ¡No tengas pena! ¡Vamos a jugar con mi tablero! ¡Tiene torres negras! ¡Déjalo! ¡Yo te regalo mi tablero! ¡No seas zozzo! ¡Ya no llores!

Pero Paco Yunque seguía llorando agachado (402).

Ante el dolor y el sufrimiento de Yunque, Fariña le ofrece jugar, consolarse con el tablero de ajedrez. Como vemos, esta actitud de Fariña no constituye un verdadero acto de rebelión (ni siquiera de resistencia), sino apenas una en la que se constata que, en el mundo de la ficción que propone el cuento, no queda más que callar y aceptar el abuso, no resta si no ocupar nuestro tiempo en quehaceres vanos e improductivos, como las partidas de ajedrez.

### **Coda final**

En el número 3 de la revista *Germinal* (10 de junio de 1933), César Vallejo nos dejó sus impresiones acerca de la estratificación social del Perú. El vate trujillano nos dice: “La jerarquía social ¿se determina aquí por una lucha racial? No. Es al revés. Las razas ocupan los niveles asignados por la lucha de clases” (*Artículos* 902). Como puede observarse, Vallejo pensaba que el factor más importante en la estratificación social no era la raza, sino la clase. Sería esta la instancia que definiría el lugar de los individuos en la pirámide social. Ahora bien, esto último resulta importante porque precisamente en el recorrido narrativo de “Paco Yunque” nos encontramos con la instrumentalización de este pensamiento. En este cuento se privilegia la cuestión social (la lucha de clases) sobre otras jerarquizaciones; salvo dos o tres

pinceladas que se refieren a lo étnico-racial,<sup>20</sup> se define el mundo social desde una perspectiva de clase (lo que universaliza la propuesta de Vallejo al no limitar el relato a un contexto específico).<sup>21</sup> En otras palabras: el mundo se divide entre aquellos que tienen el poder (en la lógica del relato: dinero) y aquellos otros que no lo poseen. En este sentido, el cuento intenta desarrollar una crítica en contra de esta configuración de la sociedad que, sustentada en la ideología dominante, oculta su verdadera naturaleza de desigualdad. Por eso el cuento es didáctico,<sup>22</sup> ya que pretende no solo concientizar a sus lectores inmediatos, presentándoles una situación límite e insoportable (las infamias que padece el desvalido Paco Yunque) sino que busca la adhesión e intervención de estos en el mundo real efectivo, para que no se repita un hecho similar al que se ha leído (o “presenciado”) en el texto de Vallejo.

---

<sup>20</sup> Lo que no significa que lo étnico-racial carezca de importancia, sino que en el cuento, el personaje Paco Yunque funciona como una metonimia de lo subalterno o subalternizado. Una metonimia que nos recuerda el estado de opresión y sojuzgamiento que el capitalismo ejerce sobre los desposeídos (sin diferenciar lo étnico-racial).

<sup>21</sup> Aunque la localización es obvia, como dice Peter Elmore (246), por la alusión al país donde se desarrolla la diégesis, a través de la empresa extranjera cuyo gerente es el papá de Humberto Grieve: *The Peruvian Corporation*, lo cierto es que la historia de “Paco Yunque” puede ser considerada universal. Comparte esta última idea Roland Forgues (235).

<sup>22</sup> A este respecto no estamos de acuerdo con el siguiente comentario de Carlos Enrique Gonzales: “En el cuento, Vallejo vuelca su (re)sentimiento y su vocación pedagógica de años de práctica para legarnos un cuento ‘demasiado triste’ en el que alegoriza una sociedad que pretende perpetuar la opresión” (37). Pienso que Vallejo busca retratar esta sociedad, pero para buscar algún tipo de reacción en su lector, como se ha intentado probar en este artículo.

## Obras citadas

- Altamirano, Carlos. *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2013.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Bajtín, Mijail. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. México, D.F: Siglo Veintiuno editores, 1982, 248-293.
- Castagnino, Raúl. “Dos narraciones de César Vallejo”. *Revista Iberoamericana* 36 (1970): 321-339.
- Eco, Umberto. *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Trad. Teófilo de Lozoya. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- Elmore, Peter. “Vallejo, Arguedas y Gutiérrez: las ceremonias de las vergüenzas”. *Lexis* 23 (1999): 243-255.
- Faverón Patriau, Gustavo. “El silencioso viaje de la ideología: el “Paco Yunque” de Vallejo y la adaptación de Juan Acevedo”. *Revista Iberoamericana* 234 (2011): 111-133.
- Forgues, Roland. “Para una lectura de “Paco Yunque” de César Vallejo”. *Lexis* 2 (1978): 223-239.
- Galdo, Juan Carlos. *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX. Vallejo, Alegria, Arguedas, Vargas Llosa, Scorza, Gutiérrez*. Lima: IEP, 2008.
- González Montes, Antonio. *Escalas hacia la modernización*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
- Gonzales, Carlos Enrique. “Pedagogía y opresión en “Paco Yunque””. *Revista Casa de las Américas* 262 (2011): 34-44.
- González Vigil, Ricardo. “Prólogo”. González Vigil, R. (Ed.) *Narrativa completa. César Vallejo*. Lima: Ediciones COPÉ, 7-25.
- Gramsci, Antonio. *Antología*. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán. México: Siglo Veintiuno editores, 1977.
- Gutiérrez Giradot, Rafael. “La obra narrativa de César Vallejo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 713-730.
- Hart, Stephen. *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. London: Tamesis, 1987.
- Neale-Silva, Eduardo. *César Vallejo, cuentista: Escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Barcelona: Salvat, 1987.

- Olascoaga, José. *El mundo andino en la obra de César Vallejo*. (Tesis doctoral en Filosofía). Texas Tech University, Texas, 2009.
- Oviedo, José Miguel. “César Vallejo”. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX. 1. Fundadores innovadores*. José Miguel Oviedo, editor. Madrid: Alianza Editorial, 1992, 35-39.
- Podestá, Guido. *César Vallejo. Su estética teatral*. Minneapolis, Valencia y Lima: Institute for the Study of Ideologies & Literature/Instituto de Cine y Radio-Televisión/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985.
- Rancière, Jacques. “La imagen intolerable”. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2013, 85-104.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (23a Ed.). 11 de diciembre de 2015. <http://www.rae.es/>
- Silva-Santisteban, Ricardo. “El universo fantástico de ‘Cera’ de César Vallejo”. *Cinco asedios al cuento peruano*. Lima: Editorial Universitaria. Universidad Ricardo Palma, 2008, 31-43.
- . “Prólogo”. *César Vallejo: obras esenciales*. Ricardo Silva-Santisteban, editor. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004, 11-115.
- Valdivia Paz-Soldán, Rosario. “Creatividad y comunión en César Vallejo, autor y traductor”. *Mutatis Mutandis* 2, 3, (2010): 276-292.
- Valenzuela, Jorge. “El primer cuento marxista para niños en el Perú: El caso de “Paco Yunque” de César Vallejo”. *Atenea* 509 (2014): 211-225.
- Vallejo, César. *Artículos y crónicas completos*. 2 vols. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- . “Paco Yunque”. *Novelas y cuentos completos*. Ricardo González Vigil, prólogo, edición y notas. Lima: Petroperú, 2005.
- Vallejo, Georgette de. *Allá ellos, allá ellos, allá ellos*. Lima: Editorial Zalvac, 1978.
- Zavaleta. Carlos Eduardo. “La prosa artística de Vallejo”. *El gozo de las letras: ensayos y artículos*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997, 51-70.
- Žižek, Slavoj. *La metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- . *El acoso de las fantasías*. Trad. Clea Braunstein Saal. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2007.

# La literatura reescribe la historia: Colón se recrea en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier

JULIO CESAR PAREDES  
Michigan State University

## ABSTRACT

The author of historical documents and the writer of contemporary historical novels, appeal to a series of discursive strategies in order to represent its others, in this case the Amerindian. One genre of contemporary Latin American narrative refers to the letters of Christopher Columbus which intended to offer historical discourse of Spanish chronicles that proclaimed their historical “truth,” in this case the 1492 discovery of America. In this context, we find examples of the New Latin American Historical Novel as a literary genre that questions, problematizes, and deconstructs the colonial discourse in the history of Spanish America. In this article, I intend to address this alternative of historical fiction with the analysis of characters of indigenous peoples in two documents considered official history by the European historiography about the New World: the “Carta a Luis de Santangel” (1493) and “Relación del Tercer Viaje (1498), both by Christopher Columbus, and their alternate representation in a fictional work, *El arpa y la sombra* (1979) by Alejo Carpentier.

**Keywords:** *Stereotype. Representation. Historiographical Discourse.*

## RESUMEN

El autor de un documento histórico y el escritor de una novela histórica contemporánea recurren a una serie de estrategias discursivas con el objetivo de representar al otro amerindio. La narrativa contemporánea latinoamericana acude a las cartas de Colón y participa del discurso histórico de las crónicas que proclaman su “verdad” histórica en este caso del descubrimiento de América. En este contexto podemos hablar de la nueva novela histórica latinoamericana como un género literario que cuestiona, problematiza y deconstruye el discurso colonial de la historia de Hispanoamérica. En este trabajo, yo pretendo, precisamente, demostrar esa alternativa de la ficción histórica a través del análisis de los personajes de los indios en dos documentos considerados oficiales de la historiografía europea acerca del Nuevo Mundo: la “Carta a Luis de Santangel” (1493) y la “Relación del Tercer Viaje” (1498) de Cristóbal Colón, y su versión alternativa en una obra de ficción, *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier.

**Palabras clave:** *Estereotipo. Representación. Discurso historiográfico.*

Las representaciones del indio de América como un sujeto distinto del sujeto europeo desde el siglo XVI a partir de textos históricos y ficcionales constituyen representaciones<sup>1</sup> considerablemente diferentes por una serie de factores que responden, entre otros, a razones ideológicas en el momento histórico en que se construyen dichas representaciones. En este sentido, el conjunto de ideas acerca del otro en la retórica imperial europea moderna constituyen el lugar de enunciación desde el cual se producen discursos que intentan dar cuenta de esa otredad. En el caso del autor de un documento histórico, como los cronistas europeos del siglo XVI que escribieron acerca del Nuevo Mundo y sus habitantes, o del escritor de una novela histórica contemporánea como Alejo Carpentier, ambos recurren a una serie de estrategias discursivas con el objetivo de representar al otro amerindio. Entre estas estrategias se encuentra el estereotipo tal como ha sido planteado por Homi Bhabha en el paradigma de estudios de poscolonialismo y subalternidad. A continuación observo cómo el discurso histórico que constituye la base de la historiografía del siglo XVI recurre al estereotipo según los intereses de la retórica imperial europea de la época. En contraste, el texto de Carpentier recurre al estereotipo sobre los indios de la retórica imperial moderna para deconstruirlo y criticarlo mediante la ficción novelística. Por lo tanto, propongo demostrar esa alternativa de la ficción histórica a través del análisis de los personajes de los indios en una obra de ficción, *El arpa y la sombra* (1979) y dos documentos considerados oficiales e incuestionables de la historiografía europea acerca del Nuevo Mundo: la “Carta a Luis de Santangel” (1493) y la “Relación del Tercer Viaje” (1498) de Cristóbal Colón, los cuales describen las primeras experiencias del navegante en el Nuevo Mundo. Utilizo aquí la siguiente definición de estereotipo que plantea Bhabha en su ensayo a propósito de su discusión sobre el discurso colonial:

[the stereotype] is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always ‘in place’, already know, and something that must be anxiously repeated (...) it is the force of ambivalence that gives the colonial stereotype its currency: ensures its repeatability in changing historical and discursive conjunctures; informs its strategies of individuation and marginalisation; produces that effect of probabilistic truth and predictability

---

<sup>1</sup> Stuart Hall en “Representation” asegura que la representación es la producción de los conceptos en nuestras mentes a través del lenguaje (Hall 4).

which, for the stereotype, must always be in *excess* of what can be empirically proved or logically construed. (18)

Teniendo en cuenta esta definición de estereotipo, podemos observar que el historiador utiliza estereotipos desde un lugar de enunciación desde el cual aspira a construir lo que considera como una versión fidedigna y “verdadera” de hechos que sucedieron que construyen la historia de una nación en un momento dado. Por su parte, el novelista que, como Carpentier, escribe narraciones históricas sin constituir historiografía, intenta, a través de la ficción, hacer una deconstrucción, análisis y reconstrucción de hechos históricos incluidos en el discurso colonial historiográficos.

El compendio de la representación del indio de América en el género conocido como la nueva novela histórica latinoamericana ofrece una alternativa al discurso historiográfico europeo y sus relatos oficiales de la conquista de este continente.

Observemos en primer lugar que estos tres textos narrativos que intentan representar hechos relacionados con el mismo acontecimiento que se inició en 1492, se producen en diferentes épocas, contextos y con distintos intereses y audiencias en mente. En contraste con las cartas colombinas de fines del siglo XV, la obra de Carpentier se centra en el intento decimonónico del papa Pío IX de canonizar a Cristóbal Colón. La novela está dividida en tres capítulos: el primero, *El arpa*, está protagonizado por Mastai-Ferreti, el futuro papa Pío IX, quien nos da cuenta de las razones de la geopolítica que le movieron a recopilar documentos para formar el expediente de canonización del almirante. El segundo capítulo, *La mano*, está narrado por el personaje Colón y trata la historia del descubrimiento de América con sus glorias y miserias para el almirante. En éste, Colón es representado como un judío converso, hijo de un tabernero, embustero, ambicioso, lujurioso y marinero. El tercer capítulo, *La sombra*, narrado con gran ironía y en forma de parodia satírica, se refiere al juicio de canonización del almirante ante una asamblea de espíritus de personajes históricos ilustres que incluyen, entre otros, al seminarista, al conservador, al abogado del diablo y al postulador.<sup>2</sup> El mismo Colón asiste a este juicio como un espíritu invisible.

Una primera aproximación a la novela histórica de Carpentier ofrece tres instancias o niveles de lectura del discurso historiográfico sobre América Latina. En una primera instancia, la novela deconstruye los textos que Colón ha escrito acerca del Nuevo Mundo, textos que transmiten, por ejemplo la visión del almirante sobre este territorio desconocido y

---

<sup>2</sup> En la tercera parte de la novela, “La sombra”, Carpentier introduce las supuestas afirmaciones de personajes y escritores célebres, unos burlándose del navegante y rechazando su beatificación como Julio Verne, Víctor Hugo, Alfonso Lamartine, fray Bartolomé de las Casas, y otros que lo defienden como León Bloy.

sus habitantes, los indios. El discurso colombino responde a intereses religiosos y políticos así como su deseo individual de reconocimiento que se traduce en fama y recompensa. La segunda instancia se refiere a la deconstrucción que ofrece la novela del personaje Mastai-Ferreti quien, a su vez, lee e interpreta los textos de Colón según su conveniencia y planes de reconocimiento en el contexto eclesiástico del siglo XIX. La tercera instancia revela el conocimiento intertextual que Carpentier tiene al deconstruir por medio de la parodia una serie de lugares comunes de la historiografía del Nuevo Mundo, de la literatura de aventuras a lugares maravillosos, y de discursos religiosos fundamentalistas, entre otros. Estas deconstrucciones que la novela hace de fuentes históricas, literarias y religiosas, y sus respectivos discursos, forman parte del canon textual europeo acerca de América que se desarrolla entre los siglos XV y XIX.<sup>3</sup> A continuación, para efectos de este ensayo, solo me ocuparé de la primera y segunda instancias por medio de las cuales abordo el proceso de reinterpretación y representación del personaje “indio de América” en la novela histórica de Carpentier.

En la representación del indio de América, y específicamente el indio de las islas del Caribe, el novelista latinoamericano imita elementos del discurso colonial como la estereotipación de los indios como nobles salvajes o como caníbales y la construcción del personaje de Colón como salvador de los indios. Estereotipo y distorsión a favor del grupo dominante son estrategias retóricas del discurso imperial europeo y colonizador. En tanto expansionista y colonizador, estamos frente a un “discurso colonial” como Bhabha lo define en *The Location of Culture*:

...[colonial discourse] is an apparatus that turns on the recognition and disavowal of racial/cultural/historical differences. Its predominant strategic function is the creation of a space for a ‘subject peoples’ through the production of knowledges in terms of which surveillance is exercised and a complex form of pleasure is incited. It seeks authorisation for its strategies by the production of knowledges of coloniser and colonised which are stereotypical but antithetically evaluated. (23)

---

<sup>3</sup> Carpentier se dirige a un lector educado del siglo XX por lo cual menciona, de una manera paródica, a personajes o temas que dicho lector ya conoce. Por ejemplo, el discurso religioso de fray Bartolomé de las Casas que victimiza a los indios y los equipara a los primeros cristianos: “...él [Colón] hubiera acabado en muy poco tiempo de consumir a todos los pobladores de estas islas, porque tenía determinado de cargar de ellos los navíos que le viniesen de Castilla y de los Azores...” (366). Otro ejemplo es el balance general que Colón hace de su vida y obra en la cual se confiesa y se critica: “...cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antrujos, de armador de ilusiones...” (341).

En el discurso colonial de la “Carta a Luis de Santangel” y la “Relación del Tercer Viaje” (1498), los “indios del Nuevo Mundo” fueron colocados en una posición de inferioridad cultural desde su primera descripción.<sup>4</sup>

Ahora bien, para ofrecer una respuesta al planteamiento ficcional de *El Arpa y la Sombra*, es importante explicar la historia del género de la novela histórica, su desarrollo y cambios desde el siglo XIX hasta el surgimiento de la nueva novela histórica en el siglo XX en la que se inscribe la novela de Carpentier. Como ya he mencionado antes, esta nueva novela histórica se nutre de la historiografía del Nuevo Mundo. Roberto González Echevarría explica esta misma idea en los siguientes términos: “...en el esquema convencional de la literatura hispanoamericana, los textos de Colón constituyen el inicio de la tradición narrativa, el principio sin principio, la escritura de fundación” (161). Según este estudioso, aunque la historiografía ha sido objeto de estudio de historiadores por siglos, a partir de los años ‘70 del siglo XX críticos y analistas literarios empezaron a considerar los textos de Colón en su naturaleza retórica y, por ende, su posible aspecto literario. Entre los cambios disciplinarios significativos que experimentó el género historiográfico en la segunda mitad del siglo XX se encuentran el tipo de personaje que se convierte en el protagonista o el que cuenta la historia. Por ejemplo, en algunos casos la novela es protagonizada por un personaje que, según el discurso colonial de la historiografía europea, se coloca en una posición hegemónica como Colón. En otras partes de la novela, hay un cambio de perspectiva ya que Colón se presenta como un judío converso o incluso con las características de un pirata, personajes marginales en el mundo imperial español. Estos cambios de perspectiva desde la cual el narrador-Colón mira y cuenta su historia, indican cambios entre un lugar oficial e histórico de enunciación hacia un lugar ficticio de enunciación que la novela propone. En este sentido, Kimberle López plantea lo siguiente acerca de la narrativa histórica que se produce a fines del siglo XX y a partir del personaje de Colón en el quinto aniversario del descubrimiento de América:

In the years surrounding the quincentenary of Columbus’s first voyage, dozens of Latin American authors wrote novels re-creating the chronicles of the

---

<sup>4</sup> La “Carta a Luis de Santangel” fechada el 15 de febrero de 1493 fue escrita por Colón para dar cuenta de sus descubrimientos al escribano de los Reyes Católicos, Luis de Santangel. Esta carta fue de gran importancia en el siglo XV y alcanzó un índice sorprendente de ediciones: 9 ediciones en latín [1493], una en Amberes [1493], una en Basilea [1493], 3 en París [1493], una en Basilea [1494], 3 en italiano [1493], una en alemán [1497], una segunda edición al español en 1497. La “Relación del Tercer Viaje” es un extracto de Bartolomé de las Casas de un original perdido. La misma fue escrita en Santo Domingo el 31 de agosto de 1498 y enviada a los Reyes Católicos el 18 de octubre del mismo año. En esta relación, Colón cree haber encontrado el Paraíso Terrenal (Varela 139, 202). A partir de este momento usaré “Carta” y “Relación” para referirme a estos dos textos.

discovery, conquest, and colonization of the Americas, vying to publish these historical fictions in the year 1992 or as close to it as possible. Curiously, few of these narratives attempt to reconstruct the indigenous perspective on the conquest, and most focus instead on representing the European conquerors. Most retain the traditional historical novel's emphasis on the "great men" of history, although their tale is often told from the point of view of fictional marginal characters. (2)

Con el fin de entender la narrativa alternativa a la historiografía oficial de Colón y a la historia oficial de la conquista que sugiere López y ofrece la novela de Carpentier, discuto primero y de manera breve las propuestas de críticos literarios y teóricos actuales que plantean los problemas de representación de indios de América en ambos géneros narrativos. Entre éstos, es necesario abordar conceptos referentes al autor de un documento histórico en contraste con el escritor de una novela que escriben desde lugares diferentes de enunciación y recurren a estrategias discursivas como el estereotipo planteado por los estudios poscoloniales.

Uno de los objetos primordiales de reflexión de los estudios poscoloniales<sup>5</sup> es la constitución y funcionamiento del "discurso colonial" y cómo éste plantea a sus sujetos. Dichos sujetos, como vemos enseguida, están constituidos en el discurso colonial por un conjunto de posiciones que conviven aunque son conflictuales. Bhabha define "discurso colonial" como una instancia en la que se construyen representaciones del otro –imaginario o imaginado– desde el punto de vista de un yo colonizador que es narcisista y agresivo (28).

De acuerdo con el planteamiento de Bhabha, los postulados de la teoría poscolonial exploran el proceso de ambivalencia en el cual se produce el discurso colonial, aquél que coloniza a otros y cuya fuerza se fundamenta en el planteamiento y utilización de estereotipos—cuya definición he citado antes—para fijar al otro colonizado. Pero esta ambivalencia también se puede percibir como una estrategia discursiva y psíquica por parte del poder discriminatorio que se manifiesta en términos de sexismo y racismo para representar al otro. Es decir, el estereotipo se puede reconocer como un modo ambivalente de conocimiento y poder que desafíe la relación entre el lenguaje y la política (Bhabha 19). Entonces, en el discurso colonial, la representación del otro colonizado obedece al estereotipo como evidencia articulada por un sujeto dominante —el yo imperial español en el caso de

---

<sup>5</sup> Se trata de los estudios poscoloniales del sudeste asiático que se desarrollan a partir de la segunda mitad del siglo XX con el fin de analizar el discurso colonial aún latente en sociedades contemporáneas. Al respecto cf. Ashcroft et alia, *Postcolonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995.

Hispanoamérica— que, al imaginar y representar a sus otros (los indios de América), distorsiona la realidad y al mismo tiempo crea mecanismos—identidades fijas e inamovibles—para controlarlos. Esto puede tener su trasfondo en los intereses políticos y económicos que van creando la imagen de los “enemigos” o posibles “rivales”.

En el caso del surgimiento de América ante los ojos imperiales europeos, los documentos de Cristóbal Colón establecen el “discurso colonial” acerca del otro amerindio. Tanto su “Carta” como la “Relación”—y todos los documentos colombinos—están contruidos como discursos coloniales. En la “Carta”, el discurso narrativo de Colón es visto como memoria de América y portador de una historia que se construye al parecer desde un punto cero. Es decir, antes de Colón, América no tenía historia— lo cual es falso, pero así lo veían los europeos. Estamos entonces, ante una representación de una realidad americana percibida desde el yo colonizador —la Europa imperial— que identifica al Nuevo Mundo como el objeto deseado por Europa.

De acuerdo con la propuesta de Roland Barthes acerca del “discurso de la historia” y su relación con los discursos literarios, el primero no escapa a su condición intrínseca de “producción ideológica” ya que el historiador es un enunciador que pretende dejar que el referente (evento histórico) hable por sí solo pero dicho enunciador no puede escapar de su propio imaginario y conjunto de intereses. Dicho conjunto de ideas preconcebidas, esperadas, proyectadas acerca de lo que fueron (o pudieron o debieron ser los “hechos históricos”) conforman un producto discursivo que Barthes llama “ilusión referencial” (168). En su minucioso análisis del discurso de la historia, este crítico asegura que este discurso—como el literario—no es más que una “paradoja” de la escritura que procede de lo observable y esta observación es lo que merece que se tenga en cuenta, es decir, lo registrado en la escritura. Siguiendo la propuesta de Barthes, si comparamos el discurso histórico con el relato ficcional de la novela histórica, la frontera entre ficción y “hecho verdadero” es débil, no existe una diferencia en tanto ambos son formas de construir representaciones (Hall 5). El simulacro de un “hecho verdadero e histórico” es producido por un historiador que lee e interpreta los documentos para luego producir una narración desde un lugar donde imperan discursos ideológicos y sociales. En ambos casos el lenguaje del discurso de la historia y el de la novela histórica se construyen a partir de la experiencia subjetiva y personal de sus enunciadores—el historiador y el novelista respectivamente. De esta manera, concluye Barthes, el discurso de la historia no posee la verdad absoluta, como asume el canon historiográfico de Occidente, sino que es una representación de los eventos, lo cual tiene concomitancia con el discurso literario.

De acuerdo con el trabajo de González Echeverría acerca del discurso histórico apropiado por Alejo Carpentier en sus novelas, la historiografía colombina así como aquéllas sobre la conquista y colonización de América son la génesis de la tradición narrativa de la literatura hispanoamericana (161). Vemos entonces cómo, dentro del proyecto discursivo colombino, surgen las primeras representaciones de los indios de América, algunas veces embellecidos; otras, deshumanizándolos como parte de un proceso de transformación subjetiva a través del cual Colón evalúa al indígena mitificándolo: “ellos son tanto sin engaño y tan liberales de lo que tienen, que no lo creería[n] sino el que lo viese (...) antes convidan la persona con ello, y muestran tanto amor que darían los corazones” (“Carta” 142). Esta descripción del otro no europeo que encuentra el almirante en su primer viaje y que se encuentra en su “Carta” de 1493 contrasta con otra que Colón escribe cinco años después en la “Relación.” En la “Carta,” el almirante habla de indios feroces que se pueden esclavizar, a diferencia de los mansos e inocentes que se pueden evangelizar. Esta idea se confirma e incrementa en la “Relación” en la cual el almirante prioriza el interés por encontrar oro y encuentra a otro tipo de indio como un gran obstáculo: “mas todos me dezían que no fuese allá porque allí comían los hombres, y entendí entonces que dezían que eran hombres caníbales e que serían como los otros” (211). De esta manera, observamos cómo la representación del indígena no se basa en su posible identidad social y cultural sino que se restringe a una intención comercial de explotación de tierras y recursos naturales que enriquezcan a España.

Mientras que Colón mitifica a los indios en posiciones radicalmente opuestas como nobles salvajes o caníbales<sup>6</sup> —una estrategia retórica del discurso colonial que utiliza estereotipo— eventualmente en la novela de Carpentier, el personaje del almirante mismo pasa a ser representado y mitificado por medio de una serie de estereotipos provistos por la misma historiografía que sus cartas ayudaron a crear. En este contexto se entiende lo que apunta González Echeverría al decir que la figura mítica de Colón está llena de secretos, un juego de la verdad y la mentira, la letra y la voz, el escritor y la ficción. En *El arpa y la sombra*, Carpentier cuestiona algunas verdades sobre la historia de la figura del navegante genovés y hace una reconstrucción paródica del discurso historiográfico convencional.

La narrativa contemporánea latinoamericana acude a las cartas de Colón y participa del discurso histórico de las crónicas que proclaman su “verdad” histórica, en este caso del

---

<sup>6</sup> En su “Relación”, Colón describe a los indios caribes: “Procuré mucho saber dónde cogían aquel oro, y todos me aseñalavan una tierra frontera d’ellos al Poniente, que era muy alta, mas no lexos, mas todos me dezían que no fuese allá porque allí comían los hombres, y entendí entonces que dezían que eran hombres caníbales e que serían como los otros.” (211)

descubrimiento de América. En este contexto podemos hablar de la nueva novela histórica latinoamericana como un género literario que cuestiona, problematiza y deconstruye el discurso colonial de la historia de Hispanoamérica. Muchas veces, esta aproximación novelística se hace desde una perspectiva marginal, como propone Kimberle López.<sup>7</sup> Esta crítica asegura que la producción de las novelas históricas latinoamericanas después de la mitad del siglo XX tiene como antecedentes las novelas que reflejaban un indigenismo romántico bajo el proyecto de formación nacional a finales del siglo XIX. Sin embargo, señala López, la nueva novela histórica latinoamericana que se desarrolla en las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI, ha intentado reconstruir el discurso colonial a partir de una perspectiva que no sea la hegemónica imperial. Es decir, las novelas tienen como protagonista o narrador principal a un personaje que en la retórica imperial de la historiografía colonial no tenía voz porque se encontraba en el margen del imperio o más allá: éstos son los otros del discurso imperial del Renacimiento y el Siglo de Oro (10). Ahora bien, hay que prestar atención a la identidad de estas voces marginales. En lugar de buscar una voz marginal entre los vencidos, la mayoría de los escritores de Latinoamérica a finales del siglo XX, como lo indicó López, reinventan el Nuevo Mundo y miran hacia Europa, aunque sí identifican voces marginales desde dentro de la empresa imperial, la voz marginal se encuentra aún dentro del imperio, es de origen europeo.

Entonces estamos ante un Cristóbal Colón parodiado y representado como marginal en Europa en la novela de la Carpentier. A esto se suma que *El arpa y la sombra* sirve como punto de partida para la representación del indio de América, específicamente los taínos del Caribe, como sujeto imaginado de la retórica imperial. De esta manera, el escritor cubano revisa las fuentes históricas y reescribe la historia a través de la ficción y la parodia de su protagonista genovés. Un ejemplo de esto se encuentra en el tratamiento del protector de los indios, fray Bartolomé de Las Casas, quien se presenta como un testigo del “Abogado del diablo”:

¿Qué hay de cierto en eso de que los indios eran caníbales? Toma la palabra Fray Bartolomé: Para empezar, diré que los indios pertenecen a una raza superior, en belleza e inteligencia e ingenio... Cumplen satisfactoriamente con las seis condiciones esenciales, exigidas por Aristóteles, para formar una república perfecta, que se baste a sí mismo. (364)

---

<sup>7</sup> Aunque Colón es un personaje hegemónico, Carpentier lo convierte en sujeto marginal por medio de la parodia en su novela.

Distinta a la primera estereotipación del indio americano como “salvaje” e “incivilizado” en el discurso europeo<sup>8</sup> que presentan a Colón en una posición hegemónica desde la cual mira y estereotipa al indio, la novela de Carpentier revela a Colón en su posible ficcionalidad, así como lo representa López, como un hombre común y corriente que está moviéndose entre el borde de lo marginal y lo no marginal en la sociedad europea en la que se reconoce como un miembro social:

“De lo dicho y escuchado” –prosigue el Presidente–, se retienen dos grandes cargos contra el Postulado Colón: uno, gravísimo, de concubinato tanto más inexcusable si se piensa que el navegante era viudo cuando conoció a la mujer que habría de darle un hijo– y otro, no menos grave, de haber iniciado y alentado un incalificable comercio de esclavos, vendiendo, en mercados públicos varios centenares de indios capturados en el Nuevo Mundo. (370)

Contra el dictamen de la historia eclesiástica que quiere convertir a Colón en un santo, un héroe religioso cristiano, y a diferencia del discurso de la historiografía iniciada en las cartas de Colón, los personajes de la última sección de *El arpa y la sombra* no solo no canonizan al navegante como santo, como había propuesto el personaje de Mastai, sino más bien lo colocan al margen del canon eclesiástico, en un lugar que no tiene lugar. El almirante es entonces presentado como un ser que es víctima de sus pasiones, un sujeto dominado por sus vicios (especialmente la lujuria y la avaricia) y un picador como cualquier hombre de su época. Por lo tanto, concluye el juicio histórico ficticio en la novela, el protagonista no es material de santidad:

“Tenía que ser: marinero y genovés” –“Me jodieron”– repetía el otro casi sollozante. Andrea Doria le puso una invisible mano sobre el invisible hombro, y, para consolarlo: –“¿A quién carajo, se le ocurrió eso de que un marinero pudiese ser canonizado alguna vez? ¡Si no hay santo marino en todo el santoral!” Y es porque ningún marinero nació para santo. Hubo una larga pausa. Ya los dos Invisibles nada tenían que decirse: –“Ciao, Colombo”. – “Ciao, Doria”... (226)

La cita anterior de la novela de Carpentier confirma la propuesta que López hiciera en su estudio de la nueva novela histórica casi veinte años después de la propuesta del autor cubano. Se destaca así que personajes marginales de la sociedad imperial española –como piratas, ladrones, prostitutas y naufragos– se convierten en protagonista del género de la

---

<sup>8</sup> Fray Bartolomé de las Casas niega el estereotipo de caníbal al otro extremo: el indio como oveja cristiana. Es decir, que no solo el indio no es caníbal sino superior al español.

nueva novela histórica de la conquista de América. Hay que tener en cuenta, además, que las novelas que López considera en su estudio son, de manera semejante a la obra de Carpentier, representaciones de eventos históricos condicionados por el contrato ficcional que ofrece el género novelístico. Sin embargo, a diferencia de la novela histórica decimonónica, la posición de marginalidad del protagonista permite a la nueva novela histórica presentar una mirada acerca de América a partir de la identificación del “otro dentro del yo” (Bhabha 27) que se ofrece como una alternativa a la historia contada por los conquistadores europeos.

Un ejemplo de esta identificación proviene de “Carta” de Colón en la que el almirante se refiere a los indios del Caribe en los siguientes términos:

La gente d’esta isla y de todas las otras que he fallado y habido ni aya havido noticia, andan todos desnudos, hombres y mugeres, así como sus madres los paren, haunque algunas mugeres se cobijan un solo lugar con una foia de yerva o una cosa de algodón que para ello fazen. Ellos no tienen fierro ni azero ni armas, ni son para ello; no porque no sea gente bien dispuesta y de fermosa estatura, salvo que son muy temerosos a maravilla. (141)

En contraste con el discurso colonial de Colón que se hace evidente en la cita anterior, *El arpa y la sombra* parodia este discurso y cuestiona el decir de Colón y los estereotipos acerca de los indios en la historiografía colonial que el personaje crea en su “Carta”:

Estos en cuanto a armas, sólo traen unas azagayas que parecen agujadas de boyeros, y me barrunto que deben ser miserables, muy miserables, tremendamente miserables, puesto que andan todos en cueros –o casi– como la madre que los parió, incluso una moza cuyas tetas al desgaire miran mis hombres, ansiosos de tocarlas con una codicia que enciende mi ira, obligándome a dar unos gritos mal avenidos con el porte solemne que ha de guardar quien aba el estandarte de Sus Altezas. (301-302)

En este texto, los indios se representan como individuos propios de su cultura y en su ambiente natural. Es el colonizador quien, al tener una presunción mítica sobre los habitantes del Nuevo Mundo, no sabe qué hacer ante esa “criatura libre” y la marginaliza en su discurso historiográfico. De esta manera vemos cómo, en el discurso colombino del siglo XV así como en la representación ficcional de dicho discurso en la novela contemporánea, se activan los estereotipos que se usaron en los textos de Colón para categorizar a los indios como niños, seres femeninos o monstruos, así como la sexualidad y desnudez de sus cuerpos, la pobreza, miseria y aparente inocencia en la que vivían. Es justamente esta inocencia la que

facilita, según la novela, que los indios no parezcan darse cuenta de que sus cuerpos desnudos despiertan el deseo del colonizador europeo.

Observamos entonces cómo Carpentier propone reescribir la historia del descubrimiento de América por medio del contrato de ficción que el género novelístico le permite. Es así como la historia se cuenta desde el punto de vista de un sujeto que se representa, ya no por la retórica imperial que domina el discurso histórico, sino por medio de personajes que cuestionan dicha retórica imperial. En una lectura similar a la anterior, González Echeverría enfatiza que el discurso central en *El arpa y la sombra* es la representación que el autor realiza al interpretar las crónicas de la conquista y colonización. Dicha práctica sirve al novelista como una plataforma para el desarrollo del género de la novela histórica latinoamericana en general (162).

Otro elemento al que recurre Carpentier para releer, recrear y reescribir los textos y la historia del Almirante se encuentra en el personaje de Mastai, al cual estudio como *alter ego* de Colón.<sup>9</sup> Este personaje, a su vez, hace una relectura eclesiástica y decimonónica del descubrimiento de América como ejemplifica la siguiente cita:

Era evidente que la beatificación –camino previo para la canonización– del Descubridor de América constituiría un caso sin precedentes en los anales del Vaticano porque su expediente carecía de ciertos respaldos biográficos que, según el canon, eran necesarios al otorgamiento de una aureola. (226)

En este pasaje, el escritor cubano parodia simultáneamente a Colón en el siglo XVI y a Mastai en el siglo XIX. El discurso de Mastai sobre la América del siglo XIX establece una conexión con el de Colón en el siglo XVI en la medida en que sus agendas ideológica y políticas confluyen. La existencia de paralelismos entre los personajes de Colón y Mastai en la novela es bastante obvia. Por ejemplo, en su “Carta”, Colón estuvo sorprendido y maravillado ante el primer contacto con los indios a quienes destaca y describe con detalle. Quizá uno de los factores que causaron gran impacto en la representación colombina de los indios fue la contemplación de su desnudez por parte de los castellanos provenientes de una sociedad católica. También para el almirante los indios estaban dispuestos a ser convertidos al cristianismo y a ser sometidos a algún tipo de servidumbre:

---

<sup>9</sup> Mastai Ferreti, el futuro papa Pío IX, es una proyección de Colón y aparece al principio de la novela a punto de firmar los documentos para el primer paso a la canonización del almirante. Al igual que Colón, Mastai es navegante, que emprende una misión hacia el Nuevo Mundo, asimismo es lector y escritor. Colón es la pieza importante del descubrimiento como protagonista y redactor de los hechos que dieron origen a las crónicas, mientras que Mastai es el investigador, archivista y compilador de los expedientes. Ambos buscan fama y poder.

En todas estas islas no vide mucha diversidad de la fechura de la gente, ni en las costumbres, ni en la lengua, salvo que todos se entienden que es cosa muy singular para lo que espero que determinarán Sus Altezas: para la conversión d'ellos a nuestra sancta fe, a la cual son muy dispuestos. (“Carta” 143).

En una línea semejante de reflexión a la que Colón escribe en 1493, el personaje de Mastai hace un descubrimiento en su viaje a Chile cuya función era reconfigurar la iglesia católica en el siglo XIX en esta región. De esta manera Mastai encuentra en la fe el único elemento unificador entre el Viejo y el Nuevo Mundo, luego de enfrentarse con el vacío provocado por las guerras de independencia que tenían como finalidad la construcción de naciones. Parte de su misión era constatar y reforzar el proceso catequizador iniciado por Colón después del descubrimiento a fines del siglo XV. Para ello la novela pasa lista a una serie de personajes históricos que habían traído los evangelios al Nuevo Mundo:

...se erguían, como complementos de una trilogía andina, las figuras de Toribio Lima, nacido en Mallorca, inquisidor de Felipe II que, durante siete años, (...) había recorrido su vasta diócesis peruana, bautizando un número incalculable de indios (...) Después venía el discutido catequizador Luis Beltrán, que en Colombia y Panamá había convertido a muchos indios... (246-247).

En la cita anterior, Mastai parece cuestionar la calidad moral de los catequizadores que menciona. De esta manera el personaje manipula la interpretación de los textos de Colón para ajustarlos a sus propios intereses. Lograr que el almirante sea proclamado santo constituye un triunfo personal y público del futuro Papa. Al mismo tiempo, la novela parece sugerir que Mastai comparte el deseo de que eventualmente alguien en el futuro busque su canonización. Al igual que Colón, Mastai busca recompensa y fama.

Cada uno de los personajes europeos de la historiografía oficial de los siglos XVI-XIX, y de la novela de Carpentier, especialmente Colón y Mastai, hacen una construcción distinta del “otro” americano. En su “Carta” y “Relación”, por ejemplo, Colón fue el primero en llevar la información sobre los habitantes del Nuevo Mundo a Europa mediante su representación de los indios del Caribe en el siglo XV: “En estas islas fasta aquí no he hallado ombres monstrudos, como muchos pensaban...” (“Carta” 144). En este fragmento, el almirante ha trazado una asociación entre los indios y los monstruos imaginados por el europeo medieval que se pone en funcionamiento en la práctica del discurso colonial. En el mismo texto se percibe la visión que tenía Colón sobre los indios en la tierra descubierta, quizás una representación preestablecida en el imaginario del navegante originadas por

historias fantásticas de la época medieval: “adonde nasen la gente con cola” (143) y otros sujetos como los caníbales que se distinguen porque “tienen en costumbre de traer los cabellos largos” (145). Vemos en estos ejemplos que la diferencia que construye Colón con respecto a los europeos, se basa en los rasgos físicos y otros más externos de la cultura como la vestimenta: “...y traen las cabeças atadas con unos pañuelos labrados (...) Otros traen çeñido más largo, que se cobijan con él en lugar de pañetes, así como hombres y mugeres” (*Relación del Tercer Viaje* 210). Descripciones físicas, de comportamiento y de costumbres sociales se construyen a partir de un estereotipo acerca del otro no-europeo en la mirada de origen occidental que se ha constatado como evidencia a través de los años mediante la construcción del discurso de la historia acerca de América. En la novela de Carpentier, Mastai Ferretti construye a ese “otro” también bajo una mirada occidental y un discurso colonial pero desde el siglo XIX. Durante su viaje a Chile, Mastai considera una “otredad” que ya no corresponde a los indios de Colón, sino a lo que él percibe como sujetos marginales de las nuevas naciones hispanoamericanas (posteriores a las guerras de independencia), entre los cuales se encuentran criollos y negros:

...la primera impresión de Mastai fue desastrosa (...) Había negros, muchos negros, entregados a anulares oficios y modestas artesanías (...) o bien sirvientes de casas acomodadas (...) Demasiado olía a (...) sudor de ijares y sudor de jinetes, (...) en aquella urbe ultramarina donde, (...) se bailaba (...) “tangos” –como aquí los llamaban– por pardos y morenos. (*El arpa* 236)

La mirada del Nuevo Mundo que el joven Mastai Ferretti ejecuta durante una misión apostólica a/en? Chile, es una representación que se alimenta del imaginario del futuro papa Pío IX, ya que éste había decidido informarse por libros y documentos sobre la situación de los países recién independizados. Esta realidad de América es vista por Mastai como un reto ante el cual él tiene que enfrentarse: está ante sociedades liberales y pensamientos antimonárquicos que contradicen su discurso colonial acerca de Hispanoamérica.

Concluyo este artículo con una reflexión sobre el cuestionamiento del discurso histórico que trajo consigo el género literario de la novela histórica a fines del siglo XX. En este periodo, que se extiende hasta las primeras décadas del siglo XXI, una cantidad considerable de escritores españoles y latinoamericanos, como explica López, intentaron recrear los acontecimientos alrededor del descubrimiento del Nuevo Mundo a partir de puntos de vista alternativos a la retórica imperial española que dominó el discurso histórico sobre el Nuevo Mundo desde 1493. En muchos casos, los escritores de la nueva novela histórica contemporánea trataron de representar el mundo a partir de voces marginales dentro

del imperio. Esto lo observamos en la novela de Carpentier, en la cual Colón—sujeto hegemónico por excelencia en el discurso imperial del siglo XVI y en el discurso historiográfico acerca de Hispanoamérica—es reelaborado por el novelista en su condición de extranjero y probable converso. Como bien lo expone López, estas novelas utilizaron la ficción para “reinventar” el Nuevo Mundo mediante la creación de nuevos mitos de fundación que explicasen los orígenes culturales de América Latina (2).

Por lo tanto, tal como lo ha explicado Bhabha, el objetivo del discurso colonial de la historiografía europea, y su discurso histórico correspondiente, ha sido representar al sujeto colonizado como una instancia inferior sobre la base de los estereotipos asociados a su origen racial y su sexualidad. El objetivo del discurso colonial que se encuentra en el discurso de la historia, ha sido y es justificar la conquista europea y establecer sistemas de administración e instrucción ideológicas dominantes. Por su parte, el discurso crítico de los estudios poscoloniales se dirige a desmitificar el estereotipo del discurso colonial y lo descubre como una imagen falsa y ambivalente que revela más bien, fantasías, deseos y miedo del sujeto colonizador. La novela de Carpentier, publicada por lo menos quince años antes de la propuesta de Bhabha sobre el discurso colonial en su *Location of Culture* (1994), propone una reconstitución de las representaciones del discurso de la historia sobre el descubrimiento de América a partir de la ficción histórica de la novela que reescribe los orígenes de América Latina desde un punto de vista alternativo al oficial europeo. La literatura, en este caso, no solo cuestiona la Historia sino que la reescribe.

## Obras Citadas

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *The Postcolonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995.
- Barthes, Roland. "El discurso de la historia." *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994: 163-177.
- Bhabha, Homi. "The Other Question." *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994: 66-84.
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage in association with The Open University, 1997: 1-29.
- Carpentier, Alejo. "El arpa y la sombra." *Obras completas de Alejo Carpentier*. Vol. 4. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1983: 215-378.
- Colón, Cristóbal. "Carta a Santángel" y "Relación del Tercer Viaje" en Consuelo Varela, ed. *Textos y documentos completos: relaciones de viajes, cartas y memorias*. Madrid: Alianza, 1984, p. 139-146: 202-219.
- González Echeverría, Roberto. "Carpentier y Colón: El arpa y la sombra." *Dispositio* XI.28-29 (1986): 161-165.
- López, Kimberle. "Introduction. Colonial Desire and the Anxiety of Identification in the New Latin American Novel of the Conquest." *Latin American Novels of the Conquest. Reinventing the New World*. Columbia: U of Missouri P, 2002: 1-27.

# Configuraciones de lo animal: ¿Platero y yo o yo y Platero?

CAROLINA RODRÍGUEZ TSOUROUKDISSIAN  
Vanderbilt University

## ABSTRACT

This article examines the construction of animal identity in *Platero y yo* by Spanish writer Juan Ramón Jiménez. The analysis—which includes contextual elements from the plot as well as a detailed exploration of language structural and figurative elements—aims at capturing the complexity of the animal figure. Affection for animals becomes problematized because of the presence of speciesist ideas in the poetic discourse. The animal receives an ambivalent treatment for it is simultaneously idealized and subjugated. Even though the poet rejects the stereotyped role of men in society and finds relief in nature, he does not manage to free himself from anthropocentric ideas of domination that lead to the subjection of animals. Platero lives in a confined space, has no movement or sexual freedom, is surrounded by human language, and is constantly feminized. The donkey becomes a multifaceted reflection of the poet's worldview, which is tinted with sexism and an ambivalent conception of the body where flesh is showcased when it is linked to corporeal suffering and concealed when associated with sexuality. The logic of domination that characterizes human-animal relations loses terrain when language disappears along with the oppressive mechanisms inherent to it. In *Platero y yo* hierarchies fade away during silent contemplation, playtime and moments of doubt.

**Key words:** *animal, Platero, alterity, identity, Juan Ramón Giménez*

## RESUMEN

En este artículo se examina la construcción de la identidad animal en *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez. Se analizaron tanto aspectos contextuales de la trama como la forma de utilizar los diferentes elementos estructurales y figurativos del lenguaje a fin de captar la complejidad de la figura animal. El afecto hacia los animales se ve problematizado por la presencia de ideas especistas en el discurso poético. El animal recibe un trato ambivalente al ser idealizado y subyugado simultáneamente. Aunque el poeta rechaza la imagen estereotipada del hombre en sociedad y encuentra refugio en la naturaleza, no logra deshacerse de ideas antropocéntricas de dominación que lo llevan a la subyugación del animal. Platero vive confinado en un corral, no tiene libertad sexual ni de movimiento, está rodeado de lenguaje humano y es feminizado constantemente. El asno se convierte en un reflejo poliédrico de la cosmovisión del poeta, quien deja entrever su postura sexista y una concepción ambivalente del cuerpo, en la cual este se exhibe cuando aparece vinculado al sufrimiento de la carne y se oculta cuando se asocia a la sexualidad. La lógica de dominación que caracteriza la relación hombre-animal cede cuando el lenguaje desaparece con las formas de opresión que le son inherentes. En *Platero y yo* las jerarquías se difuminan en momentos de duda, juego y contemplación silente.

**Palabras clave:** *animal, Platero, alteridad, identidad, Juan Ramón Giménez*

Como un tratado sobre la ternura calificó Arturo Rioseco (87) a *Platero y yo*, la reconocida obra del español Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, un análisis cuidadoso de la representación del animal en el libro problematiza el afecto del poeta hacia el asno, su compañero inseparable, y hacia el resto de los animales que aparecen subyugados por la prevalencia de ideas antropocéntricas de dominación matizadas por una visión de género marcadamente patriarcal. El conflicto entre el animal idealizado y el animal subyugado se examina desde el marco conceptual de los Estudios Animales (*Animal Studies*), que invita a hacer una exploración crítica del microcosmos que se recrea en este clásico de la literatura hispánica. Se evalúa la construcción de la identidad del animal a través del lenguaje; la relación del animal con el mundo de los seres humanos; la forma en que lo humano influye en la caracterización del animal; así como la medida en que la voz poética es permeable a la animalización. A través de esta multitud de miradas se busca captar la polivalencia del animal en *Platero y yo*.

Este ensayo se organiza en cuatro secciones. En la primera, se exponen elementos del contexto histórico-literario de la obra que son relevantes para la propuesta de análisis. En la segunda, se introduce la perspectiva de los Estudios Animales. En la tercera, se procede al análisis e interpretación del texto con el objetivo de poner de manifiesto cómo los poemas en prosa de *Platero y yo* son el vehículo de un mensaje que se debate entre una idealización del mundo animal y un apego a estructuras mentales de dominación antropocéntrica. Al final, se encuentra la sección de conclusiones y recomendaciones, en la cual se plantea una posible línea de investigación que se identificó como resultado de esta exploración.

### **Un poeta modernista, un poeta alienado**

La primera edición de *Platero y yo* —una colección de poemas en prosa que narra las andanzas de un poeta y su burro— se publicó en 1914, casi ocho años después de que Jiménez comenzara a escribirla en 1906, pero fue en 1917 cuando salió a la luz la versión completa de este libro. Estos son los años del modernismo, definido por Onís como “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera” (XV). *Platero y yo* constituye un buen ejemplo de este espíritu modernista atribulado, ya que el poeta da indicios de pasar por una crisis de identidad y de pertenencia, que le hace sentirse como un extraño en Moguer (España), su entrañable pueblo natal. Esto se hace evidente en el poema “El loco”, uno de los primeros del libro: “Vestido de luto con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo

costrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero” (Jiménez 98). Luego el poeta narra cómo un grupo de niños le gritan “loco” en un coro reiterativo y perseguidor que se va apagando mientras él y el burro se alejan. Esta escena sirve como antesala a las problemáticas de identidad y alteridad que se despliegan en el poemario y que se desarrollan más adelante.

Otra de las manifestaciones de esta crisis de conciencia es el rechazo hacia las estructuras y figuras más tradicionales de la sociedad moguerense. En “La miga” y “Lipiani” se critica la escuela y se ridiculiza a los maestros. En el pasaje sobre la matanza de Judas, este lleva la cara de ministros, alcaldes, docentes, forenses, recaudadores y hasta comadronas. Este poema no solo evidencia una crítica social, sino que desmarca el territorio animal del humano: mientras los judas estaban colgados en el aire “los perros les ladraban sin irse del todo y los caballos, recelosos, no querían pasar bajo ellos” (99). Sin demoras, el poeta plantea los desencuentros entre naturaleza y sociedad.

Por otra parte, dentro del entramado histórico y literario a considerar para este análisis, destaca la influencia de Francia por haber sido cuna del poema en prosa y por la repercusión que el simbolismo francés tuvo en la obra de Juan Ramón Jiménez. El poema en prosa nació en el siglo XIX con Aloysius Bertrand, floreció con Baudelaire y alcanzó su maestría con Rimbaud (Breunig 3). Este género es ejemplo de una lucha dialógica concentrada, un modo de discurso que habla en contra de sí mismo para definirse (Monroe 17). *Platero y yo* es un campo de batalla formal entre narrativa y lírica, donde a su vez ocurre una batalla de ideas entre lo animal y lo humano, las dos alteridades en conflicto. Según Aguirre, este es un poemario simbolista en el que el burro y el poeta representan la estrecha relación entre hombre y naturaleza (217), aunque estrecha no quiere decir armónica.

### **El especismo en la literatura de animales**

El objetivo de los Estudios Animales es explorar los modos de interacción reales o virtuales entre seres humanos y animales no humanos (en adelante, los animales no humanos se llamarán animales). Es un área de intersección donde coexisten las ciencias y las humanidades con poco más de 20 años de vida en el medio académico (DeMello 5-7). Hasta la fecha, son escasos los artículos que han abordado *Platero y yo* desde esta perspectiva. Uno de los trabajos más relevantes se titula “The Beast of Burden and the Joyful Man of Words: Juan Ramón Jiménez’s *Platero and I*”. En este artículo Marcus examina la relación ambivalente entre el animal y el ser humano y destaca cómo en la obra aquel es menos “cosificado” que en la mayor parte de la literatura moderna (72).

Un concepto central dentro de los Estudios Animales es el de “especismo” (*speciesism*). Este término fue introducido a la filosofía hace poco más de 30 años para hablar de una forma de discriminación —hasta ese momento inadvertida dentro y fuera de la academia— basada en la especie (Weil 3). “Animals have been either invisible or locked in representations authored by humans, representations that moreover have justified their use and abuse by humans” (25). Así como en la vida real los animales se utilizan para servir propósitos humanos como la alimentación, los deportes, el entretenimiento o la experimentación científica, mientras que en la literatura también han tenido un rol predominantemente auxiliar orientado a representar al ser humano y sus ideas.

Una de las funciones más recurrentes que ha desempeñado el animal en la literatura es la de transmitir lecciones morales. Esto es precisamente lo que se ve en parte de la literatura grecorromana (las fábulas de Esopo, por ejemplo), en los bestiarios medievales y en la literatura infantil de la época victoriana. En la Ilustración el animal se erige como vehículo para parodiar al ser humano, mientras en el Romanticismo empieza el pensamiento conservacionista y los animales se ven como inspiración por su belleza y carácter salvaje. En los siglos XX y XXI, prolifera la literatura infantil con animales humanizados. Además, el animal comienza a usarse como recurso para desestabilizar el concepto de humanidad, como en *La metamorfosis* de Franz Kafka. Novelas más recientes muestran al animal en una función alegórica, como en *Beatrice and Virgil*, narración que evoca el Holocausto a través de historias contadas por animales (DeMello 326-333). De la revisión que realiza DeMello se desprende que el animal ha sido, generalmente, un vehículo para plantear temas humanos. Parte de las reflexiones de este ensayo permiten determinar si *Platero y yo* se aleja o se acerca a este paradigma que ha predominado en la literatura.

### **El animal polivalente de Juan Ramón Jiménez**

Una primera lectura de *Platero y yo* revela un microcosmos en donde los animales tienen una gran importancia. No solo son objeto de afecto, sino que Jiménez los presenta como ejemplos de valores positivos como bondad, sencillez, pureza y naturalidad. Rara vez son agresores; más bien, son víctimas como en los poemas “El potro castrado”, “El perro sarnoso”, “La perra parida”, “La yegua blanca”, “El burro viejo” y “Los burros del arenero”. En estos pasajes, hombres y niños, principalmente, maltratan animales bien por placer o como resultado de su utilización como bestias de labor. En algunos casos, el maltrato termina en muerte. Se evidencia una tendencia por parte del poeta a separar territorios: el animal y su medio natural se contraponen a la esfera de lo humano y lo social. El poeta se solaza en

disfrutar del campo en soledad, lejos del ruido y los vicios del pueblo, únicamente en compañía de Platero.

Aunque el animal es presentado como un valor positivo, la obra tiende a reproducir las estructuras de dominación a las que los animales suelen estar sometidos dentro de buena parte de las sociedades occidentales. En *Platero y yo* los animales con mayor protagonismo son animales domésticos que en unos casos fungen de mascotas y, en otros, de bestias de trabajo. Los animales salvajes, aquellos que no son propiedad de ningún ser humano, también hacen vida en el texto y son presentados como fuerza inspiradora de la poesía, tal y como queda plasmado en el poema “Golondrinas”. El contenido explícito de la obra envía dos mensajes: uno de idealización y afecto y otro de subyugación, sin un predominio claro de uno u otro. Las oscilaciones entre ambos polos se hacen más visibles al realizar un análisis detallado de las formas de utilizar el lenguaje. En este manejo sutil de la palabra se puede detectar el modo soterrado como operan las problemáticas de especismo, género y dominación en contraposición a las mecánicas de idealización. ¿Estamos en presencia de una sintaxis liberadora o el animal se queda atrapado, dominado entre las líneas? Michael y Marianne Shapiro destacan la estrecha relación entre poder y lenguaje: “The dominance relation —that is, the relation of subordination and superordination— is, so to speak, the quiddity of style” (52). En la forma de escribir, en el estilo, quedan expresadas las jerarquías de las relaciones y los modos de construir identidad.

La forma de nombrar a los animales es el primer aspecto a considerar. La utilización de nombres propios para algunos de ellos puede verse no solo como un acto de apropiación, sino como la imposición de una costumbre humana al mundo animal, como resultado del fenómeno de la domesticación. Un animal con nombre es un animal con dueño. El estatus de las mascotas, según sostiene Weil, es ambiguo porque estas son mimadas y cuidadas, al mismo tiempo que son sometidas. Se les obliga a ser compañeras del hombre (55). Algunos de los animales con mayor importancia en la obra son, por supuesto, Platero, el burro que acompaña al poeta en sus paseos por Moguer; Diana, la perra blanca; Almirante, el caballo, y Lord, el *fox terrier*, los cuales son objeto de descripciones individualizadas. La práctica de individualizar a ciertos animales se erige como un fenómeno complejo. Por una parte, estos animales quedan en evidencia como posesiones de algún ser humano que les ha puesto nombre y límites físicos a su existencia dentro de una casa o establo y, por otro, el hecho de hacer caracterizaciones especiales hace pensar en un acercamiento contemplativo por parte del poeta hacia cada uno de ellos.

El caso contrario sería la colectivización de los sujetos, un recurso que escasamente se

utiliza para hacer referencia a los animales. El sujeto colectivo, al ser una generalización, tiene el efecto de reducir al ente referido, al negar su carácter único. Retomando las ideas de Michael y Marianne Shapiro, la colectivización es en cierto sentido un acto de dominación. En la obra esta práctica se aplica con frecuencia a seres humanos, sobre todo a niños que exhiben una conducta reprobable. Abundan referencias al estilo de “chiquillos malos” (Jiménez 126) o “muchachos traidores” (128). Estas se oponen a descripciones individualizadas e idealizadoras de animales como la que se hace de Lord: “Era blanco, casi incoloro de tanta luz, pleno como un muslo de dama, redondo e impetuoso como el agua en la boca de un caño” (149). Contrasta el trato impersonal y distanciado de los primeros ejemplos con el lirismo de esta última cita.

Las dinámicas de poder y dominación también se manifiestan en la persona del discurso que se decide utilizar. Cabe preguntarse qué persona del discurso es Platero: si es un “yo”, un “tú”, un “él”, un “nosotros” o un “ellos”. La lectura del texto revela que el burro se pasea por casi todas las opciones: se observa una dinámica de acercamiento y distanciamiento, de comunión y escisión, entre el poeta y el burro, las dos caras de la voz poética. El libro comienza con una frase que hace referencia a Platero en tercera persona: “Platero es pequeño, peludo y suave” (91). Este tipo de construcción aparece a lo largo de todo el libro y es la opción que presenta el mayor grado de distanciamiento, porque establece una diferencia entre dos entidades que no están en diálogo: el poeta habla del burro como un “él”, teniendo como destinatario al lector. Sin embargo, este distanciamiento, paradójicamente, permite un acercamiento, pues la contemplación aparece como uno de los pocos espacios de encuentro libres de jerarquías entre el poeta y el animal. Cuando el poeta se refiere a Platero en tercera persona se permite un momento para observarlo, sin intervenir en su conducta. Es un espacio para ver al asno por lo que es, conocer esa alteridad animal, reconstruirla en palabras y ofrecerla al lector.

El uso de la segunda persona para referirse a Platero implica una división porque hay un “yo” y un “tú”; sin embargo, el uno le habla al otro, lo que genera cercanía entre ambos: “Si tú vinieras, Platero, con los demás niños a la miga” (96). La primera persona del plural también es utilizada con frecuencia y sugiere el deseo del poeta de inscribirse así sea simbólicamente en la misma realidad del asno: “Nosotros, Platero y yo, entramos, ateridos, por la oscuridad morada” (93). En una ocasión el poeta se proyecta en la tercera persona del plural: “se vienen de pronto, con su algarabía fresca y jovial, al jardín de las casas cerradas, en las que algún poeta, que ya conocen bien, y algún burrillo tierno . . . los contemplan fraternales” (167). El burro y el poeta están unidos en la forma “ellos”, pero se ven separados

de los demás y del entorno.

Platero salta de una persona del discurso a otra. La distancia entre poeta y asno varía constantemente, pero a pesar de este dinamismo, la mayor parte de las veces Platero es un “tú”, un receptor que no responde porque está rodeado de un lenguaje que le es ajeno. Es un sujeto inmovilizado en la función de escucha perenne. En ciertas ocasiones, el burro rebuzna, pero el poeta no parece dispuesto a escucharlo, lo que sugiere una tendencia a que la comunicación sea unidireccional. En el poema “La novia”, Platero y una burra se comunican a distancia mediante rebuznos, los cuales el poeta describe como ruidos que dañan la atmósfera del momento: “Y dobles rebuznos, sonoros y largos, desbaratan con su trompetería la hora luminosa” (130). Más adelante, Platero mismo parece internalizar el rechazo que por su voz experimenta su amo. En “El eco” se revela cómo el burro no soporta escuchar el eco de su propio rebuznar y desea huir: “en un rudo alboroto testarudo . . . ha empezado a dar vueltas con el testuz o en el suelo, queriendo romper la cabezada, huir, dejarme solo” (210). Esta dinámica revela una especie de humanización de Platero en la que asimila como propias las percepciones de su amo en un movimiento de alteridades en el cual el asno parece asumir el especismo del poeta.

Al lado del sujeto está el adjetivo, una de las formas más directas de asignar valor y, por tanto, una de las mejores ventanas hacia la problemática que se analiza. A Platero se le califica de modo contradictorio. Encontramos adjetivos como pequeño, peludo, suave (91), guapo, lujoso (143), tierno (167), noble e intelectual (156). Estos coexisten con otra serie de términos negativos como tonto (125) y poco inteligente (131) que se reiteran en varias ocasiones. Se alterna la exaltación con cierto grado de descalificación. Por otra parte, en las frases “*Libre* ya Platero del cabestro” (145) y “la tierna humildad del burro *cargado*” (218), los adjetivos usados no solo ponen de relieve la condición de sometimiento en la que vive Platero, que lleva cargas en su lomo y que, en cierta ocasión, se libera del cabestro para estar a sus anchas en el campo, sino también la relación que establece el poeta entre ternura y subyugación. De Platero se espera que sea obediente y, apenas muestra algo de autonomía, una cierta voluntad de trotar hacia otra dirección, es catalogado de “indócil” (130). Ciertamente, Platero goza de pocas libertades. Como animal doméstico vive subyugado. Duerme en el espacio confinado de un corral y sirve a su amo como medio de transporte, vehículo de cargas menores y acompañante. No obstante, su situación es privilegiada con respecto a la de otros burros que aparecen en el texto. En el poema “Los burros del arenero”, Jiménez escribe: “Mira, Platero, los burros del Quemado; lentos, caídos, con su picuda y roja carga de mojada arena, en la que llevan clavada, como en el corazón, la vara de acebuche

verde con que les pegan” (242). El poeta se ufana de haberlo rescatado de ese destino miserable. Puede inferirse que condena las formas más extremas de explotación, aunque muestre tolerancia hacia formas más atenuadas como la que él mismo practica.

Los otros animales prominentes del libro reciben, por lo general, adjetivos positivos: Diana es la “bella perra blanca” (185), Almirante es “bonito” y ejemplo de “nobleza” (199), mientras Lord es “pleno” (149). Esto refuerza la idealización del mundo animal que se erige como una de las líneas discursivas más salientes del texto. Sin embargo, otros poemas exhiben un repertorio de adjetivos que tienden a estetizar la muerte y el maltrato. En “El perro sarnoso”, el poeta reconstruye un momento fatal: “El mísero, con el tiro en las entrañas, giró vertiginosamente un momento, en un redondo aullido agudo y cayó muerto bajo una acacia” (121). Como apunta Donovan, utilizar el dolor y la muerte animal para lograr un efecto estético es una operación en contra de la dignidad del animal (8). Esta estetización del sufrimiento entraña no solo un fin poético, sino ético, que apunta a dejar en evidencia la brutalidad del hombre, pero esto se logra parcialmente. Aunque el hombre encarna el valor negativo de la agresión, es al mismo tiempo el artífice de ese sufrimiento que se vuelve arte.

El verbo como elemento sintáctico aparece como otro vaso comunicante al tema del especismo dentro de la obra. Destaca el uso recurrente de la forma imperativa a lo largo del texto. Antes o después del vocativo “Platero”, vienen las órdenes: “espérate” (Jiménez 122), “súbete”, “mira”, “ven” (132), “échate a un lado”, “deja pasar” (207). El poeta, en su función de maestro y amo, no solo dirige los pasos de Platero, sino su velocidad, su comportamiento, su mirada. La forma verbal del imperativo viene a ser una manifestación lingüística de la situación social y jerárquica en la que se inserta Platero que, al igual que muchos otros animales del libro, cumple una función de servicio al ser humano. Los caballos y burros duermen en corrales o establos y trabajan como bestias de carga y medios de transporte, los perros habitan en las casas de sus dueños y algunas aves viven en jaulas.

Habiendo examinado cómo ciertos elementos sintácticos contribuyen a moldear una imagen polivalente del animal, es pertinente analizar algunas figuras literarias como los símiles y la personificación, que también contribuyen a una discusión más compleja sobre la construcción de la identidad animal. Los símiles son de uso recurrente en la obra y constituyen uno de los principales recursos para lograr un lenguaje poético. Este recurso necesita un sujeto o tenor y un vehículo con el cual hacer la comparación. Se trata de dos planos paralelos que negocian significados. Uno de los rasgos más interesantes de *Platero y yo* es que no solo tiene animales reales, que fungen de personajes, sino que también tiene animales simbólicos. Cuando se hacen comparaciones o metáforas, con mucha frecuencia

aquello con lo que se establece la comparación es un animal.

Donovan señala que figuras literarias como la metáfora y el símil se basan en una relación de dominación porque la entidad que se usa como punto de comparación se convierte en objeto: solo así puede transferir algunas de sus cualidades al sujeto (207). En *Platero y yo* abundan ejemplos en los que el animal cumple esta función servil de aportar características a otra entidad o enfatizarlas. En las citas “Era el pueblo como un perro chico, mohoso” (Jiménez 94) y “caras congestionadas como vísceras de vaca” (161) se evidencia este fenómeno, con el agregado de que lo animal no solo es usado para describir otra cosa, sino que la intención es dar una connotación negativa.

La operación inversa —aquella en la que el animal recibe las características de otras entidades o seres— también se observa en el texto. A Platero se le compara continuamente con mujeres y niños: “Platero se me ha rendido como una adolescente apasionada” (139); “Platero, como una mujer . . . se arrodilló . . . blando, humilde y consentido” (144); “Es tierno y mimoso igual que un niño, que una niña” (91). Se establece una relación lineal entre animal, mujer y niño como entidades blandas y sumisas. Esto ofrece una nueva mirada al especismo, que esta vez aparece asociado al tema de género. Ponerse de rodillas puede ser un síntoma de cansancio en un burro; sin embargo, el poeta asocia esta posición corporal a una actitud, según él, típicamente femenina y servil. En otro pasaje, se señala que Lord, el *fox terrier*, es “pleno como un muslo de dama” (149). En este símil, el perro se beneficia de una cualidad femenina. En esta operación no solo el cuerpo de la mujer es utilizado para beneficiar a otro ser, sino que también es fragmentado al hacerse referencia solo a una parte de su cuerpo. De acuerdo con Dunayer, establecer semejanzas entre la mujer y el animal socava la imagen de la mujer porque en la escala social los animales están por debajo de las mujeres y reciben menos respeto (16). En las últimas décadas ha surgido una amplia bibliografía que estudia la relación entre mujer y animal, sobre todo en los círculos feministas, que visualizan el especismo y el sexismo como dos problemáticas que se retroalimentan.

Las comparaciones de animales con sujetos masculinos adultos son escasas, pero aparecen y llama la atención que el paralelo se plantee con hombres del mundo religioso. Un burro solitario es comparado con un arcipreste por ser “grande, viejo y huesudo” (Jiménez 126), y dos bueyes, con obispos por sus “frontales de colorines y espejos” (143). En estos ejemplos, por medio de imágenes sinecdóquicas, se reduce el cuerpo del hombre a ciertos rasgos físicos y de vestimenta propios de las autoridades clericales. Estos rasgos se transfieren al animal, que se representa de forma decadente y, al mismo tiempo, como

producto de la comparación, emerge una caracterización burlona de la figura del religioso. Más que el género masculino, lo que sale lesionado es este rol social, lo cual es coherente con la visión del mundo que la voz poética presenta a lo largo del texto, en el cual se evidencia una inclinación a desdeñar las estructuras tradicionales de la sociedad y las convenciones del mundo adulto.

En cuanto al paralelismo entre especismo y sexismo, Jacques Derrida sugiere que las jerarquías que mantienen el privilegio del hombre sobre el animal y la mujer se basan en una serie de asociaciones metonímicas. Estas asociaciones giran alrededor de la noción de que el hombre se diferencia de los animales por su posición erecta (bípeda) y de la mujer por la capacidad eréctil de su pene. Contra este binarismo, Derrida propone que explorar la inmensa variedad sexual que hay en el reino animal puede dar origen a una ética de las diferencias que quiebre el binarismo hombre-animal y hombre-mujer y permita ver la pluralidad sexual que también hay entre los seres humanos (cit. en Oliver 145-150). En *Platero y yo* se observa este binarismo que refiere Derrida en el que el hombre se opone al animal y a la mujer. La dominación de un género sobre otro (hombre sobre mujer) ocurre en paralelo a la dominación basada en especismo (hombre sobre animal). Habría, no obstante, que agregar un tercer elemento, que es el de la figura infantil, la cual sincroniza con mujer y animal.

Esta discusión sobre la feminización e infantilización de los animales conduce al tema de la personificación. En comparación con otras literaturas, como la literatura infantil contemporánea, en la que los animales se comportan como personas (DeMello 329), *Platero y yo* se erige, más bien, como un libro en el que, a grandes rasgos, el animal se comporta como animal, sin realizar acciones propias de seres humanos como hablar, vestir o comer con cubiertos. No obstante, en sus descripciones del mundo animal el poeta no puede evitar utilizar un discurso antropocéntrico. “Es Platero, que, sugestionado, sin duda, por la lira de Orfeo, viene a leer conmigo” y “se oye el partirse de las semillas que el pájaro se está almorzando” (Jiménez 145) son ejemplos de una interpretación centrada en lo humano de la conducta animal. Esta personificación de los animales puede verse como parte de un discurso que busca idealizar al animal, pero que al mismo tiempo está teñido de especismo porque en el proceso de enaltecerlo el modelo de perfección es el humano.

Esta dinámica de diferencias abre un difícil debate sobre el tratamiento de la alteridad que, como apunta Weil, alcanza un grado de problematicidad extremo en la relación entre animal y hombre (32). La alteridad, concebida como la condición de ser otro, plantea el tema de lo ajeno que puede estar tanto fuera como dentro del ser y representa un desafío al encuentro. Hay muchas formas de ver a Platero: como un asno real que trota, sangra y

rebuzna, como un segundo *yo* dentro de la voz poética, como vehículo de la poesía o como la poesía misma, la esfera inalcanzable de lo sublime. La alteridad animal en todas sus facetas es un mundo sin lenguaje verbal y el poeta, como artífice por excelencia de la palabra, se enfrenta a la inutilidad de esta para penetrar ese mundo. A lo largo de sus vivencias con Platero la voz poética asume diversas actitudes con respecto a las posibilidades de encuentro y entendimiento entre ellos.

El poeta se relaciona con Platero, principalmente, a través de la palabra, que es una forma de tender un puente hacia la alteridad animal, pero también de negarla porque impone un medio que no constituye terreno común para la comunicación más allá de las órdenes que el asno es capaz de entender. El poeta no parece buscar el entendimiento de Platero, quizá solo su autoconocimiento. Además de la palabra, el poeta se relaciona con Platero mediante el contacto físico: el dominio del cuerpo por el cuerpo. Durante las largas cabalgatas por Moguer, el animal carga con el peso de su amo obedeciendo indicaciones de velocidad y dirección. Desde estas dos perspectivas, la alteridad animal parece ser entendida por el poeta como un espejo silente que rebota sus propias palabras y como una oferta de fuerza física y destrezas motrices.

El poeta, en varias ocasiones, muestra una actitud soberbia frente al “otro animal”. Cree saber lo que Platero siente: “Sé que soy su felicidad . . . Él comprende bien que lo quiero y no me guarda rencor” (Jiménez 139). También se ubica en una posición de superioridad al presentarse como su maestro: “yo te enseñaré las flores y las estrellas” (97). Estos dos extractos dejan ver cómo el poeta cree tener acceso a la alteridad de Platero y cómo, además, busca moldearla con enseñanzas. Sin embargo, en muchas otras ocasiones, el poeta cambia la soberbia por la humildad y reconoce en Platero a un “otro animal” sobre el que no pretende saberlo todo: “¡Qué encanto éste de las imaginaciones de la niñez, Platero, que yo no sé si tú tienes o has tenido!” (172); “No sé si tú, Platero, sabrás ver una fotografía” (149). También admite el misterio de un lenguaje animal que le es extraño cuando Platero se encuentra con otro asno y se comunica con él: “Y ambos rucios se entienden en no sé qué movimiento gemelo de cabezas” (153). Este reconocimiento de la alteridad animal a veces raya en miedo como cuando se esconden de un toro que aparece de pronto en el campo: “Me escondo, con Platero, en la higuera vieja . . . Sí, ahí va. Un toro colorado pasa, dueño de la mañana, olfateando, mugiendo” (217). Estos pasajes hacen pensar en la postura de Derrida con respecto a la relación entre animal, hombre y lenguaje. Derrida invierte el argumento de Heidegger, quien señala que el lenguaje es lo que le confiere al ser humano la superioridad sobre el animal, y propone, más bien, que el lenguaje puede ser un obstáculo para el

conocimiento y que los animales, al estar libres de este, pudieran tener acceso a dominios desconocidos para el hombre (cit. en Weil 121). El silencio del poeta ante los asnos que se comunican o ante el toro que se adueña de la mañana y ese no saber si Platero recuerda su niñez o puede ver fotos hablan del reconocimiento de un modo de ser animal que es diferente.

Parece ser que solo en los momentos de duda, en los encuentros sin lenguaje, en el juego espontáneo entre niños y animales y en las situaciones de contemplación silente se abre la posibilidad de un acercamiento en el cual las jerarquías entre animal y hombre se desdibujan. Se crea un espacio de comunicación sin palabras: “De vez en cuando, Platero deja de comer, y me mira . . . Yo, de vez en cuando, dejo de leer, y miro a Platero” (Jiménez 173). El poeta se “animaliza”: abandona el pueblo que concibe como una alteridad repulsiva, deja el verbo en imperativo, calla por fin y se entrega a los parajes naturales que constituyen el verdadero hogar de Platero. Allí, en las praderas, cerca de los árboles, las flores y las golondrinas, es donde el poeta se siente a gusto.

La animalización que experimenta el poeta se exagera cuando por segundos cree estar fundido con el cuerpo del asno. Se trata de una comunión que solo es percibida por el poeta, sin indicios de reciprocidad por parte del asno: “Yo, de negro, echado en la arena, de espaldas a mí, digo a ti” (191). Esta cita sugiere la canibalización de una alteridad por otra: la humana devora a la animal. La corporalidad de Platero se hace patente en el poemario, en comparación con la del poeta que es casi ausente. Del asno sabemos su color, su textura, el brillo de sus ojos y que sangra cuando se lastima. Del poeta sabemos que está vestido de negro, que tiene barba y voz. Es un ser casi inmaterial que no habla de su propio cuerpo y que parece querer recuperarlo cuando lo confunde con el de Platero. No obstante, habitar al otro es invadirlo. La fantasía del poeta de entrar en la carne de Platero puede verse como un intento desesperado de apropiarse de la poesía, de lo sublime, de lo inefable, aunque también revela la soberbia de creerse con derecho a ocupar el espacio ajeno. Emerge un paralelismo entre el especismo que determina la subyugación del animal y una visión antropocéntrica que promueve el control de todas las esferas, incluso la poética. Sin embargo, la poesía es elusiva, así como Platero que murió de repente, aunque se plantea su trascendencia.

Esta reflexión sobre la alteridad animal, ese mundo inaccesible que hace pensar en la inefabilidad de la poesía, parece iluminar el camino hacia las otras alteridades que enfrenta el poeta y que se descubren en la forma como se relaciona con Platero. La caracterización del animal como víctima de la agresión de hombres y niños proyecta una imagen del género masculino como género destructor. De hecho, el poeta se distancia de los hombres, los ve como una alteridad indeseable. Por su parte, la alteridad femenina se construye con un

marcado sesgo patriarcal: es subyugable como el animal. La tensión entre afecto y subordinación problematiza los binomios hombre-animal y hombre-mujer.

La relación entre Platero y el poeta también deja entrever ciertas ideas sobre la sexualidad y la muerte en las que el cuerpo juega un papel central. *Platero y yo* es una obra mayormente asexual. El erotismo aparece como algo distante y asociado a lo femenino. Parece haber una escisión entre masculinidad y sexualidad. La represión de los instintos sexuales de Platero habla del decoro del propio poeta, quien no permite que se acerque a una burra que lo llama desde el otro extremo de la pradera. Para el poeta el hecho erótico pertenece a la esfera de la alteridad. Los poemas “La llama” y “Amistad” concentran algunas de las pocas referencias sexuales. En el primero, el poeta supedita el desnudo femenino a la belleza superior del fuego y se pregunta “¿Qué cabellera suelta, qué brazos, qué piernas resistirían la comparación con estas desnudeces ígneas?” (222), mientras en el segundo representa a Platero como una adolescente “apasionada” que se rinde a sus pies (139). A través de estas caracterizaciones indirectas de la sexualidad femenina queda en evidencia el pudor del poeta que lo lleva a ocultar, degradar y dominar el cuerpo de la mujer.

Por otra parte, cuando la corporalidad aparece asociada a muerte o lesiones físicas, el pudor desaparece: se muestran las heridas del animal, la expresión del rostro, el flujo de la sangre. Se llega incluso a estetizar el sufrimiento de la carne. Sin embargo, esta exhibición del cuerpo maltratado revela una gran nostalgia por la materia corporal cuando su integridad es amenazada o su pérdida inminente. Cuando Platero muere abruptamente, el poeta vierte toda su nostalgia en una réplica del asno hecha en cartón. El poeta se niega a aceptar la muerte de Platero; por eso, lo resucita en lirios y mariposas, en poesía: la forma material de lo sublime. La muerte se erige como una alteridad impenetrable, pero al mismo tiempo absorbente. El poeta viste su cuerpo de luto perpetuo. En cuanto a Platero, su muerte puede verse como un momento final de liberación que lo exime de una existencia controlada, pero esta tesis es rápidamente desafiada por otra: al vivir en el recuerdo de los hombres, ahora sí, ha quedado confinado definitivamente al mundo del lenguaje.

### **Conclusiones y recomendaciones**

Una lectura cuidadosa de *Platero y yo* evidencia una fuerte tensión dentro de la voz poética, la cual se debate entre una actitud de rechazo hacia la figura del hombre en sociedad y un amor a los animales que encuentra pocas formas de liberarse de visiones especistas. Dentro del poemario, la contemplación silenciosa, los momentos de duda y el juego destacan como las formas más efectivas que tiene el hombre de relacionarse con la alteridad animal sin

subyugarla. Liberado del lenguaje, el ser humano es capaz de propiciar encuentros no mediados por las jerarquías y las formas de opresión que entraña la palabra. Estos encuentros matizan, junto con el afecto hacia los animales, la situación de dominación en que se encuentran. El estudio de la alteridad animal en el poemario de Juan Ramón Jiménez revela la visión del poeta sobre otras alteridades que forman parte del discurso poético. La construcción que se hace de Platero revela el pensamiento del poeta sobre la mujer, el hombre, el cuerpo, la muerte, la sexualidad y la poesía misma. Platero se convierte en un reflejo poliédrico de la cosmovisión del poeta, quien aparece como un ser con vocación de aislamiento. La figura del poeta ambulante y alienado, que surge como algo típico del modernismo (Fernández 36), encuentra en *Platero y yo* un ejemplo claro.

Al recapitular los hallazgos más importantes de este análisis, que apuntan hacia la presencia de prácticas e ideas de dominación, se abre un debate más complejo sobre los fundamentos de la ternura en este clásico de la literatura hispánica. Queda abierta la discusión sobre si el sufrimiento y la subyugación del ser son condiciones necesarias para un amor entrañable como el del poeta por Platero, lo que da pie a una lectura feminista más profunda que ahonde en las representaciones del género en la obra.

## Obras citadas

- Aguirre, Ángel Manuel. "Juan Ramón Jiménez and the French Symbolist Poets: Influences and Similarities." *Revista Hispánica Moderna* 36.4 (1970): 212-23.
- Breuning, LeRoy C. "Why France." Eds. Caws, Mary Ann and Hermine Rifaterre. *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia UP, 1983: 3-20.
- DeMello, Margo. *Animals and Society an Introduction to Human-animal Studies*. New York: Columbia UP, 2012.
- Donovan, Josephine. "Aestheticizing Animal Cruelty." *College Literature* 38.4 (2011): 202-217.
- Dunayer, Joan. "Sexist Words, Speciesist Roots." *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*. Eds. Adams, Carol J. and Josephine Donovan. Durham: Duke UP, 1995: 11-31.
- Fernández, Jesse. "Estudio preliminar". *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia. Estudio crítico y antología*. Madrid: Hiperión, 1994: 17-83.
- Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Ed. Michael P. Predmore. Madrid: Cátedra, 2006.
- Marcus, Leonard S. "The Beast of Burden and the Joyful Man of Words: Juan Ramón Jiménez's *Platero and I*". *The Lion and the Unicorn* 4.2 (1981): 56-74.
- Monroe, Jonathan. "Introduction: The Prose Poem as a Dialogical Genre." *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987: 15-37.
- Oliver, Kelly. *Animal Lessons: How They Teach Us to Be Human*. New York: Columbia UP, 2009.
- Onís, Federico De. *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*. New York: Las Americas Pub., 1961.
- Rioseco, Arturo Torres. "Platero y yo in the United States". *Hispania* 42.1 (1959): 87-88.
- Shapiro, Michael y Marianne Shapiro. *Figuration in Verbal Art*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1988.
- Weil, Kari. *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?* New York: Columbia UP, 2012.

**Cinéma et Histoire coloniale Néo-Calédonienne**  
**“L’Ordre et la Morale” de Mathieu Kassovitz: Traumatisme et**  
**expression de l’indicible au pays du non-dit**

**Virginie Jubeau**  
**Michigan State University**

**ABSTRACT**

In September 2011, Mathieu Kassovitz, released his movie *L’Ordre et la Morale*. After *La Haine*, a film that depicted the life of the lost and invisible youth of the French suburbs, *L’Ordre et la Morale* tells the story of another invisible part of the French population at the other side of the globe: the Kanaks massacred in the Ouvéa Cave by the French army in 1988 after the abduction of police officers by Kanak separatists. *L’Ordre et la Morale* denounces the role played by the French government in this massacre and its colonialist attitude. In consequence, the movie was harshly criticized in France and its release was refused in New Caledonia. The following essay deals with the reasons that led to this cold reception. It discusses the trauma and the expression of the unspeakable in New Caledonia—often described as “the island of the unsaid” by the inhabitants—in a postcolonial perspective. This study departs from key works of Gayatri Spivak and Benjamin Stora to demonstrate to what extent *L’Ordre et la Morale* can be considered as the cruel reminder of 150 years of colonial violence in New Caledonian soil. The confrontation between the Kanak subaltern voice forced to silence by the general amnesty of 1988 and the official and dominant voice of the French political class is also examined. The last part of this essay analyzes the duty of remembrance as the remedy to the general amnesia that prevail in New Caledonian psyche, and to the trauma of the surviving victims.

**Key words:** *Cinema, postcolonialism, violence, kanak, Kassovitz*

**RÉSUMÉ**

Le 21 Septembre 2011, Mathieu Kassovitz, réalisateur acclamé par la critique pour son film *La Haine* (1995), présente au public français son nouveau film *L’Ordre et la Morale*. Cette nouvelle œuvre, récit sans concession de la prise d’Otage de la grotte d’Ouvéa (Nouvelle-Calédonie) par des indépendantistes kanaks en 1988, est une œuvre engagée qui dénonce l’attitude colonialiste du gouvernement français lors de ces événements.

L’œuvre sera très froidement reçue en métropole, et privée de diffusion en Nouvelle-Calédonie. Le présent essai s’intéresse aux raisons qui ont conduit à l’accueil hostile de ce nouveau film de Kassovitz. En effet, ce ne sont pas tant les qualités artistiques de l’œuvre qui ont été remises en question, mais bien les événements auxquels il s’attaque. Le travail mené ici s’intéresse particulièrement au traumatisme et à l’expression de l’indicible en Nouvelle-Calédonie—souvent décrite comme « le pays du non-dit » par ses habitants— dans une perspective postcoloniale. Cette recherche s’appuie sur divers ouvrages critiques, de Gayatri Spivak à Benjamin Stora, et tend à démontrer, dans un premier temps, en quoi *L’Ordre et la Morale* constitue un douloureux rappel de 150 années de violence coloniale en Nouvelle-Calédonie. La confrontation entre la voix subalterne kanak réduite au silence par l’amnistie générale des accords de Matignon, et la voix officielle dominante et médiatisée de l’Etat français est également abordée. Enfin, une dernière partie analyse le devoir de mémoire

comme remède à l'amnésie générale et au traumatisme des survivants.

**Mots clés:** *Cinéma, postcolonialisme , violence, Kanak, Kassovitz*

## **Introduction**

Le 22 avril 1988, deux jours avant le premier tour des élections présidentielles, les «événements» - la période de quasi-guerre civile que connaît la Nouvelle-Calédonie depuis le début des années 80 - atteignent l'apogée des tensions entre militants indépendantistes kanaks et autorités françaises. Les kanaks, peuple originel de l'île, expriment une volonté croissante d'indépendance vis-à-vis de la métropole, indépendance qui semble bien lointaine tant la France a limité le transfert de compétences régaliennes aux institutions locales. La lutte prend un tournant tragique lorsque, répondant à une directive du Front de libération national kanak et socialiste (FLNKS), un groupe de militants indépendantistes, menés par Alphonse Dianou, prend d'assaut une gendarmerie à Fayaoué, sur l'île d'Ouvéa, et abat quatre gendarmes avant de prendre 24 autres otages.

A 22000 kilomètres de là, les téléspectateurs du journal d'Antenne 2 apprennent avec horreur le déroulement de ce fait divers dont les suites laisseront une tache indélébile sur la présidence de François Mitterrand. "En Nouvelle-Calédonie, sur l'île d'Ouvéa", annonce le présentateur, "des indépendantistes kanaks de la tribu de Gossanah" auraient pris la gendarmerie de Fayaoué d'assaut, et "massacré quatre gendarmes à la machette." "Je suis consterné par cette sauvagerie, cette barbarie," commentera sur RTL Jacques Chirac, premier ministre et candidat à l'élection présidentielle. "Indépendantistes". "Kanak". "Machette". "Sauvagerie". "Barbarie" (Sanguinetti 73). Des mots savamment choisis, alarmants et extrêmement connotés trahissant une désinformation complète, qui éveillent dans l'esprit du spectateur moyen des images d'exotisme, de contrées lointaines et de glorieux passé colonial. Des mots sensationnalistes qui soulignent une certaine ignorance de la Mère-Patrie France et le décalage qui s'est installé entre le pays des droits de l'homme et les peuples aliénés par son aventure civilisatrice menée depuis le 19<sup>ème</sup> siècle. Mais rien ne laissait présager l'envergure du traitement politique que l'Etat français allait réserver aux preneurs d'otages.

L'affaire se solda en effet par l'opération "Victor", durant laquelle l'armée française intervint spectaculairement sur l'île relevant pourtant du droit commun français. Dix-neuf indépendantistes et deux gendarmes furent pris au piège dans une grotte localisée près de la tribu de Gossanah et tués. Ces événements tragiques, pudiquement baptisés "Prise d'otages d'Ouvéa" ou "Affaire de la grotte d'Ouvéa", aboutirent par les accords de Matignon signés

en 1988 par Jean-Marie Tjibaou, leader du FLNKS, Jacques Lafleur (leader du RPCR, parti anti-indépendantiste) et l'Etat français. Au terme de ces accords, un processus d'auto-détermination et de décolonisation progressive de la Nouvelle-Calédonie fut décidé, ainsi qu'une amnistie générale pour tous les protagonistes de l'affaire d'Ouvéa, militaires comme kanaks. La vérité officielle et les apparentes bonnes intentions du gouvernement français exprimées dans ces accords apaisèrent un temps les tensions, et l'affaire, expérience hautement traumatique et violente, devint taboue au sein de la communauté kanak.

Pourtant, une voix s'éleva pour dire une autre vérité. Celle du capitaine Philippe Legorjus, négociateur lors de la prise d'otages, qui dans ses mémoires *La Morale et l'Action* (1990) fut le premier membre des forces armées à dénoncer ouvertement les abus de l'état français à Ouvéa. Legorjus dénonçait notamment les intérêts carriéristes et électoraux de Pons, Chirac et Vidal, intérêts qui avaient mené à l'emploi abusif de la force militaire. Le récit glaçant de Legorjus, faisant état de torture, de méthodes d'intimidation et d'exécution sommaires, n'était pas sans rappeler une autre histoire au goût amer, celle de la guerre d'Algérie, vue par de nombreuses personnes comme la plus déshonorante guerre coloniale menée par la France en raison des exactions perpétrées sur le peuple algérien. En plus de souligner l'emploi de méthodes en contradiction avec l'héritage démocratique de la République Française, c'est aux kanaks et à leur révolte anéantie que Legorjus donnait raison. Ce livre fut accusé d'être un tissu de mensonges. Il disait l'indicible: l'inacceptable attitude des dirigeants français d'une part, et la persistance d'un colonialisme qui continuait de tuer même en cette fin de vingtième siècle d'autre part.

Au vu de l'accueil réservé à *la Morale et l'Action*, il était clair que la France n'était pas disposée à entendre cette autre vérité. Il n'est donc pas étonnant que la sortie d'un film politique adapté du récit de Legorjus fasse polémique à son tour. Matthieu Kassovitz, réalisateur acclamé du film *La Haine* (1995), héritier du cinéma de gauche engagé des années 70 (Dubois 154), présente à la fin de l'année 2011 *L'Ordre et la Morale*, une œuvre qui fera grand-bruit en Nouvelle-Calédonie, mais qui curieusement n'agitera que très peu le public de métropole qui lui réserva un accueil des plus tièdes.

*L'Ordre et la Morale* se veut fidèle au déroulé des événements d'avril et mai 1988. C'est un film sans concessions sur l'attitude de la France, fruit d'une longue élaboration de la part du réalisateur et de nombreuses visites à la tribu de Gossanah, qui a par ailleurs collaboré directement et activement à la mise en œuvre du projet. Kassovitz, qui s'est attribué le rôle de Legorjus, personnage principal de la reconstitution, livre le point de vue de l'ex-capitaine du GIGN mais aussi, chose totalement inédite dans l'Histoire du septième art français, celui des

kanaks de la tribu de Gossanah, dont beaucoup interprètent leur propre rôle, ou celui des membres de leurs familles assassinés dans la grotte.

La présente analyse sera l'occasion de s'intéresser à la singularité de *L'Ordre et la Morale*, véritable OVNI du cinéma français. L'œuvre abonde des thèmes chers à Mathieu Kassovitz. C'est un cinéma politique, toujours engagé en faveur des invisibles de la société auxquels il veut donner une visibilité. C'est également un cinéma qui veut déranger pour mieux susciter le débat, et dans le cas précis de *L'Ordre et la Morale*, un cinéma où transparait la critique postcoloniale. En effet, *L'Ordre et la Morale* met le spectateur face aux contradictions existant entre le mythe de la France des droits de l'homme et la réalité brutale de l'Empire Colonial français.

On peut donc se demander en quoi ce film peut être considéré comme l'exutoire dérangeant du traumatisme d'Ouvéa, et comme l'expression de l'indicible au pays du non-dit. Il sera important dans un premier temps de considérer *L'Ordre et la Morale* comme le douloureux rappel de 150 années de violence coloniale en Nouvelle-Calédonie, afin de mieux comprendre les enjeux de la lutte abordée dans le film. Une seconde partie sera consacrée à la confrontation qui est mise en scène dans l'œuvre, confrontation entre la voix subalterne kanak réduite au silence par l'amnistie générale des accords de Matignon, et la voix officielle dominante et médiatisée de l'Etat français. Enfin, une dernière partie abordera le devoir de mémoire comme remède à l'amnésie générale et au traumatisme des survivants.

### ***L'Ordre et la Morale*, ou le cinglant rappel du malaise kanak et de cent-cinquante années de violence coloniale en Nouvelle-Calédonie**

L'Histoire de la civilisation kanak est millénaire. Elle débuta avec l'arrivée de peuples navigateurs venus du continent Asiatique il y a près de 2000 ans, et par l'implantation sur l'île de premiers habitants qui développèrent une culture qui devait devenir la culture kanak. Une culture riche, enracinée dans la nature, dans les paysages somptueux de la Grande Terre et des îles avoisinantes, fondée sur la parole reçue des ancêtres, parole qui est à la base de tous les liens au sein et en-dehors du clan. Une culture également fondée sur des échanges commerciaux et coutumiers reposant sur l'igname entre différents clans, dans laquelle art et sacré se répondent. Une civilisation ancienne et durablement implantée, dotée d'une organisation sociale dont le chef de clan était la tête, ainsi que d'un système juridique. Une civilisation prise dans le flot destructeur de la colonisation qui suivit la découverte de l'île par James Cook en 1774 et la violente arrivée des premiers européens (Lenormand 245). Car le

colonialisme fut pour les kanaks, comme de nombreux autres peuples, une affaire de violence.

«Le colonialisme est la violence à l'état de nature et ne peut s'incliner que devant une plus grande violence. » décrivait Frantz Fanon dans sa critique du colonialisme français *Les Damnés de la Terre* (Fanon 66). Quelle formule pourrait mieux résumer l'enchaînement malheureux des circonstances historiques, sociologiques et psychologiques qui ont conduit les acteurs de la prise d'otages à la date du 5 mai 1988 et l'opération Victor? Le grand drame de la lutte du peuple kanak est celle de tous les autres peuples colonisés: le recours à l'escalade de la violence pour faire entendre une revendication. C'est, selon les termes du chercheur Joshua Cole dans son essai *Intimate acts and unspeakable relations*, la création «d'un espace spécifique dans lequel la relation violente peut être reproduite et exploitée comme condition de l'existence.» C'est à la racine de l'acte d'agression des kanaks que Kassovitz s'attaque dans *L'Ordre et la Morale*, à la violence d'un passé colonial honteux et aliénant. L'objectif politique assumé du réalisateur est de sensibiliser le public à la cause du peuple kanak, et de montrer la rencontre entre deux cultures. Chaque scène du film, chaque élément du montage semble d'ailleurs avoir été pensé pour l'expression de la critique anticoloniale et montre des aspects méconnus de la cause d'un peuple dont de nombreux français ignorent tout.

Ainsi, on peut entendre un des militants indépendantistes hurler «Attends t'es pas chez toi, ici, t'es en Kanaky ici! C'est chez nous!» dans le flashback reconstituant de manière très réaliste l'occupation de la gendarmerie de Fayaoué. Un cri désespéré mais puissant, un cri incompris du gendarme auquel il est adressé, ce gendarme démuni face à la soudaine violence de son interlocuteur qui jusqu'à cet instant n'était que le «bon» kanak, un kanak domestiqué par le colonialisme qui lui vendait le fruit de sa pêche tous les matins. L'incompréhension de ce gendarme fut sans doute celle de nombreux blancs de métropole lors de l'annonce de la prise d'otage.

Etrange en effet de voir qu'un peuple avec lequel on cohabitait pacifiquement ressent soudainement le besoin d'exprimer une violence refoulée. Incompréhensible pour beaucoup également le besoin de ce même peuple de crier son appartenance à un pays, et de recourir à la violence pour affirmer son ancrage dans une identité. Ce passage d'une relative normalité du colonisé à une soudaine irruption de la violence dans la gendarmerie de Fayaoué évoque un phénomène d'aliénation et de refoulement que Frantz Fanon décrivait dans *Les Damnés de la Terre*. Selon le théoricien, «La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites; c'est pourquoi les rêves de l'indigène sont des rêves

musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs". La place du kanak jusqu'à présent était celle d'un kanak de carte postale, honnête, généreux et aliéné, apportant le fruit de sa pêche. Le rêve de cet « indigène », celui d'une Kanaky libre. Considérant l'analyse de Fanon et ce procédé de refoulement, faut-il alors s'étonner du malaise du peuple kanak qui transparaît dans cette scène?

Il apparaît que non. En effet, selon Leblic, depuis le 24 septembre 1853, date de la prise de possession de la Nouvelle-Calédonie, l'Empire devenu République Française a tout mis en œuvre pour que les kanaks ne puissent plus appeler "leur" cette terre qui était pourtant au fondement de leur culture. Les statuts limitant les droits des kanaks ne cessèrent de se multiplier au XIX<sup>ème</sup> siècle. La France se servit allègrement en terres pour établir une colonie pénale et faire venir ses colons, et on assista à la spoliation d'espaces occupés depuis des générations par des tribus kanaks, et au confinement de ceux-ci dans des réserves dès 1859, au détriment de leur culture qui considère la terre comme le lien les reliant à la parole de leurs ancêtres, selon les mots employés dans la charte du Peuple kanak du 27 avril 2014. Le statut de l'indigénat, appliqué de 1887 à 1946, plaça quant à lui les kanaks hors du droit commun, et les priva de tous droits civiques. Bien sûr, le peuple kanak exprima son refus de la présence de l'occupant, et se révolta par deux fois: en 1878, et en 1917. Par deux fois, la révolte fut sanglante, et sévèrement réprimée par le régime colonial: le grand chef Ataï qui mena la révolte de 1878 fut décapité et sa tête conservée par la France jusqu'en 2014. En 1917, l'armée coloniale rasa tous les villages soupçonnés d'avoir participé à la rébellion.

C'est à cette histoire coloniale douloureuse que le personnage de Djubelly Wea, chef du village, interprété par son frère Maky dans le film, fait référence de manière désespérée à Legorjus-Kassovitz alors qu'il est attaché à un pilori par l'armée française. "C'est trop tard ! Vous nous traitez comme des cochons! Ça fait combien de temps que vous faites ça? (...) Depuis Ataï, vous continuez à nous piétiner!" Kassovitz, en prêtant ces mots à Djubelly Wea, figure importante de la lutte kanak, partisan d'un anticolonialisme violent et armé, illustre bien le malaise kanak et l'issue tragique qui en résultera nécessairement dans la grotte, mais aussi un an plus tard, lorsque ce même Djubelly se fera l'assassin de Jean-Marie Tjibaou. Le motif du malaise kanak est repris plus tard dans le film, lorsqu'Alphonse Dianou exprime ses revendications au personnage de Legorjus, et mentionne notamment la "Terre rouge que vos ancêtres nous ont volé contre un paquet de cigarettes et une bouteille d'alcool." Référence est également faite au statut Pons, édicté en 1986, qui limitait le pouvoir des assemblées territoriales et des assemblées coutumières, que Kassovitz dénonce par la voix du personnage d'Alphonse déclarant "La loi de TON ministre nous prive de notre droit à exister."

Le malaise et la violence du peuple kanak tels que présentés au spectateur par Kassovitz trouvent donc leurs racines dans un système colonial vicié et vicieux vieux de 150 ans, qui appelle toujours à la production de plus de violence. Il conviendra maintenant de s'intéresser à la confrontation de la voix subalterne kanak à la voix officielle dominante de l'état français que nous présente *L'Ordre et la Morale*.

### **La confrontation de la voix subalterne kanak et de la voix officielle dominante de l'homme blanc**

Comme cela a été précisé en amont de cette analyse, la culture kanak est une culture profondément enracinée dans la terre, qui est le fondement de sa spiritualité. Mais une autre composante essentielle de cette culture est sans conteste la parole, parole qui est elle aussi considérée comme sacrée. La culture kanak est une culture qui se vit principalement oralement. L'histoire d'un individu et de sa généalogie, tout comme le récit des vies des ancêtres se transmettent oralement. La parole est également à la base des relations entre les individus, elle fonde le lien social au sein du clan et hors du clan. Cette parole est appliquée concrètement lors de la "coutume", telle que détaillée sur le site institutionnel de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, durant laquelle ont lieu des discussions parfois très longues qui sont la base de la vie en et avec la tribu. La parole reçue et donnée lors de cette coutume est considérée comme sacrée.

C'est le constat de la sacralité de la parole kanak que firent Legorjus, et plus tard Kassovitz, lorsqu'ils étudièrent le déroulé des événements d'Ouvéa. L'un comme l'autre virent dans les actions menées par le régime colonial depuis 1853, et particulièrement avec l'amnistie générale imposée par les accords de Matignon le viol de la parole kanak. Ce viol est particulièrement bien illustré dans une scène du film, lorsque Pons exige des interrogatoires de la population plus « musclés ». On peut y voir un vieil homme kanak passé à tabac par des militaires qui le rouent de coup aux cris de "Sale négro, parle, ou on va vous buter toi, ta femme, et tes gosses!" La parole kanak ne s'obtient pas par la force, au contraire, elle se donne lors de la coutume.

En termes de critique postcoloniale et Marxiste, on peut donc parler du viol d'une voix subalterne kanak. Le concept de voix subalterne a été défini par Spivak dans son essai *Can the subaltern speak ?* (1987). Il peut se définir comme la voix qui existe en-dehors des voix dominantes, mais que ces voix dominantes réduisent au silence.

La voix kanak se heurte en effet au mur de la vérité officielle de l'Etat Français. Selon Benjamin Stora dans *La France face à son passé colonial*, (2008) "la France a conservé une

culture d'Empire colonial qu'elle ne veut pas assumer." C'est par la voix de l'Etat français, représenté par la personne de Chirac, que s'ouvre le film. L'Etat qui en plus de jouir d'un recours à la force rendu possible grâce aux prérogatives militaires du président de la République et du premier ministre, se fait complice d'une campagne de surenchère et de diabolisation des indépendantistes. L'enquête menée par la ligue des droits de l'homme en 1989 montra du doigt la campagne de désinformation et de spéculation entretenue par les politiciens durant les élections présidentielles. L'opinion publique, nourrie du mensonge étatique, considérait en effet les preneurs d'otages comme de simples "terrorists" d'après les conclusions du rapport effectué par la Ligue des Droits de l'Homme. L'emploi de tels termes fut catastrophique pour l'expression des revendications des indépendantistes, qui souhaitaient avant tout exprimer publiquement et par l'intermédiaire de la presse les causes de leur prise d'armes. Il est en effet de notoriété commune qu'aucune démocratie ne négocie avec les terroristes, et le premier ministre Chirac, pris dans les besoins de sa campagne électorale, souhaitait démontrer aux électeurs sa capacité à faire face à une situation de conflit armé hors de la Métropole. L'Etat Français tel qu'il est dépeint par Legorjus dans ses mémoires, et dans l'œuvre de Kassovitz, a par ses agissements réduit au silence la voix kanak, la rendant subalterne tout au long de la crise d'Ouvéa.

Mais l'Etat français n'est pas le seul à rendre subalterne la voix kanak. En effet, Legorjus et Kassovitz se rendent eux aussi coupables de ce que Spivak critiquait ouvertement dans son essai, à savoir la dépendance des subalternes à la voix d'une élite intellectuelle qui en s'exprimant au nom de la minorité opprimée, ne fait que l'asservir un peu plus, et la museler davantage. En effet, malgré la noblesse du projet porté par Kassovitz, et sa volonté affirmée de rendre visibles les invisibles de la société française, une critique majeure pourrait être adressée au réalisateur, un complexe que l'on pourrait qualifier de complexe du "white savior", du sauveur blanc qui libèrerait enfin la parole. Kassovitz, en apportant un projet déjà construit, dans lequel la tribu de Gossanah n'intervient que pour appuyer l'adaptation à l'écran d'une histoire vraie, ne se rendrait-il pas lui aussi coupable de l'aliénation du peuple kanak, en s'appropriant une histoire qui n'est pas sienne pour servir sa vision du monde et ses convictions politiques?

Au sein même du peuple kanak, les opinions sur ce point divergent. Lors d'un débat télévisé de TV Nouvelle-Calédonie réalisé en 2011 au moment de la sortie du film, le chef coutumier Roc Womytan disait de *L'Ordre et la Morale* que le film ne servait pas l'intérêt du peuple kanak, et que Kassovitz vendait avant tout un film, et non pas une histoire vraie. Maky Wea, frère de Djubelly Wea, membre de la tribu de Gossanah et acteur du film, défendait

quant à lui une mise sur le devant de la scène inédite du peuple kanak. Selon lui, Kassovitz présentait la vraie version des faits, et valorisait le point de vue des kanaks présentés sous un visage plus humain. Ces opinions contraires en disent long sur la suspicion qu'un intervenant extérieur et blanc peut parfois susciter dans le traitement de faits polémiques.

On s'aperçoit donc que pour être libérée, la parole kanak doit encore et toujours faire face à l'aliénation infligée par l'homme blanc, que celui-ci soit politicien, militaire, ou cinéaste. Il s'agira maintenant de s'interroger à la dernière partie de cette analyse, dédiée au devoir de mémoire et à la réparation du traumatisme des vivants.

### **Le devoir de mémoire comme remède à l'amnésie générale et au traumatisme des survivants**

Comme il l'a été précisé précédemment, les accords de Matignon eurent l'effet d'un couteau à double tranchant. On reconnaissait d'une part les 150 années de souffrances et de spoliation vécues par le peuple kanak, tout en imposant à tous les acteurs de la tragédie d'Ouvéa une amnistie générale. L'amnistie générale, bien qu'accordant à tous le pardon pour les crimes commis, ne garantissait pas aux victimes le droit à la reconnaissance de leur douleur et de leur traumatisme. La culpabilité des bourreaux, dans un camp comme dans l'autre, ne peut à ce jour toujours pas faire l'objet d'une décision de justice. La comparaison est encore une fois évidente tant ce cas n'est pas sans rappeler celui de l'Algérie et de la loi d'amnistie promulguée par le général de Gaulle à l'issue du conflit en 1962. Chirac et son parti s'étant toujours revendiqués comme néo-gaullistes, une telle continuité dans la manière de voter les lois à l'assemblée nationale n'est pas étonnante.

Réaliser un film abordant sans concessions un sujet aussi épineux, comme le fait *L'Ordre et la Morale*, est l'occasion de constater l'avancée d'un processus historique. Comme ce fut le cas pour la Shoah dont on ne commença à parler réellement que dans les années 70 lorsque la parole des survivants commença à se libérer, la parole des kanaks de la tribu de Gossanah ne commence elle aussi à se faire entendre que presque 30 ans après le drame. Plus l'histoire vécue est douloureuse, plus son expression prend du temps. Une différence notable existe toutefois entre l'Algérie et la Shoah. Ce sont deux processus historiques terminés, qui sont parvenus à une résolution, le premier par l'indépendance, le second par la libération des camps de concentration. Dans le cas de la Nouvelle-Calédonie, on a affaire à un processus encore en cours, un référendum d'auto-détermination étant en effet prévu d'ici 2018.

Pourtant, pour les habitants de Gossanah qui ont vécu les exactions et la perte de leurs proches dans l'assaut de la grotte, ce film était une première étape vers un travail de mémoire. Ce film était l'expression, aux yeux de tous par le moyen du cinéma, de cette revendication réduite au silence lors de l'opération Victor. Aux yeux de beaucoup de kanaks, ce devoir de mémoire nié par l'amnistie, "l'amnésie générale" selon les termes de Iabe Lacapas, cousin et interprète d'Alphone Dianou dans le film, serait nécessaire pour avancer réellement vers le "Destin Commun" voulu par les accords de Nouméa de 1998. Les travaux menés par Erika Apfelbaum dans l'essai *Restoring Lives shattered by collective violence* offrent un éclairage sur cette situation complexe. Selon la chercheuse, pour une victime déshumanisée par son bourreau et le traumatisme subi, "Telling one's story is a rehumanizing process" (Apfelbaum 9). C'est en effet un moyen de sortir de la prison qu'elle nomme "the anonymity of victimhood", dans le cas qui nous intéresse, cet anonymat est celui imposé par l'amnistie générale. Apfelbaum fait également référence à Primo Levi, rescapé des camps de concentration, qui disait des victimes qu'il était de leur devoir de dire "ce que l'on met au silence" (Apfelbaum 9).

Benjamin Stora dans son ouvrage *La France face à son passé colonial*, va lui aussi dans ce sens. L'auteur estime en effet que libérer la parole passe par trouver "des espaces mémoriels communs" (Stora 18). Une nation ne peut libérer sa parole que si elle exprime en commun sa douleur. La nation ne peut à nouveau s'ancrer dans l'Histoire que si elle est réconciliée avec elle-même et avec son passé. Lorsque l'on considère la manière dont le film de Kassovitz a été reçu par la critique et par les calédoniens l'accusant de mettre de l'huile sur le feu inutilement, on constate que l'idée d'espace mémoriel commun n'est pas une réalité en Nouvelle-Calédonie. Il existe dans ce pays une réelle fracture mémorielle, ajoutant une dimension symbolique à un clivage social et culturel déjà flagrant. Pour le drame d'Ouvéa coexistent deux lieux de mémoire, deux plaques commémoratives que l'on a bien pris soin d'éloigner. L'une est consacrée aux gendarmes tuées lors de la prise de la gendarmerie de Fayaoué, alors que l'autre est dédiée aux "fils de kanaky" tombés dans la grotte. De la même manière, il existe à Nouméa, ville principale de la Nouvelle-Calédonie, un musée du bagne et un musée de la ville de Nouméa, espaces mémoriels d'une Nouvelle-Calédonie blanche et caldoche, tandis qu'à quelques mètres de là, un musée de la Nouvelle-Calédonie célèbre les arts mélanésiens et l'histoire du pacifique.

L'accueil réservé à *L'Ordre et la Morale* nous démontre donc bien que la Nouvelle-Calédonie est bien loin de la réalisation d'un travail mémoriel. La parole exprimée par les

kanaks dans le film ne pourra pas être entendue en l'absence de volonté mémorielle commune.

## **Conclusion**

En conclusion, il est possible de dire que les polémiques soulevées par la sortie de *L'Ordre et la Morale* sont plus dues au contexte entourant la sortie du film et à l'histoire à laquelle il fait référence dans un pays où l'indépendance n'est pas encore acquise, qu'à la qualité artistique du film lui-même. Ce film ne pouvait pas recevoir un traitement partial en Nouvelle-Calédonie, pays du non-dit où la fracture sociale entre kanaks et caldoches est encore plus flagrante que celle de la métropole et de ses banlieues. Les références à la réalité historique du traitement réservé au peuple kanak en 150 années de colonisation sont encore mal perçues, de même que la critique des dirigeants français et de l'armée. Un devoir de mémoire et un jugement seraient nécessaires pour qu'éclate enfin la vérité, et que s'apaisent les traumatismes.

“Au moins, ce film fait dialoguer!” est sans doute, comme le souligna Maky Wea lors du débat sur TV Nouvelle-Calédonie, la meilleure leçon que les calédoniens aient réussi à tirer du film. Si ce film ne peut être considéré comme un outil de réconciliation, il peut au moins se satisfaire d'avoir fait ressurgir un débat sur l'indépendance et les droits du peuple kanak qui, contrairement à ce que les accords de Matignon et de Nouméa veulent faire croire, est loin d'être clos dans la société calédonienne.

Il serait en outre facile de mettre l'échec commercial de *L'Ordre et la Morale* sur le compte de la qualité du film, jugée médiocre par certains critiques. Il serait facile d'accuser Mathieu Kassovitz d'avoir choisi le mauvais angle d'approche pour son récit, se fondant uniquement sur les dires controversés de Philippe Legorjus, et sur le point de vue des kanaks de la tribu de Gossanah. Il serait également facile d'accuser le film de Kassovitz de faire référence à des éléments de contexte trop obscurs pour être compris par un public non-initié.

Plus difficile serait en revanche, la reconnaissance pure et simple du talent d'un cinéaste et acteur qui s'est attaqué avec beaucoup de courage à un sujet encore tabou dans la société française dans le seul but d'informer et de secouer les consciences d'un pays hermétique à sa propre critique. Combien de films peuvent en effet se vanter d'avoir critiqué aussi ouvertement la politique coloniale de la France depuis le film *la Bataille d'Alger en 1966*? Si l'on conserve ce modèle de la bataille d'Alger et la censure dont le film a fait l'objet lors de sa sortie, on constate que dans les deux cas de figure, c'est toujours le mythe national de l'aventure coloniale française que l'on refuse de soumettre à la critique.

Le peuple français, dont une partie est si prompte à renier la spécificité culturelle des peuples issus de l'immigration provenant de ses anciennes colonies, ne semble en effet pas prêt à voir en face la vérité du passé colonial, et les conséquences qu'il porte avec lui.

Peut-être qu'à l'exemple de la *Bataille d'Alger, L'Ordre et la Morale* fera un jour l'objet des études qu'il mérite dans certaines universités où la parole et la pensée postcoloniales seront vraiment libérées du poids du passé?

## Works Cited

- Apfelbaum, Erika. *Restoring Lives shattered by collective violence. The role of official public narratives in the process of memorializing*. In C N van der Merwe 1 Wolfswinkel: *Telling Wounds*. Stellenbosch; Van Schaik Content Solutions, 2002.
- Drevillon, Elizabeth. *Grotte d'Ouvéa, autopsie d'un massacre*. Documentaire de 66 minutes. France 2. 2011.
- Dubois, Régis. *Une histoire politique du cinéma: Etats-Unis, Europe, URSS*, vol.1. Arles: Sulliver, 2007.
- Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris: La Découverte/Poche, 2002.
- Kassovitz, Mathieu. *L'Ordre et la Morale*, Film de 2h16. Nord-Ouest Productions, Studio 37, France 2 Cinéma et UGC production. 2011.
- Leblic, Isabelle. "Chronologie de la Nouvelle-Calédonie." *Site de la société des historiens océanistes*. 14 Décembre 2015. [www.oceanistes.org/oceanie/](http://www.oceanistes.org/oceanie/)
- Lenormand, Maurice. *L'évolution politique des autochtones de la Nouvelle-Calédonie*. In: *Journal de la Société des Océanistes*, tome 9, 1953.
- Sanguinetti, Antoine. "Enquête sur Ouvéa: rapport et témoignages sur les événements d'avril-mai 1988." *La ligue des droits de l'homme, Etudes et documentations internationales*. Paris: 1989.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press 1988.
- Stora, Benjamin. *La France face à son passé colonial*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2007.
- Site de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, Paris. *La coutume kanak*. 11 Décembre 2015. <http://www.mncparis.fr/uploads/la-coutume-kanak.pdf>
- Sénat Coutumier de Nouvelle-Calédonie. *Charte du peuple kanak. 27 Avril 2014*. Préambule. 2014. 11 Décembre 2015. [www.senat-coutumier.nc/le-senat-coutumier/la-charte-du-peuple-kanak](http://www.senat-coutumier.nc/le-senat-coutumier/la-charte-du-peuple-kanak)
- Débat télévisé sur *L'Ordre et la Morale. Faut qu'on se parle. Nouvelle-Calédonie 1ère, France télévision*. 2011. 12 Novembre 2015. [http://www.youtube.com/watch?v=9M5VB\\_6RBQI&ab\\_channel=Djepy2](http://www.youtube.com/watch?v=9M5VB_6RBQI&ab_channel=Djepy2)



Romance & Classical Studies

---

Graduate Student Association-TROPOS



**MICHIGAN STATE**  

---

**U N I V E R S I T Y**

