

Lo monstruoso y el cuerpo fragmentado: el Nuevo Mundo como espacio de violencia, una lectura de la obra de Theodore De Bry en la construcción de la imagen indiana.

Daniel Egaña Rojas¹

Resumen:

El presente trabajo analiza la producción gráfica de Theodore De Bry sobre el Nuevo Mundo bajo la hipótesis de que ésta encierra una propuesta general sobre las Indias. Aquí se intenta discutir las lecturas parciales sobre la obra De Bry a favor de la idea de que el grabador flamenco se posiciona al interior de una “*guerra de las imágenes*” desde la cual disputa cierta “*división de lo sensible*”. En nuestra lectura la representación gráfica indiana de De Bry no operaría como un comentario al discurso narrativo, por el contrario, se articularía como un discurso político autónomo sobre el nuevo continente.

Palabras claves: Theodore De Bry – Imagen indiana – Siglo XVI – Violencia – Política

Abstract:

The following research analyzes the graphic work on the New World by Theodore De Bry under the assumption that it contains a general proposal on the Indies. This research is an attempt to discuss partial readings on De Bry's artwork in favor of the idea that the Flemish engraver takes place within a “*battle of images*” from which the engraver fights for certain “*division of the sensible*”. In our reading, the Indian graphic representation made by De Bry does not operate as a comment to a narrative discourse, on the contrary, it is articulated as an autonomous political discourse about the new continent.

Keywords: Theodore de Bry – Indian imagery – 16th century - Violence - Politics

¹ Antropólogo Social (U. Chile). Magister en Estudios Latinoamericanos (U. Chile). Maestro en Ciencias Antropológicas (UAM-I, México). Doctorante en Ciencias Antropológicas, UAM-I. Mail: panoramix80@yahoo.com.mx

1.

Para aquellos que no pertenecían a la Corona de Castilla, la relación con el nuevo continente estuvo casi exclusivamente mediada por las imágenes. Tanto las imágenes en su sentido laxo (cartas privadas, crónicas y relaciones que “mostraban” de algún modo la “naturaleza” de las Indias nuevas) como en su sentido estrecho (pinturas, dibujos y grabados) intentaban representar lo que desde el viejo continente era imposible de ver con los propios ojos.

La obra de Theodore De Bry sobre las Indias (1997)² es probablemente uno de los cuerpos gráficos más completos que existen sobre el Nuevo Mundo de un autor del siglo XVI. Y aunque nunca pisó las Indias, la producción del grabador flamenco instaló en el mundo protestante un referente gráfico. A través de la serie de los *Grandes Viajes*³ y los diecisiete grabados de la edición de 1597 *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (escrita por Bartolomé de las Casas) Theodore De Bry propuso un imaginario concreto sobre el Nuevo Mundo.

Si bien los textos que inspiran los diez libros que componen los *Grandes Viajes* indios y la *Brevísima relación* remiten a distintos autores, la hipótesis de este trabajo plantea la posibilidad de establecer una lectura general a la obra de De Bry. Existiría, creemos, un discurso consistente sobre la realidad indiana, una propuesta estético-política que se enmarcaría en un conflicto mayor.

2.

Estudiar la producción de imágenes gráficas sobre el Nuevo Mundo, su naturaleza y sus habitantes no es un tema novedoso. Desde mediados del siglo XX diversos autores han dedicado gran cantidad artículos y trabajos monográficos a las imágenes que inundaron durante los siglos XVI y XVII las imprentas y los muros europeos (Pietschmann, 1990). A nuestro modo de ver, tres intenciones dominan estos estudios: la primera de ellas plantea el problema de la clasificación y se orienta a establecer tipologías, donde –comúnmente- se tiende a vincular la producción icónica del indígena al imaginario mitológico europeo (Sebastián, 1990). La segunda se ocupa del problema de la veracidad y la verosimilitud; aquí, domina una postura genealógica de la imagen por la cual se dilucidan críticamente montajes, distorsiones, copias, falsas atribuciones e invenciones (Mason, 2009). Por último, una tercera línea busca comprender el sentido de estas imágenes, intentando dar una explicación –sociológica, psicológica o cultural- a determinadas representaciones (Hoogeveen y Winius, 1990).

Si bien estas distinciones son esquemáticas, pues muchas veces tienden a sobreponerse y mezclarse en distintos niveles (implicándose mutuamente), pareciera que el tercer elemento de nuestra clasificación ocupa –en el análisis de las imágenes gráficas- un lugar secundario. Creemos que esto se debe a que, mientras los dos primeros (a saber, el problema de la clasificación y el de la veracidad y la verosimilitud) operan en un nivel positivo de la

² En estricto rigor, lo que se conoce como la obra de Theodore De Bry es en realidad la producción gráfica de su taller que, tras su muerte en 1598, fue continuada hasta 1634 por sus hijos, quienes mantuvieron un estilo de grabado similar.

³ La serie de los *Grande Viajes* se compone de diez libros, en cada uno de los cuales De Bry ilustra distintos relatos de viajeros en el Nuevo Mundo.

investigación científica, la pregunta por el sentido emerge como una pregunta fundamentalmente política, esto es, referida a su posicionamiento en un campo en disputa. El estudio de la obra de De Bry nos interesa desde éste último punto de vista, en tanto creemos que establecer una lectura general de su trabajo gráfico significa preguntarse por su sentido, es decir, por la política que determinada propuesta estética está poniendo en juego.

Es interesante notar que, aparentemente, De Bry se muestra como un caso anómalo. Si bien su obra comúnmente es trabajada desde el problema de las clasificaciones (Amodio, 1993; Cano, 2003) y el de la veracidad y la verosimilitud (Elliott, 1997; Hulton, 1990; Rojas-Mix, 1992), cada vez que ésta se presenta, se tiende a remarcar cierta dimensión política que ella implicaría. Pero la política a la que se alude no tiene que ver tanto con el contenido de sus grabados, como con el contexto en el cual se enmarca la producción del autor flamenco. Para “leer” a De Bry es ineludible el contexto político-institucional. Como es sabido, la figura de Carlos V puso bajo una misma casa (Habsburgo) la católicamente militante Corona castellana-aragonesa y la soberanía de los Países Bajos; que para el siglo XVI comienza masivamente a adoptar el protestantismo. Durante el reinado de Carlos V esto no produjo conflicto, en gran medida por que su educación y su corte eran predominantemente flamencas. Sin embargo, su sucesor, Felipe II se educará y gobernará desde Castilla, acentuando las diferencias religiosas y culturales del soberano y sus súbditos; lo que en 1568 desencadenará una lucha “independentista” conocida como la guerra de los ochenta años. Bajo esta óptica, los grabados de De Bry, y principalmente aquellos realizados en la edición de 1597 de la *Brevísima relación* de Las Casas –que por diversos autores es considerada una de las fuentes primarias de la *leyenda negra* hispanoamericana (Hernández, 2006; Hoogeveen y Winius, 1990)-, son leídos como un comentario explícito a la política institucional de la época.

No obstante, cuando nos preguntamos por el sentido de las imágenes de De Bry, no pensamos en una política institucional. Y si bien es cierto que su referencia es ineludible, creemos que ésta opera sólo de forma indirecta. Cuando decimos que el sentido de las imágenes responde a una política, es porque creemos que en el espacio gráfico se despliega un conflicto entre distintas ofertas estéticas que configuran una determinada percepción sobre la realidad.

3.

Es común que cuando se habla críticamente de las imágenes sobre el Nuevo Mundo del siglo XVI se remita a ellas como un corpus único. Autores como Rojas-Mix (1992), Amodio (1993), Lira (2004) o Carreño (2008), tienden a trabajar la construcción de la imagen del indígena del Nuevo Mundo como si las instancias de producción guardaran cierta consistencia interna. Esto no es más que una ilusión. Por el contrario, la producción de estas imágenes, al igual que la distribución y el consumo, se insertó en una cadena asistemática, diversa y difusa. No hubo *una* construcción de la imagen del indígena indiano, sino múltiples propuestas –a momento consistentes, en otros divergentes- que poblaron el imaginario sobre las Indias. De alguna forma, esta ilusión cae presa del mismo fenómeno que, en la violencia de las palabras, unificó la diversidad étnica precolombina bajo la signatura de “indio”.

Si, por el contrario, aceptamos esta diversidad productiva se hace evidente que la “imagen del indígena” antes que engendrar un sólo cuerpo consistente, tiende a desplegarse en el conflicto. Al igual que ocurrió con las representaciones narrativas, las imágenes gráficas de la población del

Nuevo Mundo se presentaron como un campo en disputa, como una “*guerra de las imágenes*” alternativa a aquella que se desarrollaba en la política eclesiástica. El término que aquí tomamos prestado de Gruzinski (2006), no lo utilizamos exactamente en el mismo sentido que él. En su propuesta, el historiador del arte se detiene principalmente en el conflicto “intercultural”, en la disputa por la hegemonía de las imágenes de adoración. No obstante, en nuestra opinión, habría otras “*guerras de las imágenes*”, menos explícitas y más difíciles de rastrear que se desarrollarían en un nivel estético-político (tal vez, epistemológico) antes que en una dimensión institucional.

Para comprender nuestra propuesta se podría establecer un paralelo con las disputas narrativas en torno a la dignidad de los indígenas que –siendo bastante reduccionistas- se resumen en la controversia de Valladolid. Aquí, a partir de la lectura de Aristóteles, Tomás de Aquino y Cayetano (entre otros), se discute la condición del indígena del Nuevo Mundo, principalmente en lo que respecta a la servidumbre natural de éstos. El conflicto, que contrapone a Bartolomé de las Casas con Juan Ginés de Sepúlveda, no sólo pretende de dar cuenta de una realidad específica sino que también (y sobretodo) busca dictar pautas de comportamiento frente a ella; posee, por lo tanto, una dimensión productiva de la misma realidad a la que alude. Algo similar ocurre con la imagen. Al margen –al menos desde un punto de vista moderno- de su veracidad y su verosimilitud y del problema de la clasificación, las imágenes producidas durante el siglo XVI no sólo dan cuenta de la realidad indiana, sino que intentan instalar un discurso específico sobre cómo es el Nuevo Mundo, buscando establecer una nueva “*división de lo sensible*”.

La noción de “*división de lo sensible*” acuñada por Jacques Rancière permite comprender la íntima vinculación que existe entre estética y política. Para el filósofo francés la “*división de lo sensible*” responde a:

“Ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en dicha división” (Rancière, 2002: 15).

En otras palabras, la “*división de lo sensible*” establece el ordenamiento (particiones y relaciones) de las cosas y de lo social. Ahora bien, para Rancière “*la política consiste [justamente] en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objeto nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos*” (2005: 19). Por lo tanto, junto con los discursos sobre el Nuevo Mundo, las imágenes gráficas operarían políticamente en tanto producirían una nueva distribución de la realidad, dando cuenta de un determinado orden indiano.

De este modo, lo sensible aparece como el trofeo de nuestra “*guerra de las imágenes*”. Sin embargo, conviene establecer ciertas precisiones entre la disputa por lo sensible que acontece a nivel discursivo y aquella que se dio en el campo gráfico. A diferencia del problema de la dignidad del indígena y la servidumbre natural, que encontró en Valladolid su expresión canónica, un porcentaje importante de las imágenes producidas sobre el Nuevo Mundo no poseen autoría clara. Incluso, como plantea Rojas-Mix (1992), se dan casos en que las imágenes

atribuidas al Nuevo Mundo son en verdad obras medievales, grabadas para otros fines. Sin actores del todo identificables, la “guerra” no se desenvuelve como una lucha antagónica entre dos bandos plenamente delimitados.

Entre la producción de la imagen y un segmento de la sociedad no existe –necesariamente- una relación metonímica. Cada nodo de producción de imágenes indianas opera, como plantea Cano para Theodore De Bry y Guaman Poma de Ayala, como “*posiciones ocupadas dentro de campos de poder*” (2003: 36). Desde luego que entre estos nodos es posible establecer “alianzas” estratégicas, convergencias y reforzamientos mutuos que permitan crear la ilusión de cierta consistencia en la representación gráfica del Nuevo Mundo. Pero ésta, termina por homogeneizar y reducir el análisis. Por tanto, si no queremos caer en distorsiones, podemos afirmar que en última instancia cada nodo propone un sentido particular, irreductible a los demás.

4.

Ahora bien, podemos retomar nuestra pregunta ¿Cuál es el sentido del trabajo de De Bry? Siguiendo a Elliot (1997) la obra indiana de Theodore De Bry puede ser leída como la sucesión de tres momentos frente al nuevo continente. Desde un punto clasificatorio, el primero de ellos mostraría a los indígenas de forma idílica, asimilables a la construcción del “buen salvaje”. Una segunda etapa, elaborada a partir del relato del alemán Juan Staden sobre los tupinambas del Brasil, prestaría especial atención a la dimensión caníbal de los indígenas, exponiendo una visión sombría sobre éstos. Por último, una tercera fase de De Bry (en la que se incluye su edición de la *Brevísima relación...*) graficaría la violencia hispana hacia la población indígena del nuevo continente. Aparentemente, los tres momentos son excluyentes. Podríamos estar tentados a plantear que, amparados en el argumento de que De Bry graba relatos ajenos sobre las Indias, estas tres etapas mantienen cierta autonomía. Bajo esta lógica, el autor gráfico no sería más que un apoyo secundario al relato indiano, y por lo tanto, poseería de cierta pureza o, al menos, neutralidad. Nada está más alejado de nuestra propuesta. Como planteamos anteriormente los productores de imágenes sobre el Nuevo Mundo son actores activos en cierta “*guerra de las imágenes*”. Ellos buscan, ocupan y defienden posiciones dentro de un campo en disputa. Visto así, su obra –antes que un comentario- debe ser leída como una propuesta sobre el nuevo continente; un discurso consistente que se articularía por sobre la diversidad de los tres momentos.



fig. 1. Cuando algún negro incumple su faena diaria; es atrocemente maltractado por su amo. Theodor de Bry, 1997, América (1590-1634), ed. Siruela, España.

Sin embargo, es común aproximarse a la obra de De Bry de forma fragmentaria. Uno de los análisis habituales de sus grabados suele emplearse como un reforzamiento a la leyenda negra hispanoamericana. Como ya vimos en un apartado anterior, aquí se establece una politización del discurso gráfico a partir de su inserción en una política institucional. Las imágenes, por su parte, suelen graficar la violencia de la conquista española. Sin embargo, esta línea de aproximación no repara (necesariamente) en el contenido de la violencia, sino que fija su atención en el dato de que la violencia misma aparece como un hecho escandaloso. Golpizas brutales, aperreos,

ahorcamientos, quemas masivas, mutilaciones corporales, son algunas de las crueldades que la corona castellana despliega en el Nuevo Mundo. De alguna manera las imágenes surgen como un comentario gráfico que acompaña al relato, el cual no pretende explicar una violencia que siempre emerge como un exceso. Los textos que acompañan los grabados de De Bry hacen explícito este punto. Por ejemplo, en el caso de la figura 1, dice:

“Muchos entre los españoles actúan con asaz execrable e increíble crueldad. Cuando han acabado los esclavos la faena diaria o han incurrido en alguna otra falta, no les dan ni comida ni bebida en regresar ellos a la noche del trabajo, sino les arrancan, siempre cuando lleven, la camisa del cuerpo, los tumban de mala manera al suelo, les atan pies y manos y así desnudos los azotan, o los golpean y fustigan con cuerdas y correas anudadas hasta verlos rezumar sangre por todo el cuerpo. Cogen entonces pez derretida o aceite hirviendo y van dejando caer dicho fluido gota a gota sobre el cuerpo, en las feridaz. Hacen por último una papa de agua y pimienta de las Indias y con ella embadurnan a los flagelados, los atan a una plancha de madera, los cubren con lienzos o sargas y ahí los dejan tumbados en medio de grandes dolores hasta que los amos los consideran suficientemente fortalecidos para volver a trabajar” (De Bry, 1997: 192)⁴.



fig. 2 Envió gente a hacer guerra, donde mataron infinitas ánimas y cortaron manos y narices a mujeres y hombres... Theodor de bry, 1598, Brevisima relación, cervantesvirtual.com

Al ser la *leyenda negra* un discurso de larga data, este tipo de aproximación a la obra de De Bry no presenta mayores conflictos para quien lo despliega. El carácter legendario cuestiona siempre la veracidad del discurso, no así su operatividad social. No importa que los cuerpos indígenas y españoles guarden medidas apolíneas, la violencia opera como un texto que supera cualquier deconstrucción de la imagen. Como decíamos anteriormente, el aporte de De Bry en la *leyenda negra* se lee en el contexto mayor de la lucha independentista de los Países Bajos y el conflicto entre protestantes y la Iglesia.



fig. 3 Sí, dijeron, que el hombre quería morir y que lo matásemos antes de que muriese... Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.

5.

Un punto más polémico se refiere a las interpretaciones posibles de una segunda aproximación a la obra del grabador flamenco. Efectivamente, cuando el análisis se dirige al libro tercero de los *Grandes Viajes*, a saber, aquel dedicado a los viajes de Staden entre los tupinambas, las interpretaciones se abren con mayor facilidad. Como decíamos más arriba, en esta aproximación al trabajo de De Bry se pone especial

⁴ Podría pensarse que, al citar el texto, el análisis de la imagen queda comprometido. Dos puntos nos hacen pensar lo contrario. En primer lugar, el propio grabador selecciona y dispone los fragmentos que acompañan su trabajo, probablemente haciendo mimesis de las obras originales. De este modo, el texto opera como un comentario que explica la composición de propio De Bry. En segundo lugar, la selección de textos realiza De Bry para grabar dan cuenta también de un interés propio del autor por esos y no otros relatos de Indias. En este sentido, el texto funciona como un discurso al cual De Bry al menos adscribe.

énfasis en graficar sus prácticas caníbales de los tupinambas. Pero ¿cómo han sido éstas interpretadas?

En la tesis de Amodio (1993), el canibalismo ha de ser leído dentro de un continuo que vincularía el imaginario fantástico con las prácticas de los habitantes de las Indias que a ojos europeos eran escandalosas. Para el autor, el Nuevo Mundo se inserta bajo la lógica de un gesto medieval por el cual la otredad era pensada en términos monstruosos. Ésta planteaba que en las antípodas de Europa habitan seres mitológicos, parcialmente humanos y parcialmente bestias: hombres sin cabeza, mujeres guerreas sin pechos, hombres con cabeza de perro, mujeres con pies de pez, gigantes, orejones, etc. Para Amodio, este imaginario, que traían los primeros europeos que pisaron las Indias (fig.4), fue desechado relativamente temprano, no obstante, en su lugar se instaló una monstrificación de las conductas culturales.

“Los hombres que traen cabellos como mujeres, ¿son todavía hombre? La identificación de una costumbre diferente, aun trayendo consigo un residuo de categorización biológica (ni hombres, ni mujeres), marca la diferencia. Nace el salvaje americano, pariente del bárbaro griego. “otra gente fallé –escribe Colón en la Relación del cuarto viaje- que comían hombres: la disformidad de su gesto lo dice” (Colón 1984:326). La “disformidad del gesto” substituye la “disformidad física”, el Otro es un monstruo porque no se comporta como nosotros” (Amodio, 1993: 56).

Pero ¿Por qué el monstruo?, ¿Qué significa lo monstruoso en la cultura europea del siglo XVI? Un texto que sigue la tesis de Amodio en el análisis de las imágenes indianas (incluidas las de De Bry) intenta responder esta pregunta vinculándola con la noción de pecado (Carreño, 2008). Siguiendo una tesis que pertenece a Rojas-Mix (1992) Carreño plantea que lo pecaminoso del Otro se construye sobre el dato de lo extraño, lo exótico y lo pagano. En su formulación original esta tesis dice así:



fig. 4 Colón, descubridor del Nuevo Mundo.
Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.

“Enumerar lo monstruoso no nos interesa por lo pintoresco, sino por lo emblemático, porque son expresión del pecado de ser lo otro. Si el nombre se aplica al ente cuyas costumbres o cuya morfología se aparta de nuestras normas estéticas o éticas, aplicado al hombre, toma el sentido de lo extraño, extranjero... Los monstruos forman parte de una información general de lo extraño, proporcionada por escritores y cartógrafos. Introducen el exotismo y simbolizan el paganismo. A menudo en miniaturas que ilustran escenas de batallas, entre las huestes enemigas desfilan endriagos y hombres salvajes. Darles muertes es un deber: era servir a Dios y al derecho” (Rojas-Mix, 1992: 66-67).

Aunque es innegable el imperativo militar-moral que construyó el cristianismo de las cruzadas (acentuado por la Contra Reforma) sobre la conquista y colonización del Nuevo Mundo, el argumento que vincula la monstrificación con el pecado no deja de ser tautológico: tanto lo monstruoso como lo pecaminoso son producto del extrañamiento. En la argumentación de Carreño la mera otredad se encuentra condenada a la bestialización, y ella –en tanto pecaminosa-

es punible y eliminable. Aunque este argumento pueda ser correcto, su inversión en la mentalidad del siglo XVI también era posible. Un Montaigne, que en 1580 publica sus Ensayos, escribía sobre lo monstruoso:

“Lo que nosotros llamamos monstruos no lo son a los ojos de Dios, quien ve en la inmensidad de su obra la infinidad de formas que comprendió en ella. Es do presumir que esta figura que nos sorprende se relacione y fundamente en alguna otra del mismo género desconocida para el hombre. De la infinita sabiduría divina nada emana que no sea bueno, natural y conforme al orden, pero nosotros no vemos la correspondencia y relación” (Montaigne, 2003: capítulo XXX).

En realidad, para el siglo XVI, los monstruos se encuentran bastante más presente en la cultura europea de lo que Carreño y Rojas-Mix plantean. El humanismo ha revitalizado la cultura clásica y esta trae consigo toda una mitología bestial que, lejos de ser lejanas, conviven con los hombres de la polis. Toda la mitología ovidiana es reactualizada en la alta cultura europea (Ginzburg, 2008), a tal punto que para el siglo XVI esta se encuentra presente en las altas esferas eclesiásticas de la colonización indiana. Como muestra Gruzinski (2007), el tercer deán de Cholula (que ejerció su cargo entre 1564-1589) mandó a decorar su casa con motivos que hibridaban la cultura local mesoamericana con la tradición del mediterráneo clásico: junto a un decorado de sibilas (amazonas), la Casa del Deán combina en un mismo friso una centauresa y unos monos indianos. De este modo, la monstruosidad física de Amodio es pintada sin ningún escándalo en el mundo privado de la máxima autoridad eclesiástica de la ciudad.

La discusión sobre los monstruos en el siglo XVI podría ser eterna. En el contexto del Nuevo Mundo, ella se despliega al interior de un conflicto de larga data sobre el legítimo trato a los indígenas, del cual difícilmente podemos dar cuenta con la profundidad que requiere en estas páginas. Aun cuando aceptemos el argumento de Amodio, de una continuidad clasificatoria entre los “monstruos” físicos y aquellos “culturales”, no estamos del todo de acuerdo con la interpretación que se la da a esta monstruosidad como una mera marcación de la diferencia. A nuestro modo de ver, la monstruosidad no es sólo un argumento legitimador de la conquista, una especie de discurso que posibilita el absoluto ejercicio de la soberanía, por el contrario, al monstrificarlo el indígena entra en una larga tradición que interpreta la alteridad.

6.



fig. 5 Quisieron probar los indios si los españoles eran inmortales y ahogaron a un español, que se llamaba Salsedo, en el mar. Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.

Para el mundo clásico, extranjeros, barbaros y monstruos no son lo mismo. Para los griegos los extranjeros (los metecos y los *xénos*) aunque pueden habitar la polis no participan de la política que es propia a la ciudad; de este modo, un extranjero puede ser residente pero nunca ciudadano. Sin embargo, los extranjeros así entendidos corresponden solo a una fracción del imaginario de alteridad del mundo griego, la mayor parte se encuentra constituido por los barbaros.

En estricto rigor, barbaros son aquellos que no hablan griegos y sólo emiten un sonido ininteligible (“bar, bar”).

No obstante, la idea de barbaros poco dice de la constitución de un pueblo en particular. Los egipcios y los persas son considerados barbaros, a pesar de que los griegos admiran el saber de los primeros y el poder estatal de los segundos (Castoriadis, 2006). Incluso los macedonios, quienes hablan un dialecto griego, son considerados por Demóstenes como barbaros (Castoriadis, 2004). Por tanto la idea decimonónica que asoció el retraso con la barbarie (“civilización o barbarie” decía Sarmiento en su Facundo) es del todo ajena al mundo griego. Los barbaros –al igual que los esclavos- eran, dentro del mundo griego, *aneu logou*, es decir “que no poseía la palabra, se referían a que se hallaban en una situación en que el habla libre era imposible” (Arendt, 1997: 70). Sin embargo, esto no impedía que desarrollaran sistemas políticos complejos, como monarquías o aristocracias. Lo bárbaro no era una negación de la política en un sentido absoluto, sino más bien un indicador de que la democracia griega como *la* forma política por excelencia les era ajena.

Algo completamente distinto ocurre con lo monstruoso. La monstruosidad es una categoría mitológica, y por lo tanto solo participa de la realidad de forma alegórica. Pero esto no impide que lo monstruoso tenga un sentido relativamente explícito en la tradición clásica. En la interpretación de Castoriadis (2006) sobre los ciclopes de la Odisea, lo monstruoso para el mundo griego tiene que ver con la ausencia de política, entendida esta última en un sentido amplio como sociabilidad. Cuando Aristóteles descompone al inicio de la *Política* lo que es una sociedad, dice que los ciclopes no lograron mayor organización que el de un número disperso de familias, es decir, que nunca se organizaron en ciudades (*polis*) y por tanto carecen de política. Desde luego no en el sentido de los barbaros (que sólo carecen de democracia), sino en uno mucho más radical. Así, en última instancia es la organización política, mejor dicho socio-política, lo que distingue al humano de lo no humano, y este es el sentido del *zoon politikon* de Aristóteles: “de lo anterior resulta manifiesto que la ciudad es una cosa que existe por naturaleza, y que el hombre es por naturaleza un animal político; y resulta también que quien por naturaleza y no por casos de fortuna carece de ciudad, está por debajo o por encima de lo que es el hombre” (Aristóteles, 2007: 211). Cuando Ulises describe a los ciclopes lo hace utilizando la palabra *athemiston*, es decir, que carecen de *thémistes*, instituciones y leyes establecidas. También dice que no trabajan la tierra ni posee *agorái boulephoroi*, esto es, “asambleas en las que emiten o que tienen, o en las cuales se forman, *boulái*, es decir, a la vez opiniones y decisiones” (Castoriadis, 2006: 181)⁵.

A nuestro modo de ver, es esta interpretación clásica de lo monstruoso la más correcta para pensar la obra de De Bry. Creemos que canibalismo como signatura de lo monstruoso remitirá a una carencia de organización política que (a ojos europeos) poseería el Nuevo Mundo. El canibalismo es monstruoso porque es escandaloso. Escándalo similar al que provocan en los lectores de De Bry las imágenes de la violencia hispana en las Indias. Como es sabido, carencia de política y violencia poseen un vínculo íntimo. Sólo en la formulación moderna de Von Clausewitz (2004), la violencia de la guerra es presentada como una continuación de la política por otros medios; sin embargo, nadie podrá negar que esta continuidad es al menos compleja y

⁵ En la misma sintonía Rojas-Mix reflexiona sobre el canibalismo: “¿Por qué tanta fascinación por el canibalismo? Por varias razones. En primer lugar, porque, en cuanto caníbal, el americano era un monstruo y formaba parte de la retórica del discurso teratológico de legitimación de la conquista. Y la idea era mucho más antigua que América. Desde Homero y Hesíodo, la *allelophagia* era una exclusión del género humano. El ciclope, como lo describe Eurípides, es un hombre <sin ágora>, sin *polis*, desconócela <vida en policía>”. (Rojas-Mix, 1992: 125)

contradictoria. Al menos hasta Hobbes, violencia no institucionalizada y política son entendidos como campos excluyentes.

7.

De esta forma, creemos que en la propuesta estética de De Bry violencia-monstruosidad-(a)politicidad operan como un índice secreto sobre el Nuevo Mundo. Decimos (a)politicidad, con el paréntesis en la “a”, porque esta se encuentra marcada por la ambivalencia y el engaño. El Nuevo Mundo produce figuras aparentemente políticas, que en el fondo expresan su monstruosidad. Por ejemplo, el título de la figura 6 da la impresión de cierto culto a los muertos, cierta organización social de la trascendencia, sin embargo, el texto que acompaña a la imagen termina por desnudar el engaño. Dice así:



fig. 6 Una vez sacrificado el prisionero, acude su mujer junto al cadáver y lo llora un poco. Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.

“Una vez sacrificado el prisionero, acude su mujer junto al cadáver y lo llora un poco, pues, como ya se ha dicho, suelen a veces proporcionarles mujeres. Mas no carga la mano ni recarga las tintas, pues hace ella como el cocodrilo, del cual dicen que sólo llora el cadáver del hombre muerto antes de devorarlo. De tal suerte es, tras haber lamentado, planteando la muerte del marido, la primera en comer de su carne, salvo si alguien se le adelanta. Acuden entonces raudas las ancianas portando agua caliente con que lo frotan y bañan y chorrean de tal suerte que acaba blanco como un lechoncillo” (De Bry, 1997: 147).

Ahora bien, la monstruosidad en las Indias, primeramente asignada a los nativos, emerge como un impulso latente que no sólo afecta al mundo indígena. Por una curiosa inversión, la violencia hispana –que ya hemos visto, es presentada como escandalosa- replica en otro nivel lo monstruoso del canibalismo. Una de las escenas más citadas de la *leyenda negra* encuentra en De Bry un grabado es especialmente elocuente. La figura 7 muestra a Vasco Núñez de Balboa y sus huestes observando como una jauría de perros devora a un grupo de indígenas acusados sodomía. La sodomía, junto con el canibalismo, era para los ojos europeos una monstruosidad que en tiempos de los reyes católicos se pagaba con la hoguera. La acción de Balboa puede ser leída como una suerte rectificación a tan torcida conducta, un espacio de normalización ante tanta disformidad de la cultura. Sin embargo, el grabado de De Bry acepta más interpretaciones.



fig. 7 Balboa echa a varios indios culpables del terrible pecado de la sodomía a los perros, para que estos los dilacerasen. Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.

Se sabe que cuando Balboa escapó del Santo Domingo hacia el continente lo hizo acompañado de su perro Leoncico, que según Galeano “cobraba sueldo de alferez” por su arte del destripe (Galeano, 2008: 90). Para este conquistador, las jaurías eran una prolongación de la máquina de guerra con la cual se enfrentaba a los indígenas indianos. Así como se dice que el caballo presentó un problema epistemológico a los indígenas mexicanos, que creían que caballo y hombre –cuan centauro- respondían a una unidad, es

posible pensar que para los indígenas de la actual Panamá perro y hombre, Leoncico y Balboa se articularán como una sola entidad. Así, la idea de una prolongación y una unidad entrega un nuevo ángulo de observación. A diferencia del centauro, los primeros exploradores europeos que pisaron el Nuevo Mundo sí creían posible encontrar cinocéfalos en el continente, es decir, hombres con cabeza de perro. La imagen, por tanto no es ajena al imaginario de lo monstruoso indiano. Sin embargo, aquí el monstruo no es el indio sino el conquistador. La antropofagia queda invertida en el momento en que los perros-hombres dilaceran a los indígenas. No sólo los matan, sino que los desmiembran y luego los devoran. Como en la mitología europea, los cinocéfalos americanos también son antropófagos.

Pero la inversión no sólo se remite al grabado sobre Balboa. La monstruosidad como desviación de la política es graficada de forma explícita en una representación dedicada a la expedición de Pedro de Mendoza. Como explica el relato que acompaña a la imagen, debido a la inclemencia del ambiente (el Nuevo Mundo), la justicia –medio institucionalizado por el cual se administra la violencia social- termina por devenir en canibalismo –signo unívoco de monstruosidad-. El texto de la figura 8 dice así:



fig. 8 Pedro de Mendoza administra justicia sobre tres ladrones. Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.

“Hubo en un tiempo tan grande hambre en el campamento de Pedro de Mendoza que los soldados comieron para saciar toda suerte de animales puros e impuros, y aun insectos, y ni siquiera respetaron la piel de sus calzados. Y ocurrió entonces que tres españoles robaron de secreto el caballo de otro, matáronlo y comiéronlo. Mas en revelarse y divulgarse lo sucedido, mandó el jefe a ahogar a los tres, y varios otros disfrutaron entonces de los despojos éstos, pues en caer la noche cortaron otros tres hombres los brazos y piernas y todo cuanto pudieron de los ahorcados, los cocieron después y los comieron con grande ardicia, de que puede deducirse

no haber tirano mayor que el hambre, como también demuestra un cruel ejemplo en el cuarto capítulo de la historia, donde uno coció y comió a su hermano era muerto” (De Bry, 1997: 251).



fig. 9 Fernando de Soto devasta grandemente la región de la Florida donde estuviera el gobernador y manda también cortar la mano de varios reyes. Teodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.

Hay un tópico recurrente en la gráfica de De Bry sobre la violencia indiana, a saber, la mutilación de los cuerpos. La desmembración es una práctica que aparece tanto en la violencia hispana como en aquella que ejercen los indígenas. El descuartizamiento selectivo parece ser una práctica de tortura común en las huestes españolas (figuras 2 y 9). Asimismo, cuando los excesos de la violencia devienen en monstruosidad (figuras 7 y 8), esta se encuentra mediada por la desmembración. Lo mismo ocurre en las prácticas caníbales de los indígenas (figuras 3 y 6), donde los cuerpos son destazados y cocinados antes de ser devorados. Y aunque en esta última instancia

sabemos –los modernos- que existe una práctica ritual, probablemente para Theodore De Bry todo desmembramiento responde a una lógica de una violencia excesiva, monstruosa, que amenaza el ordenamiento social y político. De este modo, pareciera que estamos ante una metáfora de cuerpo social indiano como entidad desmembrada por la violencia, y por lo tanto, un espacio donde lo político no puede tener lugar⁶.



fig. 10 Conquistán los franceses la ciudad de Cartago, sita en tierra firme de Indias, con la ayuda de un marino español. El marinero dicho apuñala allí mismo al juez... Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.

El Nuevo Mundo queda, a nuestro modo de ver, representado en la obra de De Bry como un espacio signado por la violencia, por la monstruosidad de ésta. Donde los intentos europeos por enderezar cualquier perversión sólo pueden devenir en más violencia. Los últimos grabados que De Bry realiza en *Los Grandes Viajes* dan cuenta que el problema de la violencia no se circunscribe a las relaciones entre los españoles y los indígenas. Como muestra la figura 10, la violencia en el Nuevo Mundo tiende a amenazar el orden y cualquier intento “político” de establecerse las Indias. En el grabado, que describe la batalla entre franceses y españoles, ocupa un lugar preponderante el asesinato de un juez. El juez, que como ya hemos dicho representa

unívocamente los medios institucionales por los cuales se administra la violencia (y, por lo tanto, un prerrequisito para la constitución política de una colectividad), es asesinado en medio de la violencia intestina.

8.



fig. 11 De cómo deliberan ellos de cosas importantes en la Florida. Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.

Existe un segmento de la obra de De Bry al cual intencionalmente hemos postergado, a saber, sus primeros grabados sobre las Indias dedicados a los habitantes de Virginia y Florida (colonias inglesas y francesas). Aquí De Bry reproduce en grabado las ilustraciones de John White y Le Moyne sobre el Nuevo Mundo. Ambas series destacan por una visión etnográfica de los indígenas indianos. En ellas se representan vestimentas, mapas, rituales, ceremoniales,

⁶ La relación metonímica entre el cuerpo físico y el cuerpo social ha estado presente a lo largo de la historia en diversas culturas. En otro trabajo hemos reflexionado sobre el impacto de la mutilación de manos y narices que realiza Pedro de Valdivia sobre la población reche (mapuche) tras la batalla de Andalien (Egaña, 2006). Para la concepción reche el decapitamiento de cabezas, así como las cabezas trofeos, simbolizaban una relación directa con el grupo humano al cual su “dueño” pertenecía. La misma palabra lonko significa cabeza. Como plantea Boccara “para los Indios cortar la cabeza de un enemigo de importancia implica decapitar también el cuerpo social del adversario [...]Un cuerpo guerrero sin cabeza es un cuerpo que ha sido derrotado” (1999: 163). Sin creer que esta relación es homologable a todos los pueblos indianos, es interesante constatar que para el Medioevo europeo existía una concepción similar que vinculaba el cuerpo de Cristo y el del Rey a la totalidad de la sociedad (Kantorowicz, 1985). El cuerpo del Rey, expresión vicaria de Cristo, establecía –como en el frontispicio del *Leviatán* de Hobbes– una relación metonímica con toda la sociedad. El cuerpo del Rey era el cuerpo social.

cultos, procesos productivos, modos alimenticios, distribuciones habitacionales, etc.



fig.12 De la ciudad de Pomeic. Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.



fig. 13 Retrato de un hombre de los Pictos. Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.



fig. 14 De como tratan a los guereros del rey Utina a los enemigos muertos. Theodor de Bry, America (1590-1634), ed. Siruela, España.

En principio, la visión bajo la que se muestran a estos habitantes del Nuevo Mundo se encuentra marcada por cierta “civilidad”. Los habitantes de la Florida y Virginia “deliberan” y viven en ciudades amuralladas al igual que podría hacerlo cualquier sociedad política occidental (figuras 11 y 12). Pareciera que la tesis de la violencia que hemos desarrollado hasta el momento se encuentra falseada por los primeros trabajos del grabador flamenco, que dan cuenta de las Indias sin introducir la secuencia violencia-monstruosidad-(a)politicidad. Sin embargo, al finalizar cada serie aparece, casi en forma de comentario, un punto de la distancia que cuestiona esta visión idílica de los habitantes indios.

En la primera serie, dedicada a Virginia, cinco laminas aparentemente fuera de lugar grafican a los antiguos habitantes ingleses. Como plantean Elliot (1997) y Hulton (1990), esta sección consagrada a los pictos y los britanos, ha de ser leídas como una proto antropología comparada. La naturaleza de los habitantes del Nuevo Mundo, semi civilizados, debe ser asemejada al pasado étnico de los europeos. Hasta aquí, sin embargo, no habría nada que revierta el cuestionamiento a nuestra tesis si no fuera porque en la figura del hombre de los pictos, el desmembramiento de cabezas emerge como un detalle central (figura 13). Aunque la violencia no es del todo explícita, los antepasados británicos siempre son grabados portando armas, preparados para luchar. De alguna forma, las cabezas recién cercenadas por los pictos (una de ellas sangrando) son un comentario indirecto a la violencia indiana.

Algo aún más explícito ocurre con la segunda serie dedicada a Florida. Aunque la mayoría de los grabados muestran múltiples escenas de “politicidad” (figura 11), hacia el final de ésta la violencia emerge reiteradamente. Nuevamente es el desmembramiento el que anuncia lo escandaloso de la violencia.

En la figura 14 vemos como los habitantes de la Florida mutilan los cadáveres de sus enemigos: “*con varias cañas, más afiladas ellas que cualquier navaja, les arrancan la piel de la cabeza, empezando desde la frente hasta dejar el cráneo al descubierto y desfolando de tal guisa que quede una vara de cabello atado en una coleta*” (De Bry, 1997: 84).

9.

Nos gustaría terminar con un último comentario a favor de nuestra hipótesis. Podría fácilmente pensarse que en De Bry no existe un discurso sobre el Nuevo Mundo sino más bien un discurso sobre la alteridad. Un poco como la interpretación de lo monstruoso que criticábamos anteriormente, podría pensarse que para De Bry el extrañamiento que produce la alteridad es procesado como violencia escandalosa y monstruosa. Esta duda sería correcta –o al menos irrefutable- si De Bry sólo hubiera trabajado sobre el Nuevo Mundo. Por suerte esto no es así. El taller de Theodore De Bry realizó entre 1597 y 1628 un trabajo homólogo al de las Indias dedicado a Asia y África (De Bry, 1999).



fig. 15 De cómo los jueces cabalgan por las calles y en qué forma son torturados los criminales. Theodor de Bry, Asia y África de De Bry, ed. Siruela, España.

Los grabados dedicados a Asia y África quiebran radicalmente con el tono discursivo de la producción indiana. La violencia desde luego sigue presente, pero es exhibida en una clave completamente distinta. Si el discurso indiano de De Bry operaba por el escándalo de una violencia desbocada, monstruosa, como signo de una ausencia política; su producción africana y asiática graba a la violencia en los marcos institucionales, es decir, legítimamente administrada.



fig. 16 Prisión y pena de muerte de los chinos. Theodor de Bry, Asia y África de De Bry, ed. Siruela, España.

Que la violencia se ejecute en los marcos institucionales no quiere decir que a ojos modernos esta sea menos brutal. La figura 15 muestra un sujeto que -como dice el texto- está siendo torturado, mientras otro lo interroga con gráciles movimientos. Sin embargo, el torturado es signado como criminal y la tortura se encuentra en el siglo XVI europeo (y probablemente asiático) ampliamente aceptada. Como explica Foucault (2003) ésta no es ni siquiera un castigo sino un método probatorio bastante común y legitimado.



fig. 17 Representación de un hecho criminal en la ciudad de Goa. Theodor de Bry, Asia y África de De Bry, ed. Siruela, España.

Algo similar ocurre en la figura 16, donde dos hombres apalean a un tercero que se encuentra maniatado y encadenado al suelo, mientras un cuarto mira tras unos barrotes. Pareciera nuevamente que la violencia desborda cualquier límite aceptable, sin embargo, el espacio es descrito como una prisión y diversos guardias custodian la operación a la vez que otro individuo sostiene un texto junto a la escena: tal vez la sentencia o la ley que habilita el acto que presenciamos.



fig. 18 Dos personas a las que se ha aplicado justicia. Theodor de Bry, Asia y África de De Bry, ed. Siruela, España.

Así, la violencia grabada en Asia y África, aunque violencia finalmente, pareciera que pertenece a una categoría distinta que la que De Bry grafica para el caso de las Indias. A diferencia del Nuevo Mundo, donde la justicia era subvertida por la violencia intestina (figuras 8 y 10), en los trabajos sobre África y Asia ésta aparece como la instancia de administración de la violencia social. En este sentido, cuando emerge una violencia individual, como el asesinato (figura 17), ésta es puesta fuera de la legalidad, marcándola como “criminal”. Y aunque las mutilaciones corporales

no desaparecen (figura 18), ahora son producto de la misma sociedad organizada. Por lo tanto, si en el Nuevo Mundo la violencia era producto de la ausencia o supresión de la justicia, en Asia y África ésta es justamente el elemento principal que articula la violencia social.

10.

A modo de síntesis y conclusiones conviene recapitular algunos puntos de nuestra exposición. Al iniciar este texto nos preguntamos si la obra del grabador Theodor De Bry podía aspirar a ser leída de forma autónoma, como un discurso gráfico sobre el nuevo continente. Es decir nos preguntamos por su consistencia discursiva. Llegados a este punto creemos poder responder afirmativamente aquella interrogante.

Desde nuestra perspectiva, y al margen de las lecturas clasificatorias y genealógicas, el cuerpo gráfico indiano de Theodor De Bry reclama ser interrogado por su sentido, es decir, ser interrogado políticamente. Esto implica al menos dos cosas: por una parte, establecer una lectura general de la obra por sobre la fragmentación clasificatoria (Elliott, 1997), y por otro lado, superar la aparente contradicción que planteaban las maniqueas lecturas de De Bry en torno a la leyenda negra y el canibalismo. Por lo mismo, una lectura política de la obra indiana de De Bry debía, a nuestro modo de ver, superar la mera referencia contextual a la política institucional europea.

Ahora bien, el marco teórico desde el cual articulamos nuestro trabajo se apoya principalmente en dos nociones que intentan vincular la estética con la política. De un lado, la idea de “*división de lo sensible*” de planteada por Jacques Rancière (2002; 2005), de otro, una reinterpretación de la noción de “*guerra de las imágenes*” trabajada por Serge Gruzinski (2006). La primera nos interesa en su sentido productivo del discurso político, esto es, como ciertas propuestas estéticas no sólo dan cuenta sino que redefinen los límites de lo político. En este sentido, en la gráfica indiana de De Bry hay una propuesta, nada desinteresada, de lo que significa políticamente el espacio del Nuevo Mundo. La segunda noción (“*guerra de las imágenes*”) opera como un correlato lógico de lo anterior. La oferta de De Bry no existe en el vacío. Por el contrario, se encuentra en disputa con otros relatos estético-políticos sobre las Indias. Disputa que no implica necesariamente un antagonismo, sino posiciones divergentes desde las cuales se articulan distintos discursos sobre la realidad política americana. Por poner un ejemplo, en el mismo campo de las imágenes indianas del siglo XVI coexisten con el discurso de De Bry las propuestas estéticas de Sahagún y Fernández de Oviedo.

Pero los grabados de De Bry poseen un contenido específico, una propuesta estético política -una oferta sobre lo sensible indiano- que hemos intentado analizar en el presente texto: mediante el recurso a una violencia descontrolada De Bry signa el espacio americano como un lugar marcado por la ausencia de política. En la obra indiana de De Bry, la violencia que despedaza y devora los cuerpos deviene en monstruosa como una forma de restituir la bestialidad a los sujetos indios y, por lo tanto, privarlos de la voz, en tanto operador político por antonomasia. La secuencia violencia-monstruosidad-(a)politicidad atraviesa a los cuerpos, permitiendo establecer una continuidad entre la fragmentación del cuerpo físico y la negación del cuerpo político. De este modo, la violencia intestina (extra jurídica) no sería un problema específico ni de los españoles (leyenda negra) ni de los indígenas (canibalismo), sino del espacio americano en sí.

Bibliografía

Amodio, Emanuele.

1993. **Formas de alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América.** Abya-Yala. Quito, Ecuador.

Arendt, Hannah.

1997. **¿Que es política?.** Paidós. Barcelona, España.

Aristóteles.

2007. **Ética Nicomaquea / Política.** Porrúa. Ciudad de México, México.

Boccara, Guillaume.

1999. **Guerre et ethnogenèse mapuche dans le Chili colonial. L'invention du soi.** Diego Milos, trad. Editions L'Harmattan. Paris, Francia.

Cano, Ingeet Juliet.

2003. **Imagen del cuerpo desnudo. Acercamiento a algunos dibujos y grabados del siglo XVI.** *Revista Chilena de Antropología Visual* (3, junio):35-58 http://www.antropologiavisual.cl/art_cano.htm (visitado 09/01/10).

Carreño, Gastón.

2008. **El pecado de ser Otro. Análisis de algunas representaciones monstruosas del indígena americano (siglos XVI - XVIII)** *Revista Chilena de Antropología Visual*. (12, diciembre):127-46 http://www.antropologiavisual.cl/carreno_12.htm (visitado 09/01/10).

Castoriadis, Cornelius.

2004. **Sobre el Político de Platón.** Editorial Trotta. Madrid, España.

Castoriadis, Cornelius.

2006. **Lo que hace a Grecia. 1. De Homero a Heráclito.** Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina.

De Bry, Theodor.

1597. **Grabados en Brevísima relación de la destrucción de las Indias.** Biblioteca virtual Miguel de Cervantes http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/bartolomedelascasas/ (visitado 09/01/10).

1997. **América (1590-1634).** Ediciones Siruela. Madrid, España.

1999. **Asia y África de De Bry.** Ediciones Siruela. Madrid, España.

Egaña, Daniel.

2006. **Las manos y las narices. La tortura en Pedro de Valdivia o la construcción de la soberanía por sustracción.** *Anuario de Postgrado. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades* (7):147-64.

Elliott, John H.

1997. **De Bry y la imagen europea de América en América (1590-1634)**. G. Sievernich, ed. Ediciones Siruela. Madrid, España.

Foucault, Michel.

2003. **La verdad y las formas jurídicas**. Gedisa. Barcelona, España.

Galeano, Eduardo.

2008. **Patatas arriba. La escuela al revés**. Siglo XXI. Madrid, España.

Ginzburg, Carlo.

2008. **Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia**. Gedisa. Barcelona, España.

Gruzinski, Serge.

2006. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner 1492 a 2019**. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México, México.

2007. **El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento**. Paidós. Barcelona, España.

Hernández, Juan Carlos.

2006. **La Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias y la leyenda negra americana**. *Espéculo. Revista de estudios literarios* (34): <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/fraybar.html> (visitada 09/01/10).

Hoogeveen, Michiel, y Winius, D.

1990. **A legend in black and white: The american indian as propaganda in the eighty years war en La imagen del indio en la Europa moderna**. J. Pérez, ed. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla / C. S. I. C. / F. E. C. Sevilla, España.

Hulton, Paul.

1990. **The persistence of White - De Bry image of the north american indian en La imagen del indio en la Europa moderna**. J. Pérez, ed. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla / C. S. I. C. / F. E. C. Sevilla, España.

Kantorowicz, Ernst.

1985. **Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval**. Alianza. Madrid, España.

Lira, Margarita.

2004. **La representación del indio en la cartografía de América**. *Revista Chilena de Antropología Visual* (4, julio):86-102 http://www.antropologiavisual.cl/margarita_lira.htm (visitado 09/01/10).

Mason, Peter.

2009. **Una alpaca de cuatro garras**. *Revista Chilena de Antropología Visual* (13, junio):1-16 http://www.antropologiavisual.cl/peter_mason.htm (visitado 09/01/10).

Montaigne, Michel.

2003. **Ensayos**. Volume II. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719700248615644802/index.htm>
(visitada 09/01/10). Alicante, España.

Pietschmann, Horst.

1990. **Visión del indio e historia latinoamericana** en *La imagen del indio en la Europa moderna*. J. Pérez, ed. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla / C. S. I. C. / F. E. C. Sevilla, España.

Rancière, Jacques.

2002. **La división de lo sensible. Estética y política**. Consorcio Salamanca. Salamanca, España.

2005. **Sobre políticas estéticas**. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, España.

Rojas-Mix, Miguel.

1992. **América imaginaria**. Lumen. Barcelona, España.

Sebastián, Santiago

1990. **El indio desde la iconografía** en *La imagen del indio en la Europa moderna*. J. Pérez, ed. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla / C. S. I. C. / F. E. C. Sevilla, España.

Von Clausewitz, Karl.

2004. **De la guerra**. Terramar ediciones. Buenos Aires, Argentina.