

**Tania Alba,
Laura
Mercader**

Universitat
de Barcelona,
Barcelona, España

NEGRITUD, INDIGENISMO Y MESTIZAJE EN LA OBRA ESCULTÓRICA Y EL RELATO VITAL DE EDMONIA LEWIS

Introducción

La posición vital y la obra escultórica de Edmonia Lewis (1844-1907), mestiza afro estadounidense y Chippewa, de formación superior euro estadounidense, que se profesionalizó como escultora primero en Boston y después en Roma durante la década de 1860 y 1870, incomodó a sus compatriotas, sobre todo a sus patronas y matronas abolicionistas, reformistas y sufragistas blancas, igual que incomoda a las historiadoras e historiadores del arte norteamericanos de los siglos XX y XXI. ¿Qué es lo que incomodaba y sigue incomodando de ella y de su obra?

A Edmonia nunca se la encuentra donde se la espera. Tiene la habilidad del escapismo. Esquiva el lugar del victimismo, de la víctima del patriarcado racista colonial blanco; elude el papel de la “exótica” de feria

al modo de la Galería India de George Catlin; rehúye la lucha identitaria de la racialidad africana o india norteamericana, aunque sin negarlas, tanto en su relato vital como en sus figuras femeninas marmóreas. Sus esculturas sobre los pueblos indígenas norteamericanos proceden de la literatura colonial de Henry Wadsworth Longfellow en lugar de las historias de vida de sus gentes, con las que convivió de niña. Sus mujeres de mármol conmemoran la libertad de las esclavizadas sin recurrir a la figura de la mujer emancipada del sufragismo blanco.

Que sortee estos lugares de enunciación no significa que la crítica de su época y la historiografía estadounidense de los siglos XX y XXI, racializada y racializadora en algunos casos, patriarcal o feminista en otros, no la hayan metido allí, tal como ha analizado pormenorizadamente la historiadora del arte Kirsten Pai Buick en su estudio de 2010.¹ Y que los evite tampoco implica que sus apuestas vitales y su lenguaje escultórico, aunque sin identificaciones fáciles entre ambos, no asuman una dimensión política; no apelen a los problemas de los indígenas o al papel de las esclavizadas libres de su época.² Significa que Edmonia lo hace desde otro lugar. ¿Cuál?

Encontrarlo implica desplazar el foco de atención de los juegos del poder patriarcal. Significa, a nuestro parecer, no incidir más en la pregunta sobre la raza negra o india de sus esculturas marmóreas, por ejemplo, preocupación clave de la mayor parte de los estudios sobre Lewis, sino analizar la particular política de la imagen de sus obras. Desplazarse no

¹ Buick, K. P. (2010). *Child of the Fire. Mary Edmonia Lewis and the Problem of Art History's Black and Indian Subject*. Durham: Duke University Press.

² Kirsten Pai Buick se refiere a los llamados “problema negro”, “problema indio” y la “cuestión de las mujeres”, *Child of the Fire*, XVIII.

significa negarlos sino transitar fuera de su régimen de significado, como recomienda la poeta Audre Lorde. El título de la conferencia que pronunció en 1979, “Las herramientas del amo nunca dismantlarán la casa del amo”, se ha convertido en uno de los lemas del feminismo contemporáneo precisamente porque señala el punto muerto al que llega el movimiento de las mujeres si no se aparta del simbólico patriarcal, uno de cuyos pilares modernos es la noción de “raza”. Lorde juega con el doble sentido que puede tomar la expresión “casa del amo” para una afroamericana, eso es, la casa del patriarca y/o la del esclavizador. Lorde no se queja de que en el congreso que enmarca su conferencia no se represente la voz de las negras o lesbianas o pobres o iletradas o ancianas o todo a la vez, sino de que no se hable de las mujeres concretas, de sus problemas y de sus formas particulares de actuar. Declara: “las mujeres lesbianas y negras no tienen nada que decir sobre el existencialismo, sobre el erotismo, sobre la cultura de las mujeres y el silencio, sobre el estado actual de la teoría feminista o sobre la heterosexualidad y el poder”.³

En este sentido, puede que Edmonia Lewis no tenga nada que decir sobre el sujeto femenino negro o indio o la identificación entre racismo y neoclasicismo,⁴ los temas clave que problematizan las monografías de Charmaine A. Nelson y Kirsten Pai Buick, autoras que en estos últimos años han revisado la obra de Edmonia a la luz de las teorías poscoloniales y de género, con ecos de los movimientos de la negritud y de los derechos

³ Lorde, A. (2003.) *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: horas y HORAS, 115-120.

⁴ Uno de los primeros que establece esta asociación es el filósofo Cornel West en 1982 en “A Genealogy of Modern Racism”. En West, C. (1999). *Race and Modernism* (55-84). New York: Basic Civitas Books. Kirk Savage lo retoma en Savage, K. (2006). *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-century America*. Princeton: Princeton University Press, 9-15.

civiles.⁵ En cambio, Edmonia puede hablar profusamente sobre las estrategias vitales, artísticas, comerciales o políticas de una escultora mestiza, criada con una familia Chippewa, católica conversa, comprometida con el abolicionismo, bien educada en la cultura europea, turista por Europa, que vive a caballo entre los Estados Unidos de la Restauración y la Roma del fin de los Estados Pontificios, cuyo mayor público son los círculos abolicionistas y reformistas euro y afro estadounidenses. También tiene hartos que hablar sobre el lugar de las mujeres afro estadounidenses en un mundo libre de la esclavitud y el papel que tienen en él las relaciones de amor materno; o decir mucho, también, sobre el carácter artesanal y las relaciones filiales de los pueblos indígenas norteamericanos, a pesar de la guerra entre hombres indígenas.

En este contexto, pretendemos leer de forma desplazada los dos problemas principales en los que se enmarca la cuestión de la indígena en Edmonia Lewis: el relativo a la política de la imagen de la “mujer negra libre” en sus obras escultóricas que celebran el fin de la esclavitud en los EUA; y el relativo a la batalla por el relato en su narrativa biográfica vinculada con sus obras sobre los y las indígenas estadounidenses.

Oraciones femeninas por la libertad

La ejecución de la Decimotercera enmienda de la constitución de los Estados Unidos de Norteamérica el 6 de diciembre de 1865, la que proclama la abolición definitiva de la esclavitud, sorprende a Edmonia

⁵ Nelson, Ch. A. (2007). *The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-Century America*. Minneapolis: University of Minnesota Press; Buick, *Child of the Fire*.

Lewis en Florencia de camino a Roma. Antes de emprender el viaje a Italia en agosto, aún en Boston, parece que empieza un conjunto escultórico que celebra la primera propuesta legislativa del 31 de enero de aquel mismo año.⁶ La obra de mármol, que acaba en Roma en febrero de 1866, hoy perdida, la conocemos por las descripciones de la prensa.⁷ *The Freedwoman on First Hearing of Her Liberty*⁸ es un conjunto escultórico en el que una figura femenina arrodillada reza con las manos alzadas hacia el cielo mientras su hijo yace entre sus rodillas, agarrado de su cintura. La madre lleva el pañuelo típico del trabajo en las plantaciones, los grilletes aún en las muñecas, mientras que las cadenas rotas caen al suelo sujetas a una bola.⁹

Este mismo año 1866 realiza dos obras más de mármol blanco sobre la liberación de la esclavitud, *Preghiera* y *Forever Free* (Fig. 1), originalmente titulada *The Morning of Liberty*, con las que revisa la misma figura

⁶ Lewis propone dedicar la obra a dos reformistas sociales, educadoras de negros, llamadas H. E. Stevenson y E. D. Cheney (Nelson, *The Color of the Stone*, 54 y 201, nota 29). Recordemos que en julio ella misma había estado en Richmond como profesora voluntaria de la New England Freedmen's Aid Society de Boston para escolarizar a esclavizados y esclavizadas libres. Véase Henderson, H., Henderson, A. (2012). *The Indomitable Spirit of Edmonia Lewis: A Narrative Biography*. Milford, CT: Esquiline Hill Press., 82-83.

⁷ Henry Wreford la vio en marzo en su estudio de Roma: "Her first ideal group was to be executed under a promise for some gentlemen in Boston, and, in the true spirit of a heroine, she has selected for her subject 'The Freedwoman on First Hearing of Her Liberty.' She has thrown herself on her knees, and, with clasped hands and uplifted eyes, she blesses God for her redemption. Her boy, ignorant of the cause of her agitation, hangs over her knees and clings to her waist. She wears the turban which was used when at work. Around her wrists are the half-broken manacles, and the chain lies on the ground attached to a large ball." HW. (3 de marzo de 1866). A Negro Sculptress. *Athenaeum*, 2001. También tenemos noticias de la obra por una carta de Lydia Maria Child a Sarah Shaw en 1866, reproducida en Quarles, B. (1945). A Sidelight on Edmonia Lewis. *The Journal of Negro History*, 30(1), 84, y otras fuentes de la prensa.

⁸ También titulada *The Freed Woman and Her Child*.

⁹ HW. A Negro Sculptress. (3 de marzo de 1866). *Athenaeum*, 2001.



[Fig. 1]. Edmonia Lewis, *Forever Free*, 1867. Howard University Art Gallery. Fuente: Trivium Art History para Wikimedia Commons, bajo licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

femenina, inspirada en el emblema abolicionista de la First Anti-Slavery Convention of American Women:¹⁰ una mujer de brazos y piernas robustas, de melena larga y ondulada que, arrodillada con las manos recogidas, canta su gratitud por la libertad.

¹⁰ Yellin, J. F. (1992). *Women and Sisters: Antislavery Feminists in American Culture*. London, New Haven: Yale University Press, 3-25.



[Fig. 2]. Edmonia Lewis, *Hagar in the Wilderness*, 1875. Smithsonian American Art Museum. Fuente: Smithsonian American Art Museum, <http://edan.si.edu/saam/id/object/1983.95.178>.

Las tres obras, junto con *Hagar in the Wilderness*, de 1868 (Fig. 2), forman el grupo que inventa un nuevo vocabulario escultórico sobre la representación visual de la libertad de las esclavizadas. Se trata de mujeres orantes de mármol, algunas madres (*The Freedwoman* y *Hagar*), con largas melenas onduladas, de rostros virginales y vestimenta a la frigia. Son también las obras, con *La muerte de Cleopatra*, de 1876 (Fig. 3), que han suscitado la polémica que acabamos de mencionar sobre los límites de la representación escultórica de la negritud femenina en la escultura de tradición neoclásica y en la obra de Edmonia, interpretación que nace de observar la poca caracterización racial de sus figuras femeninas si se comparan con la masculina de *Forever Free*, por ejemplo.



[Fig. 3]. Edmonia Lewis, *The Death of Cleopatra*, 1876. Smithsonian American Art Museum. Fuente: Smithsonian American Art Museum, <http://edan.si.edu/saam/id/object/1994.17>.

De esta controversia procede otra, igual de conflictiva, la que se interroga sobre el tipo de “feminidad” que representan estas mujeres de mármol: si madres y esposas sumisas que acatan su lugar otorgado por el patriarcado blanco (como en *Forever Free*) o mujeres emancipadas y contestatarias. A diferencia de la racialización de las figuras, que ya era motivo de discusión entre el público euroamericano de su época, el debate sobre la pasividad o actividad de las mujeres de Lewis es una invención de la historiografía patriarcal del siglo XX,¹¹ en cuya trampa

¹¹ Murray, F. H. M. (1916). *Emancipation and the Freed in American Sculpture: A Study in Interpretation*. Washington DC., 22-23, 225; Boime, A. (1990). *The Art of Exclusion: Representation of Blacks in the Nineteenth Century*. Washington: Smithsonian Institution Press, 163-168.

han caído algunas historiadoras feministas para desmentirla o justificar su representación¹² y a la que también entran las historiadoras del género, aunque desde la posición crítica postestructuralista que diferencia la “función autor” de la “función sujeto”.¹³ Estas últimas entienden que sus obras no son ilustraciones idealizadas de la identidad femenina de Edmonia sino que son materializaciones de la femineidad patriarcal, lo que en la época se llamaba la “verdadera femineidad”.¹⁴

Cuando Elizabeth Cady Stanton, líder del movimiento para los derechos de las mujeres, abolicionista, aunque racista, vio una fotografía de la pareja escultórica de *Forever Free* no dudó en interpretarla como una señal de que las mujeres negras estaban reclamando el voto para sí.¹⁵ ¿Qué vio Stanton en la figura femenina de *Forever Free* que no han visto las historiadoras del XX y XXI? Stanton puede que se percatara de la peculiaridad del feminismo negro. El movimiento de liberación de las mujeres negras está directamente vinculado al contexto esclavista, nace y se desarrolla en la oratoria aprendida y practicada en los púlpitos de las iglesias, se fundamenta en las alianzas con los hombres negros— aparte de con las mujeres blancas—¹⁶ y, como apunta Angela Davis con respecto a las relaciones familiares en el contexto de la esclavitud y la

¹² Yellin, *Women and Sisters*, 172-175; Wilson, J. (1996). *Hagar's Daughters: Social History, Cultural Heritage, and Afro-U.S. Women's Art. Bearing Witness: Contemporary Works by African American Women Artists*. New York: Rizzoli, 95-112.

¹³ La expresión la usa Nelson, *The Color of Stone*, XV.

¹⁴ Holland, J. M. (1995). Mary Edmonia Lewis's 'Minnehaha': Gender, Race, and the 'Indian Maid'. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 69(1-2), 26-35; Nelson, *The Color of Stone*, 164-167; Buick, *Child of the Fire*, 133-207; Dabakis, M. (2014). *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University, 166-175.

¹⁵ Lo dice en su periódico *The Revolution*, según recoge Henderson, Henderson, *The Indomitable Spirit...*, 163. Stanton se confunde y especifica “las mujeres del sur”.

¹⁶ Jabardo Velasco, M. (2012). Introducción. Construyendo puentes: en diálogo desde/con el feminismo negro. En Jabardo, Mercedes (Ed.). *Feminismos negros. Una antología* (28-29). Madrid: Traficantes de sueños. Véase también la relación de Lewis con el feminismo negro en Wilson, *Hagar's Daughters*.

consiguiente liberación, a diferencia de las sufragistas blancas, apuestan por el matrimonio, ya que mantener la misma pareja o determinar la paternidad de una criatura “contradecían, mediante su comportamiento y no mediante la retórica, la ideología dominante que consideraba al esclavo un eterno ‘niño’ o un ‘salvaje reprimido’ [...]. Sus convenciones domésticas y sus redes de parentesco, [...] dejaban claro a sus criaturas que los esclavos no eran ‘no hombres’ y ‘no mujeres’”.¹⁷

Las madres de Edmonia que agradecen a Dios la libertad que han conseguido, como *Freedwoman* o *Hagar*, y la compañera orante (hija o hermana, según la interpretación de Honour)¹⁸ de *Forever Free*, muestran lo que las mujeres negras pueden traer al nuevo mundo sin esclavitud: nuevas relaciones políticas entre hombres y mujeres, relaciones de amor, tanto materno-filiales como fraterno-filiales. Esta es la lectura que hace Lewis de la figura histórica de Cleopatra en *The Death of Cleopatra*, su obra más célebre, joya de la Centennial International Exhibition de 1876. Lewis la representa como reina (a través de su indumentaria y trono), amante (por su suicidio por amor) y madre (por los retratos de sus hijos gemelos, fruto del amor con Marco Antonio, que decoran los brazos del trono¹⁹ y el tocado con un buitre, símbolo de maternidad en las coronas de las reinas egipcias de la Antigüedad y que alude a la diosa Mut, el nombre de la “madre” en egipcio antiguo, la diosa madre de todos los dioses),²⁰ aparte de icono de la negritud (a finales del XIX el movimiento negro estadounidense hizo de Cleopatra la conexión

¹⁷ Davis, A. (2016). *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal, 23.

¹⁸ Honour, H. (1989). *The Image of the Black in Western Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, IV, I, 250-251.

¹⁹ Henderson, Henderson, *The Indomitable Spirit*, 249.

²⁰ Buick, *Child of the Fire*, 188.

entre el África ancestral y la civilización egipcia).²¹ La figura bíblica de *Hagar* mantiene esta misma memoria materna de un pasado de civilización negra.²² Ambas obras, *Cleopatra y Hagar*, elaboradas contemporáneamente, representan la obra civilizatoria de las madres negras libres, una contraparte de las teorías maternalistas del sufragismo euroamericano del grupo de Cady Stanton.²³

Relato biográfico e indigenismo

La literatura dedicada a Lewis insiste en el hecho de que la artista esculpió cuidadosamente no solo sus obras sino también su propia biografía. Trabajos pormenorizados a partir de exhaustivas investigaciones en archivos, consultas a investigadores que comparten el contexto de la escultora y a miembros de instituciones y lugares por los que Edmonia pasó, etc., fueron y son realizadas con el fin de reconstruir su trayectoria lo más fielmente posible. Dichas pesquisas han ido indicando inconsistencias entre los datos que ella misma ofrecía en entrevistas y la documentación hallada, incluso en relación con el contexto—favorable o no a la veracidad de los hechos que Lewis menciona—de lugares y anécdotas que la artista refiere.²⁴ Sin olvidar que cuando son sus cercanos quienes refieren su biografía, al introducir o matizar a veces algunos detalles, pero manteniendo idéntico discurso, parece tratarse de una historia co-creada. De hecho, con anterioridad a las entrevistas en las que Lewis expone su recorrido vital y artístico, es la influyente abolicionista y novelista Lydia Maria Child (quien sería una de sus

²¹ Nelson, *The Color of the Stone*, 159, 163.

²² Nelson, *The Color of the Stone*, 164.

²³ Lerner, G. (2017). *La creación del patriarcado*. Iruñea-Pamplona: Katakarak Liburuak, 58-59.

²⁴A modo de ejemplo, véanse las discusiones en la notas número 29 y 37.

primeras y mayores defensoras) la que difunde, supuestamente a partir de conversaciones con la escultora, los detalles que serían más repetidos.²⁵

Que el relato vital de Edmonia es una narración elaborada salta a simple vista por tener una estructura compartida con las ya en el siglo XIX canónicas *vitas* de artista: algunas particularidades de infancia para señalar rasgos de su persona y carácter ya en la adultez; formación y “descubrimiento” del arte; primeros pasos y dificultades, y el camino hacia el éxito. Sin mayores detalles al respecto, Lewis expone que su madre era una “India salvaje” que solía confeccionar y vender mocasines, y su padre el sirviente negro de un caballero. Siguiendo las costumbres de su madre, llevaría una vida “salvaje” hasta los doce años, cuando sería enviada a una escuela en McGraw, Nueva York, donde reprenderían su carácter indómito. De ahí pasaría al Oberlin College (Ohio), donde permanecería tres años. Lo único que le impediría más tarde volver a su vida “silvestre” sería su amor por el arte.²⁶ Algunos años más tarde proporciona más detalles en una larga entrevista telefónica con el *New York Graphic*,²⁷ como el haber quedado huérfana hacia los cuatro años, momento a partir del cual sus tías maternas Chippewas, trasladadas a Canadá, cuidarían de ella. Es curioso cómo, a raíz de la anécdota en la que refiere sus dificultades para llevar vestido en las instituciones donde estudió durante su adolescencia, aprovecha la oportunidad para exponer de qué manera la causa de su torpeza en los códigos de vestuario la había

²⁵ Child, L. M. (19 de febrero de 1864). Letter from L. Maria Child. *The Liberator*, XXXIV (8), 31.

²⁶ Varias publicaciones periódicas recogen el testimonio de Lewis. Por ejemplo: A Negro Sculptress in Rome. (3 de abril de 1866). *Cleveland Daily Leader*, XX (77), 2.

²⁷ Reproducida también en otros medios: An Interview with Miss Edmonia Lewis. (20 de julio de 1873). *New Orleans Republican*, VII (87), 6.

habilitado, por otro lado, en sus conocimientos de anatomía, alto requisito para el trabajo de la escultura.²⁸ Es en este momento cuando añade también el acontecimiento del “descubrimiento del arte” al observar, una vez llegada a Boston, una escultura dedicada a Benjamin Franklin (un acontecimiento, agregamos, totalmente incompatible con el único dibujo hallado de Lewis anterior a su carrera escultórica, en el que representa a la musa Urania siguiendo las convenciones de la escultura clásica).²⁹ Los primeros ensayos moldeando un pie de bebé que Edward Augustus Brackett, su primer maestro, le haría repetir numerosas veces y las primeras ventas exitosas le permitirían costearse el viaje a Roma, donde completaría su formación y podría crear y vivir con mayor libertad y autonomía.

El supuesto “exotismo” de la ascendencia de la artista no dejaba de indicarse en la prensa euro estadounidense de la época como una especie de excepción a la *norma* de la profesión.³⁰ Pero a la vez se le señala a

²⁸ “You see, I had good opportunities for studying the nude” (*Ibidem*). Añade más adelante su interés y habilidad para el álgebra y las matemáticas una vez en Oberlin, también requisitos indispensables para la composición artística.

²⁹ Un panfleto anónimo acusado de sentimentalismo titulado “How Edmonia Lewis Became an Artist” infantiliza a la artista y amplifica su ignorancia respecto a la cultura occidental, insinuando el desconocimiento de lo que sería una estatua: “Oh, how I should like to make something like that man standing there!” (How Edmonia Lewis Became an Artist. (11 de septiembre de 1873). *California Farmer and Journal of Useful Sciences*, 39 (24), 190). En su publicación de 1993, Bearden y Henderson consideraron a Elizabeth Peabody como posible autora por el carácter sentimental de la narración (Bearden, T., Henderson H. (1993). *A History of African American Artists. From 1792 to the present*. Nueva York: Pantheon Books, 486, n. 7), pero en la publicación de los Henderson de 2012, pese a haber notado algunas inconsistencias que responderían a la falta de información precisa, atribuyen el texto a la misma Edmonia como una estrategia autopublicitaria (Henderson, Henderson, *The Indomitable Spirit...*, 345). Los Henderson subrayan otras alteraciones de la historia, como el hecho de señalarse el descubrimiento y admiración por la escultura en la obra de Story, escultor contemporáneo, en lugar del monumento a Franklin, en un artículo aparecido en el *New York Times* en 1878 (Henderson, Henderson, *The Indomitable Spirit...*, 649, n. 480).

³⁰ Observaciones, éstas también impregnadas en ocasiones de un acusado racismo. Por ejemplo, en el periódico *Evening Post* se lee: “A mixture of Indian blood with that of the despised Negro would not seem to be a very promising compound to the production of

menudo (desde su consolidación como artista en adelante) como un ejemplo de lo que “su raza” (aquí, mayoritariamente, la negra) puede conseguir en igualdad de oportunidades.³¹ Charmaine Nelson insiste en la recurrente preocupación por el porcentaje racial en la sangre de los individuos mestizos.³² Ello explicaría una de las primeras observaciones de Child sobre el aspecto de Lewis, cuya compleción juzgó como parcialmente “blanca”, a lo que Lewis respondió tajante sobre la pureza racial de sus progenitores.³³ Ello fue puesto en duda por Bearden y Henderson, responsables de la biografía más completa de Lewis hasta la primera década del siglo XXI, cuando al trazar su genealogía creyeron localizar a su madre como una mestiza afro estadounidense e indígena de la tribu Mississauga.³⁴ Este dato resultó ser erróneo, pero dio lugar a la discusión sobre la invención de Lewis sobre su origen y los motivos que tuviera para ello. Cabe tener en consideración que, invariablemente, hallamos en los estudios contemporáneos sobre Lewis el acento en la dificultad de recomponer su biografía a causa de las escasas fuentes elaboradas en su época, al contrario de lo que sucede con otras escultoras contemporáneas,³⁵ como Harriet Hosmer, Anne Whitney o Vinnie Ream, quienes, junto con Edmonia, formaron parte del grupo romano de

talent, but Dame Nature delights in surprises”. En: *The Colonial Finances*. (5 de enero de 1882). *Evening Post*, XXIII (3).

³¹ Por ejemplo: “The success of Miss Lewis shows that we may expect much from the esthetic cultivation of the colored race”. En: Chiseling John Brown (9 de febrero de 1871). *The Sweetwater Enterprise*, IV (12), 2. En ocasiones es también ejemplo de la fortaleza de las mujeres afroamericanas: “Colored women of intelligence are rapidly coming to the front in many industrial fields and are proving their capacity to hold their own against the sharpest competition”. En: *Work for Negro Women*. (29 de marzo de 1902). *St. Tammany farmer*, XXVII (20), 2.

³² Nelson, *The Color of the Stone*, 119-120; 173-174.

³³ Child, Letter from L. Maria Child, 31.

³⁴ Bearden, Henderson, *A History of African American Artists*, 54-55.

³⁵ Nelson, *The Color of the Stone*, 172, 224.

artistas estadounidenses alrededor de la actriz Charlotte Cushman. Ciertamente, dichas fuentes son en esencia repetitivas y, como hemos referido, exhaustivas investigaciones de archivo han resultado en ocasiones inanes o entendidas de manera incorrecta. Si bien es indudable que la creación del relato biográfico respondía a las expectativas de su entorno y la ayudarían a integrarse en la comunidad artística, así como a obtener los favores de los círculos abolicionistas, ¿hasta qué punto habría inventado los datos de aquél? A parte de referencias verificadas, como la elaboración del mencionado dibujo de Lewis que muestra un dominio de la composición y el volumen, dominio negado en el supuesto primer encuentro con la escultura, o el deliberado silencio sobre la traumática experiencia que la expulsó de Oberlin,³⁶ los diversos aspectos relativos a la vida y trayectoria de la artista han sido negados o aceptados como verídicos en función de la coherencia con las lecturas e interpretaciones de estas estrategias, analizadas también a la luz de sus obras.³⁷ En el caso de Bearden y Henderson, incluso la misma decisión de

³⁶ La acusación de envenenamiento con un peligroso afrodisíaco a dos compañeras de estudios por la que obtuvo un juicio con veredicto de inocencia, pero una brutal agresión que casi acaba con su vida. Véase Langston, J. M. (1894). *From the Virginia Plantation to the National Capitol; or, The First and Only Negro Representative in Congress from the Old Dominion*. Hartford, CT: American Publishing Company, 171-180; Blodgett, G. (1968). John Mercer Langston and the Case of Edmonia Lewis: Oberlin, 1862. *The Journal of Negro History*, 53 (3), 201-218.

³⁷ Bearden y Henderson (*A History of African American Artists*, 56) por ejemplo, dan crédito a su difícil adaptación en las costumbres de McGraw y subrayan sus problemas de dicción basándose más en la bibliografía consultada sobre el lenguaje Chippewa que en las declaraciones de sus coetáneas cuando reparan en la educación de Lewis (Child observa que no hablaba como una “untutored Indian”; citada en Buick, *Child of the Fire*, 112) o en las de la misma Lewis cuando asegura que los miembros de su clan hablaban inglés entre ellos excepto cuando eran visitados por turistas (An Interview with Miss Edmonia Lewis, 6). Henderson discute y pone en duda las localizaciones de su infancia basándose en su fe católica, que ya debía profesar con anterioridad a su bautizo en Roma, según el autor, dadas las constantes referencias en la vida de Edmonia a los jesuitas (Henderson, Henderson, *The Indomitable Spirit...*, 601-602). Es interesante, todavía, señalar la discusión sobre el uso y la traducción de sus nombres Chippewa: Wildfire—el término “salvaje” no existiría en el vocabulario Chippewa (Bearden, Henderson, *A History of African American Artist*, 55)—e Ishkoodah, —que tal vez habría tomado de los entonces populares poemas de Longfellow publicados en 1855 y

convertirse en escultora no habría sido sino la respuesta lógica a la humillación sufrida en el Oberlin College, que solo podía saldarse, según las costumbres Chippewas, con la venganza que implicaría su éxito.³⁸

Cabe destacar que, si bien la prensa de su época la definía al presentarla, invariablemente, como la escultora “negra” o “de color”, la bibliografía posterior ha insistido en el hecho de que fue su ascendencia amerindia la que le facilitó el camino del éxito.³⁹ Algunas declaraciones sostienen esta preferencia. Child, por ejemplo, la cita cuando afirma que honra a su madre porque los suyos nunca sucumbieron a la esclavitud;⁴⁰ Lewis se sentía especialmente vinculada con su madre y el trabajo artesanal que ella, así como sus tías, habían realizado para su venta. En una ocasión afirma que, si bien sus rasgos físicos los ha obtenido de su padre, su “espíritu, industria y perseverancia” son heredados de su madre.⁴¹

Buick sostiene que su discurso hacia los nativos americanos se adaptaba a la audiencia del momento en que hacía sus declaraciones, y que a la vez se “reservaba el derecho” de pertenecer a los nativos americanos al mismo tiempo que los señalaba como diferentes a sí misma al tacharlos de “sucios”.⁴² Postura ambigua que también interpreta en la supuesta

dedicados a Hiawatha, personaje basado en una figura legendaria que tuvo una función pacificadora entre tribus (Henderson, Henderson, *The Indomitable Spirit...*, 491-493).

³⁸ Bearden, Henderson, *A History of African American Artist*, 56.

³⁹ Véase, por ejemplo, Cibelli, D. H. (1987). The Politics of Color for the Sculptress Edmonia Lewis. *Women's Studies International Forum*, 10 (5), 43, y Holland, Mary Edmonia Lewis's 'Minnehaha', 26-35.

⁴⁰ “My mother’s people never submitted to slavery; and I honor them for that”. Child, Lydia Maria (19 abril de 1868). Letter from Mrs. Lydia Maria Child: A Plea for the Indians. No II. *National Anti-Slavery Standard*, XXVIII (50), 2.

⁴¹ “My features,” she said, “I take from my father, by my spirit, my industry and perseverance I get from my Indian mother”. En: The Colored Sculptress. (25 de diciembre de 1878). *Lyon County Times*, IX (50), 2.

⁴² Buick, *Child of the Fire*, 112-114.

(des)racialización de sus esculturas, ante las cuales Lewis tomaría, pues, distancia. Buick concluye en su monográfico que, si bien a pesar de no haber acabado de encajar totalmente en el círculo artístico-intelectual que auspició su carrera, tampoco había conseguido elaborar una obra subversiva, al menos sus estrategias le habrían permitido escapar de ciertos prejuicios de raza y disfrutar de oportunidades que de otro modo le hubieran sido negadas.⁴³

Podemos sintetizar diciendo que los contemporáneos de Lewis buscaban en la racialización de sus esculturas la autenticidad: a un estilo, por una parte, y en la traducción de unos valores morales atribuidos a una raza determinada, por otra parte. Y que la crítica posterior se interroga sobre la posición política que de ello se consigue. El contraste entre lo que hallaban se daba entonces y se da en la actualidad: un crítico del *New York Herald* sostenía en 1868 que la *Minnehaha* (Fig. 4) de Lewis, un “busto encantador”, parecía más una “trasteverina” que una “doncella india”, y que por lo tanto era una buena obra en el estilo Ideal pero falsa como representación de los poemas épicos de Longfellow en el que la obra se basaba. En cambio, proseguía, las demás obras—*Hiawatha* y *El padre de la novia* (Fig. 5)—le parecieron de una notable veracidad en la captación de los rasgos “indios”.⁴⁴ Tres años después, en cambio, Laura Curtis Bullard alaba el realismo y la veracidad de las figuras, no solo de las masculinas.⁴⁵

⁴³ Buick, *Child of the Fire*, 213.

⁴⁴ Notes on art. Sculpture at the Academy. (17 de mayo de 1868). *The New York Herald*, 11583, 8.

⁴⁵ “In both, the Indian type of feature is carefully preserved, and every detail of dress, etc., is true to nature; the sentiment is equal to the execution. They are charming bits, poetic, simple and natural, and no happier illustrations of Longfellow’s most original poem were ever made than these by the Indian sculptor” (Edmonia Lewis. (4 de mayo de 1871). *New National Era*, II (17), 1).



[Fig. 4]. Edmonia Lewis, *Minnehaha*, 1868. Metropolitan Museum of Art. Morris K. Jesup and Friends of the American Wing Funds, 2015, [https://www.metmuseum.org/art/col
lection/search/687677](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/687677).

En la actualidad tampoco hay una visión unánime. Bearden y Henderson hallan en el grupo de Minnehaha y su padre (Fig. 5) rasgos idealizados neoclásicos, pero gran fidelidad en posturas, ropas y actitudes.⁴⁶ Melissa Dabakis interpreta como mestizos los rasgos de las figuras femeninas de Lewis, relacionándolas con las identidades mixtas que escultoras contemporáneas también estaban confiriendo a sus obras, así como al ideal de humanidad visionado por Child de la futura América, en la que predominaría el mestizaje.⁴⁷ Charmaine Nelson halla, por el contrario, un

⁴⁶ Bearden, Henderson, *A History of African American Artist*, 70.

⁴⁷ Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors*, 166-180.



[Fig. 5]. Edmonia Lewis. *Old Arrow Maker*. Modelado en 1866. Esculpido en 1872. Smithsonian American Art Museum. Fuente: Smithsonian American Art Museum, <http://edan.si.edu/saam/id/object/1983.95.182>.

distanciamiento con las figuras femeninas, a las que representa alejadas de cualquier semejanza física a su persona. Con ello conseguiría que la atención del espectador se fijara en la obra y en el tema subyacente, tan cargado simbólicamente del carácter de la raza representada que el “blanqueamiento” de sus rasgos, más adecuado al estilo neoclásico, no podría borrar la alusión a la raza.⁴⁸

En una línea similar, Juanita Holland insiste en que tanto la autorrepresentación de Lewis con rasgos de carácter mayoritariamente amerindios como la adecuación de sus personajes femeninos a la plasmación plástica y literaria de los mismos—en particular, los exitosos poemas épicos de Longfellow, representación edulcorada en que Lewis se basó en lugar de

⁴⁸ Nelson, *The Color of the Stone*, 176-178.

buscar el rigor etnográfico—la ayudaron en su fortuna como artista, y en que al mismo tiempo Lewis “reformó las limitaciones” de los estereotipos de la época.⁴⁹

Buick sostiene que Longfellow se inscribe en la creación del falso folklore (*fakelore*) y que su éxito y consideración como una fiel representación de los nativos americanos se debería en parte a que se adelanta a la corrección política del siglo XXI,⁵⁰ por lo que su uso por parte de Lewis reforzaría la impostura y falta de rigor. Una lectura diferente es la de Nancy Proctor en su tesis doctoral: precisamente el uso de *Hiawatha* no solo vehicularía el éxito de la escultora por utilizar, como era usual en el estilo neoclásico, un gran poema épico; además, la identificación con los personajes era perfectamente factible a su parecer, y con ella Lewis entraría en el canon cultural norteamericano no a pesar, sino precisamente por su raza.⁵¹

La elección de un estilo ciertamente conlleva una carga política. De Edmonia se reitera la adscripción al Ideal neoclásico, pero también el sentimentalismo asociado a la figura de invención europea del “buen salvaje”, que impregna no solo el poema de Longfellow, sino también los escritos de Lydia Maria Child, desde su novela *Hobomok*, de 1824, a las repetidas defensas de los nativos americanos, incluyendo a Lewis. Un interesante artículo de Robyn Johnson⁵² sostiene cómo con *Hobomok*,

⁴⁹ Holland, Mary Edmonia Lewis's 'Minnehaha', 34.

⁵⁰ Buick, *Child of the Fire*, 82-83.

⁵¹ Proctor, N. E. (1998). *American Women Sculptors in Rome in the Mid-Nineteenth Century: Feminist and Psychoanalytic Readings of a Displaced Canon*. Tesis doctoral. Leeds: University of Leeds, 178-181.

⁵² Johnson, R. (2017). Savagely Sentimental: The Creation and Destruction of the Sentimental Indian in Lydia Maria Child's *Hobomok*. *eTropic*, 16 (2), 164-177. <https://doi.org/10.25120/etropic.16.2.2017.3622>.

Child experimenta con el tipo del “varón sentimental” que contrasta con las concepciones corrientes de la masculinidad “dura”. El precio es la desaparición del protagonista—su retirada real y simbólica en el mundo que recrea la novela—acorde con el uso de la figura del “buen salvaje” en el contexto de la Norteamérica blanca decimonónica como espécimen noble, inocente y de una bondad superior, rasgos que asimismo justifican su aniquilación para dejar paso al progreso de la civilización occidental. Es este uso perverso del “noble indígena” lo que ha suscitado las fuertes críticas. Johnson destaca cómo por otra parte Child trajo a escena una importante reflexión social sobre la masculinidad y la feminidad,⁵³ y recuerda cómo en las protestas de los siglos XVIII y XIX se utilizaban vestimentas prestadas de las culturas amerindias para significarse fuera del sistema imperante.⁵⁴ El carácter subversivo de la figura del “indígena”, de hecho, se había utilizado desde su configuración moderna como reivindicación de la libertad contra el Antiguo Régimen, durante la guerra de la Independencia norteamericana contra el dominio europeo,⁵⁵ y ahora era también utilizado en los círculos abolicionistas y feministas con los mismos fines. Edmonia se sirvió de dicha figura tanto en la recreación de su infancia idílica como en la elaboración de algunas de sus obras. Hallara o no en ellas alguna identificación, indudablemente le sirvió para expresar el talento artístico por el que apostó y que le permitió esa vida libre que admiraba de su madre. Si su obra es tan ambigua como para suscitar interpretaciones tan dispares, tanto en su momento (cabe insistir) como en la actualidad, es porque su adecuación

⁵³ Johnson, *Savagely Sentimental*, 174-175. Paralelamente, Laura L. Mielke incide en la humanización a través de la diferencia con la que Child logró cargar a los nativos de Norteamérica ante los ojos occidentales (Mielke, L. L. (2004). *Sentiment and Space in Lydia Maria Child's Native American Writings, 1824-1870. Legacy*, 21 (2), 172-192.

⁵⁴ Johnson, *Savagely Sentimental*, 170.

⁵⁵ Véase Jahoda, G. (1999). *Images of Savages: Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*. New York: Routledge.

a los modelos—del “buen salvaje”, del estilo neoclásico, etcétera—, no fue tan fuerte como se ha querido ver.

Conclusión

Aunque atravesada por la colonialidad del saber, la obra de Edmonia no habla desde el orden simbólico del poder. La filósofa Luisa Muraro ha descubierto la existencia del orden simbólico de la madre, un régimen de significado al que nacemos a la lengua y que a pesar del orden fálico lacaniano siempre nos queda como resorte de sentido.⁵⁶ Las mujeres de mármol de Edmonia Lewis hablan desde el orden simbólico de la madre, son madres, hijas, compañeras o hermanas fundadoras de libertad. Su legado lo recoge hoy la *Declaración de Lima ¡Mujeres Indígenas hacia la visibilidad e inclusión!* de 2013, que recupera como horizonte político de sentido el amor a la tierra y a las relaciones entre hombres y mujeres.⁵⁷

Referencias

A Negro Sculptress in Rome. (3 de abril de 1866). *Cleveland Daily Leader*, XX (77), 2.

An Interview with Miss Edmonia Lewis. (20 de julio de 1873). *New Orleans Republican*, VII (87), 6.

Bearden, T., Henderson H. (1993). *A History of African American Artists. From 1792 to the Present*. New York: Pantheon Books.

⁵⁶ Muraro, L. (1991). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: horas y HORAS.

⁵⁷ Juanena, C. J.A. (2016). Mujeres indígenas, feminismo y condición postcolonial. *Lectora*, 22, 27-42.

Blodgett, G. (1968). John Mercer Langston and the Case of Edmonia Lewis: Oberlin, 1862. *The Journal of Negro History*, 53 (3), 201-218.

Boime, A. (1990). *The Art of Exclusion: Representation of Blacks in the Nineteenth Century*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Buick, K. P. (2010). *Child of the Fire. Mary Edmonia Lewis and the Problem of Art History's Black and Indian Subject*. Durham: Duke University Press.

Child, L. M. (19 de febrero de 1864). Letter from L. Maria Child. *The Liberator*, XXXIV (8), 31.

Child, L. M. (19 de abril de 1868). Letter from Mrs. Lydia Maria Child: A Plea for the Indians. No II. *National Anti-Slavery Standard*, XXVIII (50), 2.

Chiseling John Brown (9 de febrero de 1871). *The Sweetwater Enterprise*, IV (12), 2.

Cibelli, D. H. (1987). The Politics of Color for the Sculptress Edmonia Lewis. *Women's Studies International Forum*, 10 (5), 43.

Dabakis, M. (2014). *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University.

Davis, A. (2016). *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.

Edmonia Lewis. (4 de mayo de 1871). *New National Era*, II (17), 1.

Henderson, H., Henderson, A. (2012). *The Indomitable Spirit of Edmonia Lewis: A Narrative Biography*. Milford, CT: Esquiline Hill Press.

Holland, J. M. (1995). Mary Edmonia Lewis's 'Minnehaha': Gender, Race, and the 'Indian Maid'. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 69 (1-2), 26-35. <https://doi.org/10.1086/DIA41504904>

Honour, H. (1989). *The Image of the Black in Western Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

How Edmonia Lewis became an Artist. (11 de septiembre de 1873). *California Farmer and Journal of Useful Sciences*, 39 (24), 190.

HW. (3 de marzo de 1866). A Negro Sculptress. *Athenaeum*, 2001.

Jabardo Velasco, M. (2012). Introducción. Construyendo puentes: en diálogo desde/con el feminismo negro. En Jabardo, Mercedes (Ed.). *Feminismos negros. Una antología* (28-29). Madrid: Traficantes de sueños.

Jahoda, G. (1999). *Images of Savages: Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*. New York: Routledge.

Johnson, R. (2017). Savagely Sentimental: The Creation and Destruction of the Sentimental Indian in Lydia Maria Child's Hobomok. *eTropic*, 16 (2), 164-177. <https://doi.org/10.25120/etropic.16.2.2017.3622>

Juanena, C. J. A. (2016). Mujeres indígenas, feminismo y condición postcolonial. *Lectora*, 22, 27-42.

Langston, J. M. (1894). *From the Virginia Plantation to the National Capitol; or, The First and Only Negro Representative in Congress from the Old Dominion*. Hartford, CT: American Publishing Company.

Lerner, G. (2017). *La creación del patriarcado*. Iruñea-Pamplona: Katakarak Liburuak.

Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: horas y HORAS.

Mielke, L. L. (2004). Sentiment and Space in Lydia Maria Child's Native American Writings, 1824-1870. *Legacy*, 21 (2), 172-192. <https://doi.org/10.1353/leg.2004.0034>

Muraro, L. (1991). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: horas y Horas.

Murray, F. H. M. (1916). *Emancipation and the Freed in American Sculpture: A Study in Interpretation*. Washington DC: Published by the author.

Nelson, Ch. A. (2007). *The Color of the Stone. Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-Century America*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Notes on Art. Sculpture at the Academy. (17 de mayo de 1868). *The New York Herald*, 11583, 8.

Proctor, N. E. (1998). *American Women Sculptors in Rome in the Mid-Nineteenth Century: Feminist and Psychoanalytic Readings of a Displaced Canon*. Tesis doctoral. Leeds: University of Leeds. http://etheses.white-rose.ac.uk/894/1/uk_bl_ethos_494026.pdf

Quarles, B. (1945). A Sidelight on Edmonia Lewis. *The Journal of Negro History*, 30 (1), 82-84.

Savage, K. (2006). *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-century America*. Princeton: Princeton University Press.

The Colonial Finances. (5 de enero de 1882). *Evening Post*, XXIII (3).

The Colored Sculptress. (25 de diciembre de 1878). *Lyon County Times*, IX (50), 2.

Yellin, J. F. (1992). *Women and Sisters: Antislavery Feminists in American Culture*. London, New Haven: Yale University Press.

West, C. (1999). A Genealogy of Modern Racism. En West, C. *Race and Modernism* (55-84). New York: Basic Civitas Books.

Wilson, J. (1996). Hagar's Daughters: Social History, Cultural Heritage, and Afro-U.S. Women's Art. *Bearing Witness: Contemporary Works by African American Women Artists*. New York: Rizzoli.

Work for Negro Women. (29 de marzo de 1902). *St. Tammany Farmer*, XXVII (20), 2.