

# VISIONES DE AMÉRICA: COMUNICACIÓN, MUJER E INTERCULTURALIDAD

SERIE COMUNICACIÓN Y CULTURA



ANTONIO CHECA GODOY  
M<sup>a</sup> DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO  
EDITORES

**netbiblo**

# CAPÍTULO 2

## Uncle Sam: imagen emblemática y personificación patriótica de Estados Unidos de América

*Jesús Jiménez Varea*

### I. Introducción: el Tío Sam clásico

Es muy probable que la expresión visual del Tío Sam más conocida en la actualidad sea aquella con la que James Montgomery Flagg ilustró el celeberrimo cartel de reclutamiento de 1917 que reza "I Want You for the U.S. Army!"<sup>1</sup>. Se trata de un varón blanco, de edad madura, enjuto, con un rostro aquilino y vestido con los colores de la bandera estadounidense que, en un memorable ejercicio de rima icónica, dirige una mirada tan afilada como su dedo hacia el espectador. No hay humor en su expresión, tampoco simpatía ni afán de seducir, sino una actitud imperativa, que deja bien claro que quien contempla desde ese cartel no es la figura pintoresca y divertida que suele acompañar sobre zancos a los desfiles con motivo de festividades patrióticas. En su lugar se encuentra la personificación del gobierno de Estados Unidos, más padre que tío, arrogándose la prerrogativa de exigir a los ciudadanos de la nación que engrosen las filas de sus tropas. Naturalmente, no debe olvidarse el contexto en que se produce la mencionada imagen: aunque con retraso respecto a sus aliados europeos, Estados Unidos está ya enfrascado en el esfuerzo bélico de la Primera Guerra Mundial; además, es bien conocido el dato de que el cartel de Flagg está inspirado en otro de 1914, obra de Alfred Leete, desde donde Lord Kitchener afirmaba "Your country needs you". De comparar las obras de Leete y Flagg

<sup>1</sup> La ilustración había parecido originalmente en la portada del número de la revista *Leslie's Weekly* correspondiente al 6 de julio de 1916, acompañada por el texto escrito "What are you doing for preparedness?".

puede extraerse al menos un par de conclusiones, empezando por la de que, en efecto, el Tío Sam que reemplaza a un ministro de la guerra no pretende aparecer como un pariente amable. Por otra parte, al recurrir a una personificación patriótica ya asumida popularmente, el ilustrador estadounidense pudo añadir a su cartel, no sólo el llamativo colorido de esta figura, sino también la carga emotiva de reclamar nuevos reclutas en primera persona<sup>2</sup>. Si, gracias al cartel de Leete, el ministro se convirtió en “un icono reconocido al instante por el público británico, borrando prácticamente cualquier otro aspecto de su carrera” (2000: 105), el poder de esa misma composición cristalizó la imagen definitiva de un Tío Sam “que personifica tanto la unidad del Estado y la nación como el prototipo de americano (blanco y patriarcal). Su expresión ferrozmente autoritaria...” (idem: 106). Sin embargo, no siempre fue así: hubo un tiempo en que las colonias británicas que llegarían a ser Estados Unidos estuvieron incorporadas en la imagen emblemática de una mujer nativa, de aspecto decididamente bárbaro para los europeos que la concibieron. Incluso el precedente directo del propio Tío Sam —de hecho, sus figuras se fundieron— representaba una concepción del país muy diferente del gobierno federal que solicitaba nuevos reclutas en la forma de un WASP —hombre blanco, anglosajón y, como se expondrá más adelante, protestante— de edad madura.

Natural o intencionado, el proceso de elaboración de una imagen para representar a la nación es reflejo de la propia construcción de la identidad nacional, por lo que el estudio de la primera aporta mucho al conocimiento de ésta. A este respecto, es aplicable al tipo de alegorías visuales en las que aparecen el Tío Sam y sus congéneres lo que se ha afirmado sobre sus equivalentes literarias: “El escritor de una alegoría con personificaciones<sup>3</sup> no escogía sus abstracciones al azar (...) generalmente existe una relación

<sup>2</sup> Prueba del acierto de sumar al diseño de Leete el empleo de una personificación nacional de carácter popular es el hecho de que, también durante la Primera Guerra Mundial, inspirase un cartel con John Bull, el análogo inglés del Tío Sam, en un cartel de reclutamiento para el ejército británico: “Who’s Absent? Is It You?”.

<sup>3</sup> En un artículo clásico sobre el tema, el autor de la cita distingue entre dos tipos de alegorías: la alegoría de símbolos, en la que los personajes y detalles significativos tienen dos significados, uno concreto más otro adicional que se ha de interpretar; y, frente a ella, la alegoría de personificaciones, donde a cada uno de tales elementos corresponde tan sólo un significado explícito, como representación de alguna abstracción. No obstante, cualquiera que sea el tipo de alegoría, siempre será necesario realizar una interpretación de las relaciones y acciones que se desarrollen entre sus existentes relevantes (Frank, 1953).

entre lo que el escritor quiere decir y la forma física y la actividad de sus personificaciones” (Frank, 1953: 246-247). Sobre el carácter dinámico y coyuntural de las personificaciones y otros símbolos patrióticos, la historiadora del arte Barbara Groseclose ha escrito que “una imagen diseñada para ser emblemática de la nación puede convertirse en un objeto de conflicto y, en el proceso de su producción, puede cambiar de forma, con sus nuevos rasgos poniendo a prueba, una y otra vez, el consenso de la(s) idea(s) de nación (...) que supuestamente encarna” (2000: 62). Es nuestro propósito en las siguientes líneas esbozar la evolución de la representación antropomórfica de Estados Unidos hasta la configuración clásica del Tío Sam, entendiéndola en cada instante como el resultado de una serie continua de tensiones sociales, políticas y culturales.

---

## 2. La mujer no caucásica como personificación de América y Estados Unidos

Antes de que se tratara de una nación independiente, el conjunto de las colonias británicas en la costa atlántica del continente americano estuvo representado por una imagen proveniente de la emblemática. Parte de esta tradición escrito-icónica era el cuarteto de figuras femeninas que representaba a las cuatro partes del mundo conocido: Europa, Asia, África y el Nuevo Mundo, tal como se designó muy pronto a las tierras cuyo descubrimiento se atribuye a Cristóbal Colón<sup>4</sup>. No obstante, la personificación de estos territorios recibió la denominación con la que se los ha conocido desde que, en 1507, el alemán Martin Waldseemüller lo emplease en un planisferio: América. En el libro que acompañaba al mapa, *Cosmographiae Introductio*, el cartógrafo explicaba que el término procedía del nombre en latín del navegante italiano Américo Vesputio, feminizado porque ésta era la costumbre cuando se trataba de designar a los continentes. Así, el grabado “Personificación de América”, realizado en 1595 a partir de un dibujo del flamenco Maarten de Vos, muestra la figura de una mujer de aspecto majestuoso a la par que salvaje, desnuda salvo por un trozo de tela sobre sus piernas y un tocado de plumas en su cabeza, armada con arcos, flechas y un hacha, que cabalga sobre un

<sup>4</sup> En 1493 el historiador y geógrafo italiano Pedro Mártir de Anglería ya se refirió a Colón como el descubridor del “novi orbis” (O’Gorman, 1961: 84) y en 1516 su crónica de la conquista de América fue titulada *De orbe novo decades*.

enorme armadillo. En esos momentos, esta “Reina India” representa la totalidad del hemisferio occidental y suele ser representada en compañía de las otras tres divisiones del mundo, cada una con una caracterización racial, indumentaria y de accesorios acorde con la concepción europea de las gentes de cada zona.

La edición ilustrada de la colección de alegorías *Iconología* (1593), de Cesare Ripa, permite contrastar la visualización e importancia otorgadas a las distintas partes del mundo, encontrándose Europa sobre todas las otras. En comparación, las alegorías correspondientes a los otros tres continentes denotan una visión simplista y peyorativa, especialmente acentuada en los casos de África y América. Respecto a Asia, Ripa destaca su enormidad y su riqueza, si bien la sitúa por debajo de Europa en cuanto a importancia. Sus instrucciones para representar al continente africano tienen más de estereotipos raciales y culturales que de configuración simbólica: “una negra casi desnuda, con el cabello crespo y despeinado (...) los africanos vienen a ser naturalmente morenos o negrísimo (...) desnuda por no contar esta tierra con gran cantidad de riquezas” (Ripa, 1987: 106-107). Lo mismo puede afirmarse, por último, de la alegoría que describe como representación de América, donde cabe señalar la extrañeza y el temor que parecen suscitar los habitantes de este continente:

Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro (...). Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos (...). Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provisto de fechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto, un caimán desmesurado tamaño. (...) La pintamos sin ropa por ser costumbre y usanza de estos pueblos el andar siempre desnudos, aunque es cierto que se cubren las vergüenzas con ciertos paños (...). La corona de plumas es el adorno que suelen utilizar más comúnmente; y aún se puede decir que en ocasiones acostumbran en emplumarse el cuerpo por entero (...). El cráneo humano que aplasta con los pies muestra bien a las claras cómo aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana, comiéndose a aquellos hombres que han vencido en la guerra, así como a los esclavos que compran y otras diversas víctimas, según las ocasiones (idem: 108-109).

Este motivo de las cuatro partes del mundo seguiría captando el interés de los artistas occidentales durante los siglos XVII y XVIII, naturalmente con sucesivas revisiones de las figuras y sus accesorios que reflejaban los cambios estéticos y filosóficos (Fleming, 1965: 69). Incluso en una fecha tan avanzada como 1877, todavía inspiraba el frontispicio del catálogo *Frank Leslie's Illustrated Historical Register of the Centennial Exposition 1876*, publicado con motivo de la conmemoración del centenario de la independencia de Estados Unidos. Sin embargo, el tiempo transcurrido desde su origen emblemático hace que la mencionada cromolitografía, de autor desconocido, presente una imagen bien distinta, tanto de las personificaciones de los continentes como de las relaciones que se establecen entre ellas. Sobre una cima, desde la que pueden contemplarse diversos logros —el ferrocarril, un barco de vapor, postes telegráficos, el Capitolio...— del país norteamericano, se hallan cinco figuras: una de ellas es una mujer blanca de aspecto majestuoso, vestida con una túnica semejante a la bandera del país y con un yelmo enjorjado, que muestra orgullosa esos logros a otra mujer de la misma raza y porte similar, situada a su izquierda, que representa a Europa; al otro lado de ésta, se encuentra una mujer de aspecto oriental que mira con expresión de asombro hacia donde indica la personificación estadounidense mientras se encorva para alcanzar una altura claramente inferior a la de las otras dos; en un extremo del grupo, junto a Asia, está arrodillada una mujer negra, con un seno descubierto y un carcaj depositado en el suelo, que mira a lo lejos; por último, en el extremo opuesto, flanqueando a Estados Unidos, puede verse a la única figura masculina de la composición, un típico nativo de las tierras norteamericanas con su tocado de plumas, con el torso desnudo y pantalones de piel.

En la imagen de 1877, persiste la consideración peyorativa de los nativos de América y África, tanto en el hecho de que se encuentren arrodillados mientras el resto permanece en pie —aunque el encorvamiento de Asia responde también a esta jerarquía— como en la interpretación de sus miradas: Estados Unidos y Europa mantienen una regia serenidad; en el rostro de Asia pueden leerse sobrecogimiento y admiración; África se cubre los ojos con una mano como si se encontrara a una distancia del espectáculo mucho mayor que sus compañeras; y, por fin, el indio americano ni siquiera mira al frente, sino que eleva su rostro sumiso hacia la dama envuelta en las barras y estrellas. Aparte de la transexualización experimentada por la imagen indígena de América desde los antiguos grabados, resulta evidente que ésta no incluye ya a Estados Unidos, que

cuenta con su propia expresión humanizada, a la altura de la europea y distinta de ella tan sólo por sus atuendos y accesorios, mientras que el resto del continente se postra a sus pies como un primitivo adorador. Entre aquella imagen de una salvaje casi desnuda y terrible que representaba a todo el hemisferio occidental, englobando a las colonias británicas del Nuevo Mundo, y esta representación escindida y desigual del continente americano, se ha verificado un proceso de modificación y elaboración tanto de las representaciones alegóricas como de las identidades nacionales a las que sirven como expresión<sup>5</sup>. Por otra parte, el progreso técnico que ha conducido de las xilografías a fibra correspondientes a los antiguos grabados hasta la cromolitografía empleada para la ilustración del catálogo de 1876, ha impulsado la reproducción de la imagen múltiple, haciéndola más asequible a los ciudadanos y marcando el camino de los modernos medios impresos de carácter masivo. Así pues, la evolución —y sucesión— de las personificaciones nacionales de Estados Unidos —antes, de las colonias— durante este periodo responderá a la percepción que tiene —o se quiere hacer que tenga— un colectivo cada vez más representativo de esa sociedad.

Hasta entrada la segunda mitad del siglo XVIII, la personificación del continente americano continuó siendo la Reina India que se ha descrito más arriba con ciertos grados de libertad: lo habitual era que las encarnaciones femeninas de las cuatro partes del mundo fueran mujeres adultas, pero ocasionalmente aparecían como doncellas; en cuanto a los accesorios de América, el arco y las flechas se impusieron a la primitiva maza, mientras que el animal que la acompañaba podía ser un armadillo, un caimán, un loro, un puma, varios monos o un venado. Alrededor de la fecha antes señalada, dos acontecimientos propiciaron la transición a una segunda fase de la representación antropomórfica del territorio que constituiría el germen de Estados Unidos. En primer lugar, a partir de 1759 se hizo cada vez más común el empleo de la denominación América para referirse a las colonias británicas en ese continente (cfr. Fleming, 1965: 66). Al mismo tiempo, tanto el gobierno británico como los habitantes de las colonias adquirían conciencia de la importancia que éstas habían ido cobrando dentro del Imperio y de cómo en ellas se estaba generando un sentimiento nacionalista cada vez más fuerte. Como consecuencia, las diversas manifestaciones visuales producidas en esas colonias o en referencia a las

---

<sup>5</sup> Este proceso fue descrito por E. McClung Fleming en tres textos clásicos sobre el tema (1965; 1967; 1968).

mismas desde tierras inglesas comenzaron a evidenciar un cierto viraje en la imagen de la Reina India tal como se había conocido. Fundamental en este sentido fue la intensa actividad propagandística desplegada por los dos bandos en el periodo comprendido desde el intento de imposición de una ley del timbre a las colonias en 1765 por el gobierno británico hasta su reconocimiento de la soberanía de los trece estados en 1783. Aunque los medios de expresión visual incluyeron diferentes artes decorativas, monumentos, numismática y otras, la expresión escripto-icónica de opiniones, reproducidas por medio de xilografías y grabados sobre metal, demostraron una vitalidad especial. Un ejemplo temprano, al principio del periodo que nos ocupa, es la alegoría titulada *Magna Britannia: Her Colonies Reduc'd* (c1766), diseñada por Benjamin Franklin como protesta contra la ley del timbre. En este grabado, la personificación de Gran Bretaña<sup>6</sup> aparece con un aspecto muy alejado de su acostumbrada majestuosidad serena: el escudo y la lanza arrojados al suelo; ella misma, harapienta, despeinada y, sobre todo, desmembrada; sus brazos y piernas cercenados representan a las colonias rebeldes.

Durante esos turbulentos años las colonias siguieron estando incorporadas en la figura de una nativa pero desaparecieron los atributos que pudieran ligarla a otras zonas de América así como los que acentuaban su salvajismo, en especial la cabeza que aplastaba con su pie. Su animal de compañía más habitual pasó a ser la serpiente de cascabel, que se mantuvo mucho tiempo como uno de los símbolos zoomórficos más populares de la revolución hasta que la desbancara definitivamente el águila calva en 1782<sup>7</sup>. Esta representación de las trece colonias que

<sup>6</sup> El uso de la figura femenina de Britannia, construida a semejanza de una diosa clásica, se remonta al menos a monedas de tiempos del emperador Adriano y su sucesor, Antonino Pio, durante el siglo II. En 1665, con Carlos II ocupando el trono inglés, la antigua imagen romana fue recuperada para la moneda de cobre y ganaría gran aceptación como representación del Imperio Británico (Brewer, 1993: 154).

<sup>7</sup> Benjamín Franklin hizo uso temprano de la serpiente de cascabel en su célebre grabado "Join or Die" (*Pennsylvania Gazette*, 9 de mayo de 1754), con el que reclamaba un frente común de las colonias contra las tropas francesas y las tribus indias ante lo que deparaba el episodio americano de la Guerra de los Siete Años. Gran conocedor de los símbolos y la heráldica, Franklin la escogió como "un tradicional emblema de unidad" (Lemay, 1987: 479), pese a las connotaciones negativas comúnmente ligadas a las serpientes. Viene al caso mencionar la preferencia —no carente de ironía— que sentía Franklin por el pavo salvaje frente al águila calva como ave nacional, pues consideraba a la primera "un pájaro mucho más respetable" mientras que la rapaz tenía "mal carácter moral" (ídem: 497).



se ha denominado la Princesa India (Fleming, 1965) deriva evidentemente de la Reina India de las cuatro partes del mundo, pero no es tanto una versión de ésta como una entidad independiente de ella. La antigua personificación quedará para el resto del continente, mientras que la más reciente se integrará en una especie de pequeña mitología según la cual le corresponde el papel de hija de Britannia. El grabado "The Tea Tax Tempest, or the Anglo-American Revolution", de Carl Guttenberg (París, 1778) ilustra bien el lugar de esta nueva figura entre las tradicionales figuras emblemáticas: mediante una linterna mágica, el Padre Tiempo muestra a las personificaciones de las cuatro partes del mundo una proyección en la que la joven india lidera una carga de rebeldes americanos contra unos aterrados soldados ingleses y el también acobardado Leo Britannicus. De nuevo, Europa y Asia ocupan una posición más respetable pues se encuentran acomodadas sobre algún tipo de asiento mientras que África permanece de pie y América —la tradicional Reina India del Nuevo Mundo en oposición a la Princesa India de las colonias sublevadas, tocada con el gorro frigio, símbolo de libertad— está sentada sobre un fardo que representa la importancia de sus mercancías comerciales. La expresión en el rostro de Europa muestra un claro descontento con los acontecimientos que contemplan y no es casualidad que se la haya adornado con el escudo y la lanza, atributos de Britannia, asimilando de este modo el viejo continente al Imperio Británico. Sobre todo en el terreno de los impresos de opinión gráfica, el parentesco de Britannia y su hija rebelde sirvió a ambos bandos para representar los distintos momentos en las relaciones entre el gobierno británico y las colonias americanas durante esa época<sup>8</sup>.

La nueva fase en la personificación nacional de Estados Unidos comenzó con el nacimiento de esta nación, una vez ganado el pulso para lograr su independencia, reconocida en el Tratado de Versalles (1783). Esta época estuvo marcada por una explosión de representaciones visuales de carácter patriótico que bien puede describirse con las palabras que Maurice Agulhon formuló en referencia a la joven República de

<sup>8</sup> Tal como lo resumió Mc Clung Fleming: "La relación madre-hija entre Britannia y la Princesa India incluye todos los matices de afecto, alienación, parricidio y reconciliación" (Fleming, 1965: 74). Una adecuada ilustración del desenlace de esta etapa de tensiones puede ser el *cartoon* británico titulado *The Reconciliation Between Britain and Her Daughter America*, por Thomas Colley (publicado por W. Richardson, Londres, 11 de mayo de 1782).

Francia tras su propia revolución: “cambiar el Estado y los principios sobre los que se apoyaba significaba abolir sus (viejos) símbolos (e) inventar otros nuevos” (1981: 186). Así, serán varias las figuras que funcionen simultáneamente como personificaciones del nuevo país norteamericano, contándose entre ellas la Princesa India de la era anterior. Promocionada de hija a “hermana libre” de Britannia (Fleming, 1965: 81), los atributos de esta figura proceden de la parafernalia simbólica de la república y, más específicamente, de Estados Unidos: el gorro frigio, la bandera de las barras y las estrellas, el águila calva e incluso, con frecuencia, el retrato de George Washington<sup>9</sup>. Sobre todo desde el extranjero y, en especial, desde Gran Bretaña continuó imperando la tendencia a representar a las antiguas colonias por medio de la Princesa India —ocasionalmente utilizaron la imagen de un guerrero varón—, sin embargo se trataba de una personificación cada vez menos satisfactoria en el lado estadounidense: “Los estadounidenses blancos no se sentían identificados ni con los indios a los que su gente combatía en las fronteras ni con los abatidos nativos americanos que, de vez en cuando, veían por sus ciudades” (Morgan, 1988: 66).

---

### 3. Estados Unidos personificado en una mujer blanca

Una de las alternativas a la Princesa India fue un curioso híbrido al que se ha denominado la Diosa Griega Emplumada, cuya mayor popularidad se inscribe entre los años 1783 y 1815 (Fleming, 1967: 47). Con las tradicionales plumas de águila sustituidas por otras de avestruz y un físico cada vez más propio de una deidad helénica, está claro que esta

<sup>9</sup> Como otros personajes históricos, George Washington también llega a funcionar como un símbolo de Estados Unidos, si bien su naturaleza es distinta de las personificaciones que nos ocupan en este estudio. Washington es prácticamente elevado a una especie de “santidad laica” que responde al concepto de religión civil estadounidense tratado por Robert Bellah (1965). En concreto, este sociólogo revela un paralelismo entre parte del Antiguo Testamento y la religión civil de Estados Unidos previa a la Guerra de Secesión: “hasta la Guerra Civil, la religión civil estadounidense se concentró sobre todo en el suceso de la revolución, que se leía como el acto final del éxodo desde las tierras antiguas a través de las aguas. La declaración de independencia y la construcción eran las sagradas escrituras y Washington, el Moisés designado por Dios para liberar a su pueblo de la tiranía” (ídem, 1965).

figura constituye una transición desde la doncella india a otras personificaciones inspiradas en la cultura clásica, ajenas por completo a los elementos nativos de América. No obstante, la llamada Diosa Griega Emplumada coexistió tanto con su predecesora como con aquellas otras figuras hacia las que parece conducir, pues una de las características de ésta era parece ser la convivencia de multitud de símbolos. Esta peculiar personificación responde a una corriente neoclásica que, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, ejerció una fuerte influencia sobre la cultura estadounidense, ávida de hallar modelos estéticos que sustituyeran a aquéllos que pudieran ligarlos a Gran Bretaña. La república romana y, por extensión, la cultura clásica resultaron ser una fuente predilecta para tales menesteres, de modo tal que no sólo la Princesa India evolucionó hacia una especie de Minerva sino que se produjeron imágenes en las que Washington, Franklin y otros padres fundadores de los Estados Unidos vestían togas<sup>10</sup>.

Dejándose llevar por ese mismo influjo neoclásico, el imaginario estadounidense de la época también recuperó las figuras de algunos mitos existentes en la cultura grecorromana, sobre todo las de Hércules, Minerva y Libertas. En realidad, el primero de ellos no llegó a personificar realmente a la nación sino que, más bien, acompañaba a otras en construcciones alegóricas, comunicándoles por vecindad algunos de sus valores<sup>11</sup>. Aún tratándose de una deidad femenina, tampoco Minerva llegó a alcanzar el estatus de personificación nacional sino que, como Hércules, parecía más bien encarnar ciertas virtudes que los productores de algunas imágenes parecían querer comunicar a otras figuras. Así, por ejemplo, el grabado "La Paz de Gante o el triunfo de América", (1815), basado en una obra de Mme. Anthony Plantou, reúne a la arriba referida Diosa Emplumada con las divinidades romanas Minerva, Hércules,

<sup>10</sup> Por ejemplo, el monumento a Washington esculpido por Horatio Greenough en 1841 que se exhibe en la ciudad homónima.

<sup>11</sup> Aun así, Hércules contó con apoyos ilustres para convertirse en algo más que un mero acompañante de otras personificaciones. En fecha tan temprana como 1747, Franklin escogió un grabado basado en la fábula de Esopo "Hércules y el carretero" para ilustrar un panfleto en el que exhortaba a los colonos de Pennsylvania a defenderse a sí mismos sin depender de las tropas británicas (*Plain Truth*, 17 de noviembre y 3 de diciembre de 1747). Además, en 1776 John Adams propuso un episodio mitológico protagonizado por este semidiós para componer el Sello de los Estados Unidos, mientras que Franklin y Thomas Jefferson presentaron sugerencias inspiradas en el éxodo bíblico.

Mercurio y Victoria, para dictar las condiciones de la pacificación a la derrotada Britannia. Excepcionalmente, un joven Hércules personifica a Estados Unidos en el reverso de la medalla conocida como *Libertas Americana* (1782), concebida por Franklin y realizada por el francés Augustin Dupré. En ella también el muchacho estrangula a dos serpientes que representan a las tropas británicas mientras Minerva le protege del Leo Britannicus con un escudo que luce la Fleur-de-lis gala. Asimismo, la diosa de la sabiduría funciona como encarnación de Estados Unidos en el reverso de la Medalla de la Paz de Washington (1789), que se entregaba como muestra de amistad en tratados con las naciones indias. Puesto que éstas eran representadas por medio de una joven indígena, para personificar a las antiguas colonias británicas se escogió el perfil inequívocamente distinto de Minerva.

Frente al limitado protagonismo de los dos dioses anteriores, Libertas disfrutó de mucho predicamento como representación de Estados Unidos, cuya pretensión de ser la tierra de la libertad venía de lejos y, de hecho, sigue vigente. Con sus característicos gorro frigio, lanza y corona de laurel, esta diosa romana había encarnado primero la libertad personal y, más tarde, la de la república romana, siendo esta última la razón por la que se la resucitó en tiempos de la joven república norteamericana<sup>12</sup>. Aunque ocasionalmente prestara sus accesorios distintivos o actuase como una especie de patrón profano del país, a la manera de Hércules, Minerva y otros personajes mitológicos, la relación de Estados Unidos con Libertas fue mucho más íntima, hasta el punto de la identificación. Así, McClung Fleming llegó a acuñar la denominación de Libertad Americana para esta figura cuando se reviste o hace acompañar de los símbolos nacionales: la bandera, el escudo, el águila calva, las trece estrellas de los estados originales, la fecha de la declaración de independencia... La antigua diosa romana puede encontrarse en multitud de imágenes por iniciativa de la autoridad gubernamental, como el anverso de la mencionada medalla *Libertas Americana*, que muestra un primer plano de su perfil, con la melena batida por el viento y el gorro y la lanza al fondo. Además, desde la primera emisión de monedas de curso legal en Estados Unidos en 1792, la imagen de la Libertad Americana ha sido una presencia habitual en la numismática oficial del país. También cuenta con una importante

<sup>12</sup> Sobre la apropiación de Libertas, sobre todo en la forma de Marianne, por parte de la Francia postrevolucionaria, véase Agulhon (1981).

tradición como motivo de monumentos y, sin duda, el más famoso en la actualidad es la posterior Estatua de la Libertad (*La libertad iluminando al mundo*, Frédéric Auguste Bartholdi, 1886), correspondiente a una etapa posterior y cuya indumentaria no se ajusta a la descrita en las líneas previas.

Por último, aunque no menos importante, hemos de detenernos en una personificación de corte similar a Minerva o Libertas pero de nueva creación y bautizada Columbia como homenaje a Cristóbal Colón. El americanista Thomas J. Schlereth ha trazado la historia de la relación de Estados Unidos con la figura del descubridor, delimitando tres fases: “primero, Colón como una deidad clásica femenina, Columbia, una figura alegórica que simboliza la libertad y el progreso; segundo, el varón europeo del siglo XV, Colón, que sanciona el destino manifiesto estadounidense y el expansionismo occidental del siglo XIX; y tercero, Colón como el principal símbolo de ‘Columbianismo’, una forma de patriotismo estadounidense en el siglo XIX que incluía la hegemonía cultural y política así como varias identidades étnicas y religiosas” (1992: 937-938). Aun antes de que se concibiera a Columbia como personificación de Estados Unidos, a finales del siglo XVII el término ya había comenzado a emplearse a modo de denominación alternativa para referirse al Nuevo Mundo<sup>13</sup>. En la década de los sesenta del siglo siguiente, la palabra menudeaba en la poesía estadounidense y en 1775 la poetisa Phillis Wheatley caracterizó visualmente a la figura dentro de su poema *To His Excellency General Washington*, donde se refiere a las colonias como Columbia. Irónicamente, la afroamericana Wheatley propone una imagen estrictamente aria de esta diosa de nuevo cuño —“divinamente rubia”; el “cabello dorado” adornado con ramas de olivo y laurel— que, unos años más tarde, encajará con el deseo de los estadounidenses blancos de distanciarse de las personificaciones de raza india de su país. Construida a partir de Apolo y Minerva<sup>14</sup>, Columbia pertenece al nutrido grupo de las encarnaciones nacionales femeninas bautizadas con el nombre latino de la región, como Britannia, Helvecia o Germania, todas ellas con un obvio parentesco iconográfico. Puesto que procedía del terreno de la literatura y no de las artes visuales, cuando surgió la inquietud

<sup>13</sup> El primer caso conocido se encuentra en la obra *Phaenomena Quaedam Apocalyptica* (1697), del magistrado de Massachusetts Samuel Sewall (Fleming, 1967: 59; Schlereth, 1992: 938).

<sup>14</sup> Un conciso análisis de la figura de Columbia desarrollada por Wheatley puede encontrarse en Steele (1981).

de representar a Columbia, se recurrió a muchos de los elementos que se estaban empleando para otras de las personificaciones de corte clásico que se han mencionado. Como, además, la ostentación de símbolos patrióticos es común a todas ellas, a menudo resulta difícil determinar de cuál se trata en una determinada imagen: Minerva, Libertas o Columbia. Al principio, ésta vestía una sencilla toga blanca pero después, como Britannia, a la que después de todo estaba sustituyendo tras ganarse la independencia, terminó vestida con su propia bandera. Schlereth afirma al respecto que, a las alturas del tercer centenario del descubrimiento: "En un momento en que los americanos británicos buscaban la disociación política de Britannia, Columbus/Columbia proporcionaba un antepasado europeo no británico" (Schlereth, 1992: 940). Dentro de la confusión, se han llegado a distinguir hasta cuatro Columbias distintas según ornase su cabeza: la más próxima a la descripción de Wheatley, con una corona de laurel; otra con la testa descubierta; una tercera tocada con un casco; y la última de ellas adornada con una tiara (Fleming, 1967: 59-65). En una u otra versión, Columbia obtuvo una aceptación por parte de políticos, artistas y artesanos, que la utilizaron como motivo habitual de monumentos, pinturas y monedas de curso legal.

A lo largo del siglo XIX, las personificaciones surgidas a partir de 1782, sufrirían un destino desigual después de haber convivido durante varias décadas: tanto la Princesa India como la Diosa Griega Emplumada caerían en el desuso, dejando como personificación dominante de Estados Unidos a una Columbia que integraba los atributos de Minerva y prácticamente se fundía con la Libertad Americana. Así es como la encontramos en la discutida ilustración del catálogo de la celebración del primer centenario de la Independencia, totalmente escindida del indio primitivo y en condición de igualdad con Europa. No obstante, Columbia no fue la única personificación del país durante el siglo XIX, aunque las otras no constituyeron una competencia real, pues tanto su función como su entorno natural eran bien distintos. Los avances técnicos, en especial el uso extendido de la litografía a partir de 1830, marcaron una nueva era para los materiales impresos, caracterizada por su difusión masiva. En el seno de esta revolución, Columbia obtuvo una bienvenida aceptable por parte de los comentaristas gráficos, que la utilizaron como "la madre republicana ideal: un lema abstracto de cultura cívica que representaba la paz, la libertad, las artes y las ciencias, y la abundancia" (Schlereth, 1992: 941-942). Frente a ella, surgieron personificaciones de género masculino cuyos orígenes humorísticos las

hacían mucho más apropiadas para ciertas situaciones poco dignas en las que no cabía insertar a la divina Columbia.

#### 4. Personificaciones masculinas de Estados Unidos: el Yankee, el Hermano Jonathan y el Tío Sam

En el epígrafe previo se ha comentado la tradición visual de representar a los países mediante la imagen de nobles matronas romanas llamadas por el nombre latino del territorio en cuestión. Pero, en paralelo, existe otra vía de formación de personificaciones nacionales de género masculino que deriva más bien del cultivo en el ámbito literario de la caricatura, el estereotipo y la alegoría. Según Sagarra (2000), el más antiguo de estos personajes en Europa es Der Deutsche Michel, al que se menciona por primera vez en una obra de 1541<sup>15</sup> aunque no se le plasma gráficamente hasta después de 1640. Sin embargo, Michel no volverá a aparecer hasta principios del siglo XIX<sup>16</sup>, fecha en que ya exhibe su rasgo más característico, un gorro de dormir, para continuar evolucionando hasta la actualidad.

El siguiente personaje de este tipo, mucho más directamente vinculado a su homólogo norteamericano, es el inglés John Bull, a quien el polifacético John Arbuthnot populariza —aunque es difícil determinar si lo crea o lo toma de la cultura popular— a través de su obra *History of John Bull* (1712)<sup>17</sup>. Tras aparecer en otras obras literarias de corte similar y ser muy utilizado por la prensa durante la Guerra de los Siete Años (1756-1763), John Bull sólo comenzó a ser asiduamente representado por los caricaturistas a partir de 1780. Físicamente corpulento y de corta estatura, esta personificación de Inglaterra recoge en su personalidad

<sup>15</sup> *Spruchwörter, Schöne Weise, Herliche Clugreden*, por Sebastian Franck, publicada en Frankfurt am Main.

<sup>16</sup> En la publicación periódica *Der Deutsche Michel: Trost Einsamkeit, alte und neue Sagen und Wahrsagungen, Geschichten und Gedichte. Zeitung für Einsiedler* (Heidelberg, abril a agosto de 1808).

<sup>17</sup> Rigurosamente, ese año se publica *Law is a Bottomless Pit, Exemplify'd in the case of the Lord Strutt, John Bull, Nicholas Frog and Lewis Baboon, who spent all they had in a law-suit. Printed from a Manuscript found in the Cabinet of the famous Sir Humphrey Polesworth*, el primero de cinco panfletos que serán recopilados como "History of John Bull", dentro de *Miscellanies in Prose and Verse*, de John Pope y Jonathan Swift (1727). Arbuthnot construye una alegoría política en torno al conflicto internacional de la sucesión en el trono de España tras el fallecimiento de Carlos II (Ousby, 1998: 483).

rasgos de lo que los distintos autores parecían percibir como el carácter nacional de este país: aunque pendenciero, es franco y bien intencionado, incluso ingenuo; no se le puede forzar en ningún sentido pero es fácilmente manipulable con buenas maneras. En sus primeras representaciones, John Bull luce la indumentaria de un hacendado inglés de clase media, que en las décadas posteriores irá evolucionando hacia la imagen definitiva del personaje: sombrero de copa bajo, traje de tres piezas, con chaqueta larga y chalequillo hecho con la Union Jack y, frecuentemente, portando un bastón<sup>18</sup>.

La figura equivalente a John Bull en las colonias británicas de Norteamérica y, más tarde, en Estados Unidos es el Hermano Jonathan, cuya génesis involucra elementos procedentes del folclore, la sátira gráfica, la alegoría literaria y el teatro. Frente a los mencionados casos de Alemania e Inglaterra, se ha localizado una primera visualización del personaje previa a su desarrollo literario: la viñeta británica de 1776 titulada "The Yankie Doodles Intrenchments near Boston". Correspondiente a los primeros momentos de la Guerra de Independencia, se trata de un retrato despectivo y burlón de las desarrapadas milicias revolucionarias, presentadas como fanáticas e ignorantes, en implícita contraposición al impecable ejército inglés. La imagen rompe con la tradición británica de representar a las colonias por medio de la Princesa India o, sobre todo en lo referente a lo militar, como un guerrero indio. En su lugar, se encuentra la figura del colono provinciano que se expresa con un dialecto pintoresco, el Yank, Yankie o Yankee, vinculado concretamente a la zona de Nueva Inglaterra y que era, en la segunda mitad del siglo XVIII, un vehículo habitual de burlas contra los norteamericanos británicos.

Sin embargo, los colonos invirtieron las tornas, apropiándose de la figura utilizada en su contra y convirtiéndola en un símbolo positivo de su carácter nacional<sup>19</sup>. La primera obra de teatro escrita por un autor estadounidense y representada por una compañía profesional,

<sup>18</sup> Sobre la evolución tanto literaria como gráfica de John Bull, véanse Hastings (1929) y Taylor (1992).

<sup>19</sup> Barbara Groseclose teoriza al respecto desde una perspectiva postcolonialista: "La cualidad de ser diferente u 'Otro', conocida como alteridad, es una invención, algo que un grupo imperialista impone a otro menos poderoso o colonial con el propósito de controlarlo (...) en una mezcla de conspiración y resistencia, la alteridad se hace, para sus propios fines, con los rasgos mismos de la diferenciación que la han construido (...) como incontables otros antes que ellos (...) los estadounidenses transformaron subversivamente su representación como pueblerinos, haciendo de ella un signo democrático positivo" (2000: 70).



*The Contrast* (Royall Tyler, 1787) fue una comedia de costumbres que oponía las virtudes de los personajes estadounidenses pro-republicanos a los defectos de los británicos y los que habían sido leales a la ocupación durante la guerra. Entre los personajes positivos se encuentra el joven Jonathan, que se ajusta al perfil del Yankee risible pero que revela, bajo sus maneras toscas y su simpleza, unas buenas medidas de orgullo, ingenio y sentido común. Este personaje constituyó la gran aportación de *The Contrast* a la cultura popular del país naciente, dando origen a un subgénero dramático en torno a las peripecias de algún personaje cortado por ese mismo patrón. Aunque hubo obras anteriores, su momento de mayor esplendor comenzó con la muy popular *The Forest Rose* (Samuel Woodworth, 1825), donde se desarrollaba la figura definitiva del Yankee —llamado Jonathan Ploughboy en este caso— para los escenarios. En general, las obras de este tipo son comedias o melodramas en los que se introduce este personaje lugareño de manera forzada pero, precisamente, era su discordancia con las fórmulas teatrales que le rodeaban lo que le valía el favor del público. Al ser el centro de cada obra que lo incluía, el papel del Yankee llegó a convertirse en objeto de especialización por parte de actores que constituyeron el primer caso de estrellato artístico de Estados Unidos. La clave del éxito de estos intérpretes radicaba en su particular talento para detectar la idiosincrasia de cada región y su capacidad de improvisación para ajustarse a las demandas del público en cada función. De este modo, el personaje del Yankee, cuyo nombre más habitual era Jonathan, llegó a ser percibido por la nueva sociedad estadounidense como un símbolo común en el que todos podían reconocerse, en contraste con el viejo orden del Imperio Británico<sup>20</sup>.

Mientras el teatro progresaba en la validación de la imagen de Jonathan como el típico ciudadano estadounidense, otros medios se movían en el mismo sentido haciendo uso también de la comparación con el carácter inglés. En el terreno de las alegorías, tanto gráficas como literarias, tuvo gran importancia la costumbre de presentar al Hermano Jonathan en compañía de John Bull, lo que elevaba de manera efectiva a aquél al estatus de personificación nacional que ya ostentaba el otro. Una viñeta de 1778<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Para una descripción detallada de este género dramático en su contexto, consúltese Jortner (2005).

<sup>21</sup> "The English & American Discovery, Brother, Brother We Are Both in the Wrong" (publicado por Matthew Darly, noviembre de 1778).

que tal vez sea la más temprana de estas apariciones conjuntas presenta a los dos personajes como iguales, en actitud distendida y lamentando el conflicto entre sus naciones como si se tratase de un malentendido. Sin embargo, durante el resto de la Guerra de Independencia y con ocasión de otras pugnas entre Estados Unidos y Gran Bretaña, los dibujantes de cada bando no fueron tan amables con la personificación rival. Constituye un buen ejemplo la viñeta estadounidense "A Boxing Match, or Another Bloody Nose for John Bull" (William Charles, 1813), relativa a la Guerra Anglo-Estadounidense de 1812 (1812-1815): en ella el rey Jorge III implora sollozante al presidente James Madison que deje de golpearle, mientras chorros de sangre manan de su nariz. Las imágenes no corresponden a las de John Bull y el Hermano Jonathan, sino a caricaturas de los mencionados jefes de estado, pero éstos se llaman uno a otro por los nombres de las respectivas personificaciones nacionales, lo que prueba la aceptación popular de ambas. Por otra parte, si bien en este caso el boxeo es una referencia cómica a la derrota del barco inglés Boxer por la fragata estadounidense Enterprise, la representación de los conflictos entre países —extensible al enfrentamiento general de cualesquiera colectivos o ideas abstractas— como combates singulares es un recurso típico y poco sorprendente de las viñetas de comentario gráfico.

Una importante contribución al trasfondo mítico del Hermano Jonathan fue la sátira alegórica *The Diverting History of John Bull and Brother Jonathan* (1812), obra del novelista y Ministro de la Armada de los Estados Unidos James Kirke Paulding. Empleando un estilo similar al de Arbuthnot, el autor establece una relación paterno-filial entre las dos personificaciones:

En poco tiempo, Jonathan creció hasta ser grande para su edad y se convirtió en un joven alto, robusto, de miembros largos y pies grandes, con andares torpes y aspecto sencillo; pero mostraba energía y astucia, así como la promesa de ser muy fuerte cuando hubiera terminado de crecer. En verdad, era un tipo de aspecto inusual y tenía muchas maneras extrañas; pero todo aquél que hubiese visto a John Bull apreciaba un gran parecido entre ellos y podía jurar que, sin duda, era el hijo de John, de tal palo tal astilla. Como el viejo hacendado, podía ser fanfarrón e insolente, pero en general era un tipo tranquilo y despreocupado que con nadie se metía si se le dejaba en paz (cit. en Morgan, 1988: 146).

Desde este momento, el Hermano Jonathan se aleja de su frecuente homónimo del teatro en cuanto éste se caracterizaba —y con eso buscaban identificarse los espectadores— justamente por sus diferencias con los personajes afines a Inglaterra. En cambio, la creación de Paulding apunta claramente en sentido contrario al enfatizar el parecido entre las dos naciones y el potencial de la más reciente para convertirse también en un imperio.

Pese a tales discrepancias, a la hora de estandarizar la representación gráfica del Hermano Jonathan, los dibujantes importaron la apariencia física desarrollada para el teatro por los actores especializados en el Yankee escénico durante las décadas de los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XIX: el abrigo largo, los pantalones de rayas, el pelo largo y lacio, y el sombrero de copa (Morgan, 1988: 43). Fueron especialmente importantes en este cometido los caricaturistas británicos, una vez que vencieron la inercia a representar a las antiguas colonias a través de la imagen de la princesa india y comenzaron a hacerlo mediante el Hermano Jonathan, habitual ya entre sus colegas norteamericanos. En Europa, el comentario satírico, tanto escrito como dibujado, estaba experimentando un salto cualitativo con la aparición de las revistas ilustradas que venían a sustituir a los *feuilles volantes* y demás soportes impresos independientes que habían imperado hasta entonces. Entre estas publicaciones, la más importante de Inglaterra y la que mayor influencia ejerció sobre los caricaturistas estadounidenses fue la célebre *Punch, or the London Charivari*, nacida el 17 de julio de 1841. Puesto que el personaje teatral del Yankee también alcanzó popularidad en suelo británico, fue éste el modelo de *Punch* a la hora de representar a Estados Unidos y, sólo después de haber ensayado otros nombres, terminaron por aplicarle el de Hermano Jonathan. Aparte de incorporar y consolidar rasgos físicos que ya se manejaban, de la revista inglesa surgieron también algunos elementos originales que se volverían característicos en la evolución posterior de esta figura. Durante la Guerra de Secesión (1861-1865), la caricatura del presidente Abraham Lincoln fue una imagen recurrente en las viñetas de la prensa estadounidense y británica. A partir de 1861, John Tenniel y otros artistas destacados de *Punch* comenzaron a atacar al bando nortista a través de la figura de Abraham Lincoln<sup>22</sup>, iniciando un proceso

<sup>22</sup> Tenniel incluye a Lincoln en casi todas sus viñetas sobre la Guerra Civil estadounidense y siempre le retrata negativamente. Sólo le muestra alguna simpatía después de muerto al presentarle simbólicamente sus respetos en "Britannia Sympathises with Columbia" (John Tenniel, *Punch*, 6 de mayo de 1865, p. 183).

que afectaría irremediablemente a la configuración visual del Hermano Jonathan. En la mayoría de estas caricaturas durante los años siguientes, la barba y la figura alargada y huesuda del presidente se asociaron a los pantalones rayados y la chaqueta característicos del Yankee escénico, por ejemplo, en la viñeta "Lincoln's Two Difficulties" (John Tenniel, *Punch*, 23 de agosto de 1862, p. 77). Dada la influencia de *Punch*, este modo de representar a Lincoln —si bien, de manera más simpática— también se hizo común entre los caricaturistas de las revistas ilustradas que proliferaron en Estados Unidos a partir de 1850. Después de todo, este presidente —desgarbado, de extracción rural y humilde, hecho a sí mismo— reunía muchas de las cualidades que el público había admirado en el rústico Yankee. Sin embargo, por esas mismas fechas, la vigencia de este personaje estaba llegando a su fin en todos los medios de su país y se extinguiría casi por completo durante la Guerra de Secesión. Tal vez porque simbolizaba al ciudadano corriente, esta personificación no pudo sobrevivir a una crisis interna de tan terribles consecuencias, siendo sustituido por el Tío Sam, con apariencia semejante pero significado muy distinto.

En realidad, el Tío Sam no era una figura nueva sino que había convivido durante décadas con Jonathan y el empleo de la expresión "Uncle Sam" para referirse al gobierno de los Estados Unidos se remontaba al menos hasta la Guerra Anglo-Estadounidense de 1812<sup>23</sup>. Dos décadas más tarde, el personaje apareció con su nombre en una litografía a favor de la campaña del presidente Andrew Jackson contra el Banco Nacional de los Estados Unidos: *Old Jack, the famous New Orleans mouser, clearing Uncle Sam's Barn of Bank and Clay Rats* (Michael Williams, 12 de septiembre de 1832). En ella, un Tío Sam muy distinto al de Montgomery Flagg observa desde la puerta de un granero cómo un gato que representa a Jackson defiende las mazorcas allí almacenadas de los ratones con cabezas humanas que representan la corrupción dentro de la citada entidad financiera. Unos años después, la litografía *Uncle Sam Sick with La Grippe* (Edward Williams Clay, c.1937), que achaca la crisis económica del país a la gestión de Jackson y su sucesor Martin Van Buren, reúne en la misma viñeta al Hermano Jonathan y al Tío Sam. Mientras que el primero aparece con su aspecto familiar —pantalones a rayas, chaqueta con colas, sombrero

<sup>23</sup> Según un artículo de la *New York Gazette* de 12 de mayo de 1830, algunos soldados de un campamento en la ciudad de Troy, Nueva York, creyeron que las letras "U.S." (United States) selladas sobre paquetes de provisiones correspondían a las iniciales del encargado de inspeccionarlas, "Uncle" Sam Wilson (cfr. Ketchum, 1959: 39-40).

de copa, aspecto desaliñado—, Sam es un anciano postrado en un sillón, vestido con la bandera de Estados Unidos a modo de bata y un gorro frigio. Los papeles estaban claramente repartidos —uno representa a la opinión pública y el otro, al gobierno—, pero hasta la desaparición del Hermano Jonathan, no hubo acuerdo en cuanto a la diferenciación visual de las dos personificaciones. Se debió básicamente a que el Tío Sam careció de una configuración física más o menos estable hasta que usurpó la de la otra figura con algunas variantes.

Las tensiones internas que condujeron a la Guerra de Secesión y los años del propio conflicto demostraron ser fatales para el Hermano Jonathan. Como se ha señalado antes, cabe pensar que esta figura no tenía razón de ser en un país dividido, pero lo cierto es que, por su origen histórico, estaba mucho más vinculada a los estados del norte. Sin embargo, los dibujantes que trabajaban desde este bando también estaban abandonando esta personificación en favor de la del Tío Sam, que encarnaba el orden federal promovido por Lincoln frente a la confederación del sur. Además, se trataba de un personaje más respetable que Jonathan, cuyas raíces cómicas le hacían preferido de los caricaturistas ingleses para seguir presentando despectivamente a los Estados Unidos. En los años posteriores al fin de la guerra, el Tío Sam alcanzó su forma clásica en el seno de las revistas ilustradas que constituyeron los principales receptáculos del humor gráfico hasta 1885: *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (después, *Frank Leslie's Illustrated Weekly*), *Vanity Fair*, *Harper's Weekly*, *Puck*, *Judge*... La cristalización de la imagen familiar del Tío Sam inmortalizada por Montgomery Flagg varias décadas más tarde se debió sobre todo a los autores de caricaturas más importantes de esta era: Thomas Nast, Joseph Keppler, Bernhard Gillam...

Considerado el caricaturista político más importante de Estados Unidos, el prolífico y talentoso Nast ejerció una tremenda influencia sobre la escena sociopolítica de su país durante y después de la Guerra Civil<sup>24</sup>. Además, sus ilustraciones para la revista *Harper's Weekly* popularizaron las formas de personajes y personificaciones tan extendidas como Santa Claus, el burro del Partido Demócrata o el elefante del Partido Republicano. Por eso, no es extraño que se le atribuya el mérito de haber consagrado

<sup>24</sup> "Lincoln declaró que, con sus ilustraciones, Nast había sido 'el mejor sargento de reclutamiento' de la Unión. El general Grant aseguró sobre Nast que 'nadie ha hecho más que él para defender a la Unión y poner fin a la guerra'" (Vinson, 1957: 339).

la imagen de un Tío Sam con la llamativa indumentaria del Yankee, pero con un físico y una respetabilidad reminiscentes de Lincoln<sup>25</sup>. Nast lo dibujó por primera vez en la viñeta "Uncle Sam's Thanksgiving Dinner" (*Harper's Weekly*, 20 de noviembre de 1869, p. 745), en la que, imbuido del espíritu reconstructor de la posguerra, celebra la reciente ratificación de la decimocuarta enmienda a la constitución de los Estados Unidos, que garantiza la igualdad de derechos a todos los ciudadanos de la nación, y anticipaba la inminente aprobación de una decimoquinta que acabaría con la discriminación en el derecho al voto. El Tío Sam aparece como una figura paternalista que invita a todos los pueblos y a las distintas razas a compartir su mesa, mientras su papel de anfitrión se hace más evidente al mostrarse en pie trinchando el tradicional pavo. En el otro extremo de la abarrotada mesa, se sienta Columbia, una personificación que Nast también utilizó repetidamente en sus ilustraciones y a la que aquí presenta, por primera vez, como una especie de consorte de su contrapartida masculina, un tema al que recurrirá con frecuencia. A diferencia de Sam, la imagen de Columbia en ésta y otras viñetas de Nast, así como de otros autores, se caracteriza por su escasa expresividad, la pose casi invariablemente majestuosa y el papel pasivo que desempeña. Sin duda, una de las causas es el origen exclusivamente visual de esta figura, carente de ingredientes escénicos o narrativos, pero también pueden plantearse razones de género —la mujer pasiva frente al varón activo— y semióticas —Columbia simboliza los ideales de la República, mientras que Sam personifica al gobierno—. Por otra parte, está claro que los inmigrantes dibujados en esta viñeta son elementos ajenos al Tío Sam que, en consecuencia, no puede representar sino a la elite blanca nacida en Estados Unidos. De hecho, Nast, que había nacido en Alemania, era un firme defensor de los privilegios nativistas que atacó despiadadamente a los inmigrantes irlandeses y a la Iglesia católica. Los competidores de Nast contribuyeron también a popularizarla entre los lectores y, aunque pudieran tener una orientación partidista diferente a la del dibujante germano-americano, su Tío Sam no dejó de ajustarse a los mismos parámetros sociales. En resumen, la personificación del gobierno de Estados Unidos en la figura patriarcal de

<sup>25</sup> Dentro de la ya comentada religión civil estadounidense, se ha propuesto para este malogrado presidente un lugar similar al que ocupa la figura de Jesucristo en la religión cristiana: "La ecuación simbólica de Lincoln con Jesús se estableció relativamente pronto (...) 'nuestro presidente mártir' quedó ligado a los muertos en la guerra" (Bellah, 1967).

un varón blanco, anglosajón y protestante estuvo ultimada en la década de los setenta del siglo XIX.

## 5. Imágenes del Tío Sam

**Figura 1.1.** 1832. El viejo Jack, famoso ratonero de Nueva Orleans, limpiando de ratas el granero del Tío Sam...



**Figura 1.2.** 1837. El Tío Sam, enfermo de gripe.



Figura 1.3. 1862. Los dos problemas de Lincoln.

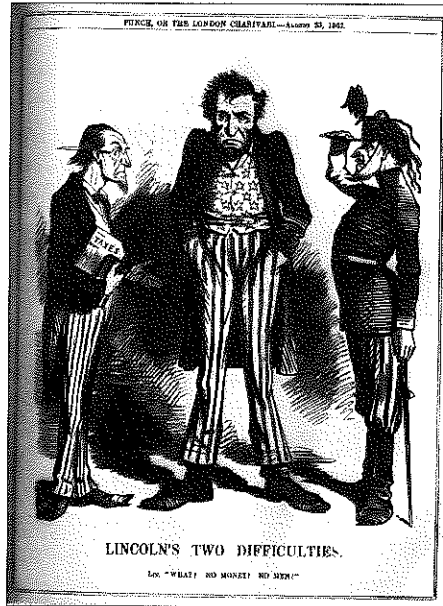
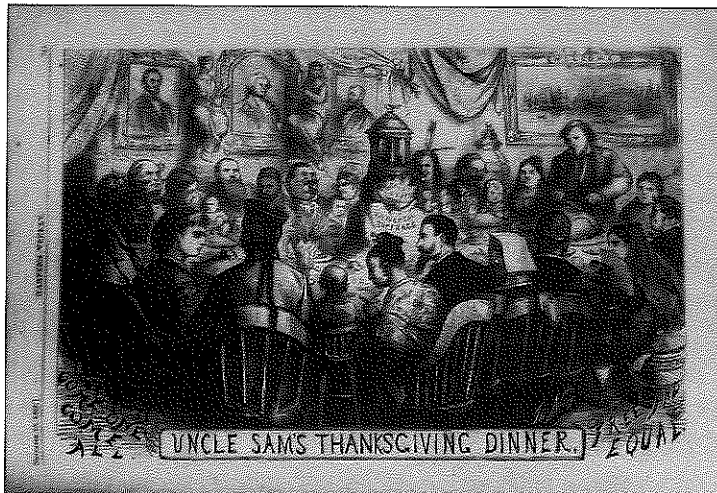


Figura 1.4. 1869 El banquete de Acción de Gracias del Tío Sam.





## 6. Referencias bibliográficas

- AGULHON, MAURICE (1981): *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880*. Traducción del francés al inglés por Janet Lloyd. Cambridge, Cambridge University Press.
- BELLAH, ROBERT N. (1967): "Civil Religion in America", en *Journal of the American Academy of Arts and Sciences* vol. 96 nº 1 (*Religion in America*), invierno de 1967, pp. 1-21. Accesible en Internet en: [http://web.archive.org/web/20050306124338/http://www.robertbellah.com/articles\\_5.htm](http://web.archive.org/web/20050306124338/http://www.robertbellah.com/articles_5.htm).
- BEST, JAMES (1982): "Illustration", en INGE, M. Thomas (ed.) (1982): *Concise Histories of American Popular Culture*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, pp. 172-178.
- BOATRIGHT, MODY C. (1949): *Folk Laughter on the American Frontier*. Nueva York, Macmillan.
- BOZAL, VALERIANO (1989): *Historia del Arte 40: El siglo de los caricaturistas*. Madrid: Grupo 16.
- CLARK, TOBY (2000): *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- DARLING, Jay Norwood (1999): *The editorial cartoons of J.N. Ding Darling (CD-ROM) the Cowles collection, Drake University 1912-1962*. Key Biscayne, Fla. J.N. Ding Darling Foundation.
- DORSON, RICHARD M. (1940): "The Yankee on the Stage-A Folk Hero of American Drama", en *New England Quarterly*, vol. 13, nº 3 (septiembre de 1940), pp. 467-493.
- FISHER, MARVIN (1961): "The Iconology of Industrialism, 1830-60", en *American Quarterly*, vol. 13, nº 3, otoño de 1961, pp. 347-364.
- FLEMING, E. MCCLUNG (1965): "The American Image as Indian Princess 1765-1783", en *Winterthur Portfolio*, vol. 2, 1965, pp. 65-81.
- (1967): "From Indian Princess to Greek Goddess the American Image, 1783-1815", en *Winterthur Portfolio*, vol. 3, 1967, pp. 37-66.
- (1968): "Symbols of the United States: From Indian Queen to Uncle Sam", en BROWNE, Ray B. (ed.) (1968): *Frontiers of American Culture*. Lafayette, Purdue University Studies, pp. 1-24.
- GEORGE, M. DOROTHY (1959): *English Political Caricature to 1792*. Oxford, Clarendon Press.
- GROSECLOSE, BARBARA (2000): *Nineteenth-Century American Art*. Nueva York/Oxford, Oxford University Press.

- HANNA, MARTHA (1985): "Iconology and Ideology: Images of Joan of Arc in the Idiom of the Action Française, 1908-1931", en *French Historical Studies*, vol. 14, n° 2, otoño de 1985, pp. 215-239.
- HASTINGS, GEORGE E. (1929): "John Bull and His American Descendants", en *American Literature*, vol. 1, n° 1 (marzo de 1929), pp. 40-68.
- JORTNER, MAURA L. (2005): *Playing "America" on Nineteenth-Century Stages; or, Jonathan in England and Jonathan at Home*. Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- KELLER, MORTON (1968): *The Art and Politics of Thomas Nast*. Nueva York, Oxford University Press.
- KERNODLE, PORTIA (1947): "Yankee Types on the London Stage, 1824-1880", en *Speech Monographs*, n° 14, pp. 141-142.
- KETCHUM, ALTON (1959): *Uncle Sam: The Man and the Legend*. Nueva York, Hill and Wang.
- (1990): "The Search for Uncle Sam", en *History Today*, n° 40, pp. 20-26.
- KING, JOHN N. (1985): "The Godly Woman in Elizabethan Iconography," en *Renaissance Quarterly*, vol. 38, n° 1, pp. 41-84.
- LEHUU, ISABELLE (2000): *Carnival on the Page: Popular Print Media in Antebellum America*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- LEMAY, J. LEO (1987): "The American Aesthetic of Franklin's Visual Creations", en *Pennsylvania Magazine of History and Biography*, n° 111, pp. 465-500.
- LIVELY, JAMES K. (1942): "Propaganda Techniques of Civil War Cartoonists", en *The Public Opinion Quarterly*, vol. 6, n° 1, pp. 99-106.
- LOOMIS, C. GRANT (1947): "Jonathanisms: American Epigrammatic Hyperbole", en *Western Folklore*, vol. 6, n° 43, pp. 211-227.
- (1947): "Some Lore of Yankee Genius, 1831-1863", en *Western Folklore*, vol. 6, n° 4 (octubre), pp. 341-350.
- MCKEE, THOMAS J. (1970): "Introduction", en TYLER, Royall (1970): *The Contrast: A Comedy*. Nueva York, Burt Franklin (reedición de la edición original de 1787), pp. v-x.
- MORGAN, WINIFRED (1988): *An American Icon: Brother Jonathan and American Identity*. Newark, University of Delaware Press.

- MURRELL, WILLIAM (1936): "Nast, Gladiator of the Political Pencil", en *American Scholar*, vol. 5, n° 4, pp. 472-485.
- NICKELS, CAMERON C. (1993): *New England Humor: From the Revolutionary War to the Civil War*. Knoxville, University of Tennessee Press.
- O'GORMAN, EDMUNDO (1961): *The Invention of America: An Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of Its History*. Bloomington, Indiana University Press.
- OUSBY, IAN (ed.) (1998): *The Wordsworth Companion to Literature in English*. Hertfordshire, Wordsworth Editions.
- POGEL, NANCY y SOMERS, PAUL P. (1982): "Editorial Cartoons", en INGE, M. Thomas (ed.) (1982): *Concise Histories of American Popular Culture*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, pp. 119-128.
- RAEMAEKERS, LOUIS *et al.* (1916): *Raemaekers' Cartoons With Accompanying Notes by Well-known English Writers*. Nueva York, Doubleday, Page & Company.
- RIPA, CESARE (1987): *Iconología II*. Traducción del italiano de Juan Barja y Yago Barja; traducción del latín y del griego de Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Torrejón de Ardoz, Akal.
- SAGARRA, EDA (2000): "The Strange History of Der Deutsche Michel: The Role of National Stereotypes in Intercultural Language Teaching", en *German as a Foreign Language-Journal*, n° 1, accessible en Internet en: [www.gfl-journal.de/1-2000/sagarra.html](http://www.gfl-journal.de/1-2000/sagarra.html).
- SAMUELS, SHIRLEY (2004): *Facing America: Iconography and the Civil War*. Nueva York, Oxford University Press.
- SCHLERETH, THOMAS J. (1992): "Columbia, Columbus, and Columbianism", en *The Journal of American History*, vol. 79, n° 3 (*Discovering America: A Special Issue*), pp. 937-968.
- STEELE, THOMAS J. (1981): "The Figure of Columbia: Phillis Wheatley plus George Washington", en *The New England Quarterly*, vol. 54, n° 2, pp. 264-266.
- TAYLOR, MILES (1992): "John Bull and the Iconography of Public Opinion in England c.1712-1929", en *Past and Present*, n° 134, pp. 93-128.
- VINSON, J. CHAL (1967): *Thomas Nast: Political Cartoonist*. Athens, Georgia, University of Georgia Press.