

Alcance y límites de la pintura de George Catlin como una etnografía de los indios de Norteamérica

Hassan Germán López Sanz. Universidad de Valencia

El origen de esta comunicación se sitúa en la reflexión sobre la obra del que quizás sea uno de los representantes más importantes de la etnografía norteamericana de principios del siglo XIX: George Catlin. Viajero, pintor y filántropo, realizó durante los años 1832 y 1839 varios viajes siguiendo las principales vías fluviales del continente norteamericano, visitando numerosas tribus, trayendo consigo y en buen estado más de 300 retratos al óleo de los nativos vestidos con sus atuendos tradicionales. También realizó cerca de 200 pinturas al óleo de sus aldeas, juegos y ceremonias religiosas, sus danzas, cacerías, etc. Este material constituirá el grueso de su “Galería India”, expuesta entre 1836 y 1839 en varias ciudades norteamericanas. A partir de 1839 se exhibirá en algunas de las ciudades más importantes de Europa: Londres, Liverpool, París, Bruselas, donde la visitarán personalidades como Charles Dickens, Eugène Delacroix, Charles Baudelaire o George Sand. El desplazamiento de Catlin a Europa supondrá un antes y un después digno de mención en la vida del pintor, pues marcará el inicio de una serie de turbios negocios en que para hacer frente a las dificultades financieras causadas por el coste del mantenimiento de la “Galería”, se asociará en varias ocasiones con promotores de espectáculos del “Lejano Oeste” —como se conocerán coloquialmente—, en los que los indios serán expuestos ante el público como objetos “exóticos”. Finalmente en el año 1852, estando seriamente endeudado, e incapaz de pagar a sus acreedores, Catlin ingresará en prisión y su “Galería India” será embargada. Será Joseph Harrison, un acaudalado fabricante de locomotoras, quien en el año 1853 comprará en Londres la “Galería India” evitando de ese modo su dispersión. La “Galería India”, permanecerá en uno de los sótanos de su propietario hasta el año 1879 en que será descubierta por sus descendientes y donada a la Smithsonian Institution de Nueva York donde permanece hasta la actualidad.

Pero el legado de Catlin va más allá de las pinturas y objetos que forman su “Galería India”. Son numerosas las conferencias y cartas que el pintor publicó en periódicos y revistas. De hecho, el núcleo de su obra más importante, titulada *The Manners, Customs, and Condition of the North American Indians*, publicada en 1841, es el resultado de la reelaboración de las cartas que el pintor enviaba durante sus viajes entre 1832 y 1836 para ser publicadas en periódicos, principalmente procedentes del Alto Missouri. Otros títulos publicados por el etnógrafo norteamericano serán el resultado de un trabajo reflexivo a partir de sus informes y documentos de campo, siendo de especial interés dos obras más. Una de ellas se titula *Life Among the Indians*. Publicada en 1861, después del embargo de su “Galería India” y tras

realizar una serie de viajes con preocupaciones etnográficas por Sudamérica y la Costa Oeste del Pacífico, en ella pretende dar cuenta del modo de vida de los indios a partir de sus vivencias. La otra obra, de sumo interés etnográfico titulada *O-Kee-Pa. A Religious Ceremonial and Other Customs of the Mandams*, está dedicada a la tribu de los Mandam en general, y más en particular al estudio pormenorizado del ritual Mandam O-Kee-pa, en el que los indios se sometían durante cuatro días a una serie de pruebas físicas que ponían a prueba su fortaleza corporal y psicológica y al que Catlin presuntamente asistió durante su estancia entre ellos del año 1832, dejando constancia de ello mediante varias pinturas al óleo que complementan sus descripciones del ritual.

Así, empleando la pintura como soporte de las descripciones realizadas, sus documentos gráficos y pictóricos han servido de fuente de información a varias generaciones de antropólogos preocupadas por una labor de reconstrucción de la cultura espiritual y material de las tribus indias que, como ya anticipó Catlin a principios de 1830, estaban abocadas a la desaparición por el avance de la "civilización". El antropólogo evolucionista E. W. Tylor utilizará los informes de Catlin en sus estudios sobre las tribus indias de Norteamérica, mientras que H. L. Morgan, en su libro *Houses and House-Life of the American Aborigenes* dirá a propósito del pintor: "El fue un cuidadoso e inteligente observador, y su trabajo es una valiosa contribución a la etnografía americana"¹. Más de un siglo ha pasado desde que Morgan realizara esta afirmación, sin embargo hasta hoy, en pocas ocasiones los estudiosos de la obra de Catlin han sabido apreciar en su justa medida el valor etnográfico de sus documentos. De ahí que mi propósito en lo que resta de tiempo sea realizar un análisis crítico de su obra, como respuesta a aquellos antropólogos e historiadores contemporáneos que habiendo ensalzado el valor de la obra del pintor, no se han detenido a analizar los presupuestos que condicionan su percepción de los indios de Norteamérica y que determinan el valor etnográfico de sus documentos.

Para ello, expondremos la tesis fundamental que sustenta su percepción de los Indios de Norteamérica y que puede verse sobre todo mediante el análisis de sus escritos, para posteriormente desentrañar los recursos retóricos que emplea el pintor tanto en sus textos como en sus pinturas con el fin de hacer ver a sus lectores que esas extrañas costumbres, ritos y ceremonias tan curiosas, son verdaderas y están descritas y representadas como fueron percibidas. Este trabajo hará necesario reflexionar sobre el rol desempeñado por el etnógrafo en el proceso de producción de textos desde la posición de presunto transcriptor objetivo de la realidad cultural percibida.

La lectura de la obra de Catlin hace que salten a la vista de forma inmediata los presupuestos que actúan como condicionantes de la *situación* desde la que Catlin realizó su estudio de los Indios de Norteamérica; algunos excesos cometidos por el

¹ L. H. Morgan. *Houses and House-Life of the American Aborigenes*. U.S. Geological Survey, Contributions to North-American Ethnology, 4, Washington, DC. Government Printing Office. p.50. "He was an accurate and intelligent observer, and his work is a valuable contribution to American Ethnography". (Traducción mía).

pintor en su teorización sobre los indios en lo que él consideró su “estado de naturaleza”. Al realizar su estudio sobre las tribus indias, Catlin parte de considerar todo el territorio situado al oeste de la línea marcada por el Mississippi y el Missouri como un refugio de pureza natural ante los vicios de la sociedad civilizada. Según Catlin, no es en la zona Este del continente donde se pueden encontrar indios vagando en libertad y viviendo en armonía con la naturaleza. Pues, como dice el pintor, el contacto con el hombre blanco ha corrompido sus débiles almas. Es en el Oeste, donde el indio no ha establecido todavía contacto alguno con el hombre blanco, donde se le puede encontrar en su “estado de naturaleza”. En el año 1841, como hemos indicado anteriormente, Catlin había publicado una serie de cincuenta y ocho cartas en su libro *The Manners, Customs, and Condition of the North American Indians*, que será reeditado a partir del año 1844 con el título *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Condition of the North America Indians Written During Eight Years Travel (1832-1839) Amongst the Mildest Tribes of Indian of North America. Letters and Notes...* es el resultado de la reelaboración de las cartas que el pintor enviaba desde el Alto Missouri para ser publicadas de forma periódica en el *New York Commercial Advertiser*. Las cartas del periódico eran un medio que permitía a los lectores introducirse en un territorio completamente desconocido para la mayoría de ellos. Los recursos literarios empleados en la narración de los hechos eran necesarios para atraer a los potenciales lectores y mantener a los asiduos que se impacientaban ante la posible llegada de una nueva carta de Catlin desde el Alto Missouri. No podemos dejar de mencionar la fecha en que Catlin escribe y publica su libro. Es el momento en que su popularidad en Inglaterra comienza a decaer. La necesidad de atraer al público a su “Galería India”, en parte debido a la obsesión de que el Gobierno norteamericano accediese a comprarla, pudo contribuir a que redactase su obra desde una *situación* determinada, bajo unos parámetros fijos que no responderían tanto al quehacer de la etnografía cuanto al de los libros de viajes propios de la época y de los que él fue también partícipe mientras trabajó como corresponsal en su viaje durante 1832 a la desembocadura del río Yellowstone. No es casualidad que John Carpenter, pese a ser uno de los defensores más acérrimos de la obra de Catlin, diga: “*Letters and Notes...* más que una “viajología” o un tratado etnológico es también una obra de arte que enseña, predica y, en último lugar, hipnotiza”².

Sobre estos recursos retóricos ha llamado la atención el antropólogo norteamericano V. Crapanzano, en su artículo “Hermes’ Dilema: The Masking of Subversión in Ethnographic Description”³. Crapanzano centra su atención en el ritual *O-Kee-Pa Mandam* descrito por Catlin en las cartas 22 y 23 de *Letters and*

² J. Carpenter Troccoli. *First Artist of the West: George Catlin Paintings and Watercolors from the Collection of Gilcrease Museum*. Tulsa, Oklahoma: Gilcrease Museum, 1993. p. 14. “*Letters and Notes...* more than a travelogue or an ethnological treatise, is also a work of art that teaches, preaches, and ultimately mesmerizes.” (Traducción mía).

³ V. Crapanzano. “Hermes’ Dilema: The Masking og Subversión in Ethnographic Description”. En *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. J. Clifford and G. E. Marcus (Eds.). Berkeley: University of California Press, 1986. Existe una traducción castellana pero es muy mala. Su título es: *Retóricas de la antropología*. Jucar Universidad. 1991.

Notes... En primer lugar, Crapanzano, a partir de breves fragmentos extraídos de las cartas de Catlin, reconstruirá el ritual que presuntamente presenció como miembro de excepción durante en el verano del año 1832 en el territorio Mandam; para, en un segundo momento, revelar las estrategias retóricas empleadas por Catlin para persuadir a los lectores de que realmente “estuvo allí” y que lo narrado por él es cierto.

Crapanzano dirá que el dispositivo que predomina en las narraciones de Catlin es la hipotiposis. Afirma que Catlin introduce a los lectores en su experiencia de lo visto y vivido mediante la descripción viva de los acontecimientos, de manera que no puedan dudar de su veracidad. En el caso de la ceremonia religiosa mandam, la descripción del modo como fue admitido en la *logia* para presenciar la ceremonia; del estremecimiento sufrido al contemplar lo acontecido en el último día de ritual en que los jóvenes, después de permanecer cuatro días en ayuno, eran sometidos a unas pruebas físicas en que permanecían suspendidos en el aire por unas estacas que atravesaban su piel, los detalles que matizan su presencia en la choza donde se desarrollan los acontecimientos; su punto de vista fijo, matizado por el detalle de las miradas de los jefes ante el menor movimiento del pintor en su aposento. Todo ello, según Crapanzano, constituye la estrategia retórica de Catlin en pro del sentido e importancia de su presencia en la ceremonia. Y así declarará que Catlin, en su descripción del ritual, simplifica, exagera y embellece. Las descripciones presuntamente realistas se apoyan en una estrategia narrativa que convence al lector de la veracidad de lo narrado mediante la utilización de datos concretos que hacen que la narración devenga incuestionable por la cantidad de detalles que ofrece. La presencia avala la veracidad. Como afirma Catlin en *Letters and Notes...*, el historiador que desee recordar justa y correctamente el carácter y costumbres de los indios, debe viajar y vivir con ellos. Según Crapanzano la visión de Catlin no tiene la verosimilitud que él pretende. Su credibilidad se debe al poder de sus descripciones. Igual que en sus pinturas, su intención es realista, pero su estilo es romántico. La metáfora, en el caso de sus escritos mediante palabras y en el de sus pinturas mediante los colores, el suspense constante de sus cartas, el componente exhortativo dirigido a la confianza del lector, etc., forman parte de una estrategia retórica que pretende que el lector empatices con él.

Estas estrategias de Catlin se complementan con unos certificados de autenticidad firmados por testigos presenciales, que pretendían legitimar la veracidad de los acontecimientos narrados y esbozados en las pinturas. Este recurso ya había sido empleado anteriormente por J. O. Lewis, quien publicó en Filadelfia un catálogo titulado *The Aboriginal Portfolio* (1835) con pinturas en color realizadas en el curso de sus viajes junto al comandante Lewis Cass y H. L. Mckennie en los años 1823-1824, con ocasión de la firma de diversos tratados con Chippewas, Winnebagoes y Sioux. En el caso de Catlin, llama la atención el hecho de que estos certificados hayan sido eliminados de las ediciones actuales de sus cartas, apareciendo, al menos hasta donde yo he podido constatar, tan sólo en las dos primeras ediciones (1841 y 1844). Además de éstos, existen numerosos facsímiles de los certificados de autenticidad originales encontrados entre el

material donado a la *Smithsonian Institution* por los descendientes del comprador americano de la Galería India. Los facsímiles, al menos aquellos que han caído en mis manos, son diferentes de los certificados de autenticidad que aparecen en *Letters and Notes*.... Aquellos parecen haber sido expedidos por personas que presenciaron el momento en que Catlin pintó la escena. Los facsímiles poseen todos la misma forma: un número indica el lugar que ocupa en la secuencia de pinturas realizadas por Catlin, al lado de éste, el nombre de la tribu a que pertenece el indio representado, debajo de él el nombre aborigen del indio y su traducción inglesa. En todos ellos se cita una frase, muy probablemente dictada por el propio Catlin, cuya traducción sería la siguiente: *Yo fielmente certifico que este retrato fue pintado del natural en _____ en el año _____ por George Catlin, y que el indio portaba el atavío con que fue pintado.* Entre los firmantes aparecen toda suerte de personas desde Agentes de Asuntos Indios, Secretarios de la Guerra, encargados de puestos comerciales, etc.

El caso de los certificados de autenticidad que aparecen en las cartas es diferente: están expedidos en el momento en que Catlin realizó sus primeras exposiciones en Norteamérica. Igual que los certificados de los facsímiles, constatan que las representaciones del pintor expuestas en la Galería India son fieles a la realidad y en todos los casos se alude a la autoridad de personas conocidas por Catlin y que, por su cargo, habían convivido durante algún tiempo con los indios: J. Dougherty, K. M'Kenzie, H. Schoolcraft, Henry Dodge, etc. Pero estos se extienden también a las escenas descritas en las pinturas de Catlin: escenas de caza, escenas de la vida cotidiana, etc. La fórmula empleada en todos ellos sigue siendo parecida, al igual que ocurría entre los facsímiles. Sólo un intercalado que describe el currículo del firmante en su experiencia de campo, sirve para diferenciarlos. Esta estrategia que, como hará Crapanzano, se puede calificar de retórica, completa los mecanismos de persuasión dirigidos a todo aquél que pudiera poner en duda la veracidad de los documentos de Catlin. Como es obvio, siguiendo al hilo del estudio realizado por Crapanzano, algo tan importante como son las pinturas realizadas por Catlin del ritual mandam, no les podía faltar un certificado de este tipo. J. Kipp, su secretario L. Crawford y uno de los tramperos con los que Catlin descendió el Missouri en uno de sus viajes llamado Abraham Bogard, autentificaban los hechos narrados y representados por Catlin en sus pinturas del *O-Kee-Pa*, aseverando la ausencia en las mismas de cualquier tipo de exageración. Hoy en día podemos poner en duda la validez de tales certificados o al menos el rigor con el que fueron expedidos, considerándolos, como lo ha hecho Crapanzano, como un recurso retórico más que pretende confirmar la presunta veracidad de sus observaciones.

Pero el tono de las cartas 22 y 23 puede extenderse a la práctica totalidad de sus escritos. Ya en la carta 1 de *Letters and Notes*... vemos cómo Catlin presenta su proyecto como una epopeya digna de un Ulises del siglo XIX. El viaje de Catlin se presenta como algo peligroso, pues su interés se centra en las "tribus salvajes", según él, y desde una perspectiva como demostraremos excesivamente romántica no contaminadas por el contacto con la civilización. La odisea del viaje aparece

siempre unida al riesgo de padecimiento y lo que es peor, del no retorno, eventualidad que sólo un entusiasta podía aceptar. Como dice Carpenter en su libro *First Artist of the West. George Catlin Paintings and Watercolors from the Collection of Gilcrease Museum*, “el auténtico arte que los pintores del Oeste del siglo XIX quisieron crear requirió una inversión de esfuerzo y emoción y a veces incluso de riesgo de sus vidas. Estos valores profundamente románticos, que Catlin incorporó en la práctica y *ethos* del arte del Oeste, persistió largamente después del fin de la era romántica”.⁴ Las tierras situadas al Oeste de la línea fronteriza representan para Catlin la plasmación definitiva del *u-topos* (no-lugar) de localización exótica. En la carta 58 de *Letters and Notes...* Catlin define la frontera como “la línea inestable y fugitiva que va del golfo de Méjico al lago *des Bois*, una distancia de tres mil millas, y que separa indefinidamente las poblaciones civilizadas e indias: una barrera en movimiento constante donde se concentran las tendencias naturales desenfrenadas de los dos pueblos en una atmósfera de iniquidad sin fe ni ley que ofende al Cielo y mantiene separados por una ignorancia mutua a los individuos honorables y virtuosos de estos pueblos que parecen destinados a no encontrarse jamás”⁵. Catlin recoge la definición tradicional de bárbaro ofrecida por Homero en la *Iliada* y adoptada por Aristóteles en la *Política* que identifica al bárbaro con quien vive “sin tribu, sin ley, sin hogar”⁶. Sin embargo con esta expresión Catlin no se refiere a los no civilizados, sino a la situación derivada del contacto de los euroamericanos con los indios en la frontera. En su caso el exotismo primitivista hace que el Oeste sea visto como un refugio ante los vicios de la civilización y la frontera como una línea móvil e irreversible que divide la claridad de la vida primitiva de los vicios de una porción de la sociedad civilizada que según Catlin carece de todo principio ético-moral.

En sus referencias a las tribus del Oeste, encontramos varios motivos que como ha señalado S. Todorov en su libro *Nosotros y los otros...* generalmente van a estar asociados a la imagen del “buen salvaje”. El primero es el igualitarismo reinante entre los indios, igualitarismo derivado de su desconocimiento del valor del dinero. Catlin dirá: “Como no saben nada de comercio, e ignoran totalmente el sentido y el valor del dinero, viven y actúan sin estos peligrosos incentivos al delito...”⁷. El segundo es el minimalismo, término que Todorov asocia a una economía de subsistencia, que hace que los salvajes limiten su producción a aquello que les es necesario para vivir. Una nueva afirmación permite aunar en Catlin el minimalismo con el sentido de la religiosidad de los indios, que constituye junto a la observancia de la ley natural, el tercer motivo que, según Todorov dirá, se ha

⁴ J. Carpenter Troccoli. *First Artist of the West*. p. 12. “The authentic art that nineteenth century western painters aimed to create required an investment of effort and emotion and sometimes even the risk of one’s life. These profoundly Romantic values, which Catlin incorporated into the practice and ethos of western art, persisted long after the Romantic era had ended”. (Traducción mía).

⁵ G. Catlin. *Les Indiens d’Amérique du Nord*. (Traducción francesa de *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians written during eight years travel (1832-1839) amongst the mildest tribes of Indian of North America*)(1844). Paris: Albin Michel, 1992.

⁶ Aristóteles. *Política*. Barcelona: Gredos, 2000. Libro I, p. 8.

⁷ G. Catlin. *Vida entre los Indios* (1861). Palma de Mallorca: Olañeta, 2000. p. 42.

asociado a la imagen del “buen salvaje”. En la carta 26 de *Letters and Notes...* Catlin afirmará que la tierra entre los indios está dividida en comunidades “donde el Gran Espíritu pone a su disposición alimento en abundancia, donde los días pasan cómodos y sencillos, ricos en placeres y distracciones, ignorando horarios de trabajo o aprendizaje de una profesión, no teniendo ni tratos ni otras deudas que saldar, ni impuestos, diezmos o arrendamientos, no encontrando mendigos que se esfuercen en conmovier o sacar partido de la compasión de quien se cruzan”⁸. Entre los indios además no existen leyes positivas sino que observan la ley natural por el simple hecho de no caer en deshonra: “El creador –dirá Catlin– ha dotado también a los indios de Norteamérica, en todas partes, con un elevado principio moral y religioso, con razón, con humanidad, con valor, con ingenio y con las demás cualidades intelectuales concedidas al resto de la humanidad”⁹.

En el año 1818 había aparecido un artículo en una revista especializada, *North American Review*, que bien pudo haber influido en Catlin. El artículo de William Tudor apareció con el título *The American Aborigenes*. El autor sostiene que los Indios no son todos buenos y reverentes, ni crueles y sanguinarios, sino producto de su condición. En su “estado de naturaleza” –dirá Tudor– los Indios poseen las virtudes “de la hospitalidad, el respeto a la edad, la constancia inalterable de la amistad...”. El indio es “la contrapartida de lo que los griegos fueron en la edad heroica”¹⁰. Pero la civilización influye negativamente en ellos, haciendo desaparecer sus buenas cualidades. Para Tudor, igual que ocurre en Catlin, era de suma importancia diferenciar entre los indios corruptos y los incorruptos. La codicia y la embriaguez se apoderan de sus débiles espíritus vorazmente, enviándolos hacia su extinción.

Más evidente es la influencia de James Fenimore Cooper. En el año 1826 el escritor norteamericano va a escribir la que será su novela más famosa, *El último mohicano*. Cooper adoptará los dos modelos de sociedad india diferenciados por Tudor en su artículo, contribuyendo a la difusión de la imagen romántica del indio habitante de las praderas encarnación de la pureza, frente a los vicios de la civilización. Catlin conocía bien la novela de Cooper y en algunos párrafos de sus cartas resuenan claramente las voces Chingachgook, representante de la pureza india y Mawa, subyugado y a la vez conscientemente condenado a vivir en contacto con el hombre blanco y sus leyes.

Pero, ¿cómo se manifiesta esto en sus pinturas? Aquí de nuevo deja de lado toda pretensión de comprender verdaderamente la situación transitoria de un modo de vida, haciendo uso en este caso del lienzo y el pincel, para caer en una alegoría pictórica que reafirma su posición teórica. Esto lo evaluaremos mejor comparando sus representaciones con las del pintor Karl Bodmer. Conocido durante sus últimos años de vida por pertenecer a la escuela de paisajistas de Barbizon, entre los que se

⁸ G. Catlin. *Les Indiens d' Amerique du Nord*. Carta 26, p. 236.

⁹ G. Catlin. *Vida entre los Indios*. p. 44.

¹⁰ Extracto del artículo de W. Tudor. “The American Aborigenes”. En *Niles*. Noviembre, 1818 citado por B. T. Dippie: *Catlin and His Contemporaries. The Politics of Patronage*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1990. Op. cit, p. 16. “...of the hospitality, reverence to age, unalterable constancy in friendship...the counterpart of what the Greeks were in the heroick ages”.

encontraba Millet, Th. Rousseau, Daubigny y Troyon, durante su juventud había sido contratado por el naturalista Maximilian Prince of Wied para realizar junto a él un viaje al Oeste Norteamericano con la finalidad de ilustrar sus observaciones. Sintetizando su punto de vista, podemos decir varias cosas al respecto.

En primer lugar respecto a la técnica empleada. Karl Bodmer utiliza la acuarela sobre papel, lo que hace necesario prestar más atención al acabado de la obra y consecuentemente un mayor dominio del pincel. Por otro lado, Catlin trabaja mayoritariamente sobre lienzo con pintura al óleo, técnica que permite una mayor manejabilidad de los colores, sobre todo a la hora de representar las acciones vivamente. Esto que podría parecer irrelevante cobra importancia cuando vinculamos ambas técnicas con el uso —en el caso de estos dos pintores— de los colores. En las acuarelas de Bodmer predominan los colores oscuros y sombríos —negro, marrón, azul marino—, incluso colores como el dorado, el rojo y el verde se visualizan casi siempre envueltos en una suave penumbra que los apaga. Por contraste, en la limitada paleta de colores empleada por el pintor norteamericano, doce para ser exactos, la viveza de los tonos complementa el aspecto de los indios representados. Estos contribuyen a otorgarles una noble expresividad actuando como focos de atracción de la mirada sobre los motivos que se desea resaltar. Catlin combina dos estrategias en la realización de sus pinturas. Mientras que los retratos, sobre todo durante los primeros años, prestan atención a los rasgos faciales que confieren una personalidad al indio representado, siguiendo con la tradición retratista de Thomas Sully, en la escenas de acción, los trazos rápidos y entrecortados vitalizan el movimiento. Pero ambas estrategias tienen un denominador común: el predominio sobre todo de dos colores, el rojo y el verde. Ambos vivos y brillantes, pudiéndose apreciar en un estudio de la evolución cromática¹¹, el uso progresivo de colores más brillantes y contrastados a medida que pinta a los indios en el Oeste. Carpenter, en su análisis de la obra pictórica de Calin, dirá de él que trabaja “con una paleta limitada dominada por verdes primaverales, azules fríos, y rosa, marrón, gris y negro”, —con ello— “él presenta el Oeste como un fresco nuevo mundo”¹². La expresividad del color en las pinturas de Catlin llama la atención al poeta Charles Baudelaire quien dirá en el Salon de 1846: “El Sr. Catlin ha plasmado magistralmente el carácter fiero y libre, y la expresión noble de esas buenas gentes; la construcción de sus cabezas está perfectamente bien comprendida. Con sus bellas actitudes y la naturalidad de sus movimientos, esos salvajes permiten comprender la escultura antigua. En cuanto al color, tiene algo de misterioso que me gusta más de lo que sabría expresar. El rojo, el color de la sangre, el color de la vida, abundaba de tal modo en ese sombrío museo, que era una borrachera; en cuanto a los paisajes —montañas boscosas, sabanas inmensas, ríos desiertos— eran eternamente, monótonamente verdes; encuentro el rojo, ese color tan oscuro, tan espeso, más difícil de penetrar que los

¹¹ R. J. Moore. *Les Indiens d'Amérique*. Paris: Place des Victoires, 2002. p. 135.

¹² J. Carpenter Troccoli. *First Artist of the West*. p. 22. “...with a limited palette dominated by springs greens, cool blues, and rose, brown, grey, and black, he presented the West as a fresh new world”. (Traducción mía).

ojos de una serpiente, y el verde, ese color sereno, alegre y sonriente de la naturaleza, cantando su antítesis melódica hasta en los rostros de esos dos héroes. Lo que es seguro, es que todos sus tatuajes e iluminaciones estaban hechos según las gamas naturales y armónicas”¹³.

Si en primer lugar prestamos atención a la técnica empleada, en segundo lugar, prestaremos atención a la representación misma. En ellas los indios están representados formando parte de un mundo eterno, carente de cambios o historia. Si comparamos las pinturas de Catlin y Bodmer hay algo que salta a la vista: la ausencia en las representaciones de Catlin de todo utensilio que pueda asociarse directamente con el hombre blanco: camisas, telas, rifles. La omisión de las armas de fuego es lo primero que llama la atención de las pinturas de Catlin. Salvo en contadas ocasiones, éstas no aparecen empuñadas por un indio, ni desempeñan ninguna función dentro su vida diaria. Los atavíos de los jefes indios, a diferencia de lo que podemos contemplar en las pinturas de Bodmer, e incluso con algunas de las pintadas en Washington de Charles Bird King de los mismos indios representados por Catlin en el oeste, nunca se complementan con la preciada arma de fuego, sino con arcos, lanzas y flechas cuyas puntas sí son de metal. Las armas de fuego en la década de los 30 del siglo XIX formaban parte esencial de la vida de los indios incorporándose en muchos de sus rituales tradicionales. Sirva como ejemplo la acuarela *Danza del Búfalo* de los Mandam, realizada por Bodmer en diciembre de 1833. En ella los indios incorporan el rifle a la liturgia disparándolo al son de los gritos y los tambores del mismo modo como se alzan las lanzas y las mazas.

No es mi intención descalificar a Catlin sirviéndome de un ideal de aproximación pictórica en estos casos en que aludo a las pinturas de Karl Bodmer, sino hacer justicia en lo que considero su justa medida a la obra de un pintor que ha servido, sirve y servirá de referencia a muchos etnógrafos. Sin embargo, dos razones son las que me han llevado a detenerme en las acuarelas de Bodmer y ver en ellas síntomas de cuidadosa observación. Sobre la primera razón, ha llamado la atención Robert J. Moore, y es que Bodmer, a diferencia de Catlin, jamás estuvo obsesionado por la idea de dejar testimonio de las tribus indias para la posteridad. Bodmer trabajó contratado sin tener conocimiento previo alguno de lo que iba a ver. No había en él ninguna motivación especial para llevar a cabo ese trabajo, sólo el dinero pactado con el naturalista antes de partir la expedición. La segunda razón es que ambos pintores siguieron un itinerario marcado por las principales vías fluviales que recorren el Continente y a bordo de un barco perteneciente a una compañía peletera privada, la *American Fur Company*.

Ello me lleva para finalizar a recordar dos nociones básicas asociadas al término “exótico”: exageración y omisión. Catlin puede haber exagerado u omitido en este caso lo que vio, pero no debemos suponer, al menos conclusivamente, que falseara totalmente lo visto. Que los indios porten rifles o no, pese a ser importante, no es determinante. Esta aproximación que hemos pretendido llevar a

¹³ Ch. Baudelaire. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1999. p. 133.

cabo a la obra de Catlin puede servirnos para examinar los presupuestos bajo los cuales el etnógrafo teorizo sobre los usos y costumbres de las tribus aborígenes del continente norteamericano. Con ello cerramos el círculo del que partimos al inicio de la comunicación; llamar la atención sobre la falta de sentido crítico de los estudiosos de la obra de Catlin a la hora de emplear estas fuentes como documentos históricos. Allá por los años 40 del siglo XIX, Maximilian Prince of Wied siendo uno de sus más fervientes admiradores, había tachado de exageradas algunas de las escenas representadas en sus pinturas. Sirva de ejemplo la escena de *La caza del búfalo* en que los indios mantienen enfrentamientos cuerpo a cuerpo con los animales y donde algún indio, abatido de su caballo, huye despavorido saltando por las gibas de los búfalos. Como ha señalado Anne Marie Biddeau, George Catlin no sólo ha contribuido a la etnografía norteamericana, sino también a la difusión de un arquetipo. En propias palabras de la autora: "Catlin et Bodmer sont les premiers artistes à proposer des visions précises et colorées du Far West qui vont frapper l'imagination des Occidentaux et structurer leur conception de l'Indiens des Plaines, et dégager un archétype: le fier cavalier au visage et au torse couverts de peintures ocres, rouges ou blanches, ou en costume de cérémonie... Cet ensemble de signes reconnaissables de l'extérieur, devenus le blason de l'indianité, s'accompagne d'un répertoire de postures et de situations récurrentes qui sont déjà une mise en scène: la lance brandie, prête à l'attaque, les danses en ronde, le corps plié vers l'avant, vu de profil.... Le tout dans un espace illimité où se basculent les troupeaux de bisons"¹⁴.

Hassan Germán López Sanz
C/ Els Furs, 12, 7
46220. Picassent. Valencia
hassanito50@hotmail.com

¹⁴ A.-M. Bideau. "Les matrices de l'imaginaire". En *Indiens des Plaines. Les peuples de bison*. Paris, Abbaye de Douglas: Editions Hoëbeke.