

ANALES DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

XVI/2014

Separata

Representación
e imagen del indio
desde las
configuraciones
mentales
de los europeos

Javier García Bresó



Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2014

Consejo de redacción
M.^a Dolores Adellac Moreno
Patricia Alonso Pajuelo
Julio González Alcalde
Ana López Pajarón
José Luis Mingote Calderón
Inmaculada Ruiz Jiménez
Fernando Sáez Lara
Francisco de Santos Moro
Belén Soguero Mambrilla

Coordinación
Patricia Alonso Pajuelo
José Luis Mingote Calderón



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO (electrónico): 030-14-207-5
ISSN: 2340-3519

NIPO (Impresión Bajo Demanda): 030-15-021-0
ISBN (Impresión Bajo Demanda): 978-84-8181-591-7

Representación e imagen del indio desde las configuraciones mentales de los europeos

Javier García Bresó

Universidad de Castilla-La Mancha

Javier.GBreso@uclm.es

Resumen: De la imagen se puede extraer información etnográfica porque contiene una «historia vital». Se plantea que la etnografía visual también puede incluir las representaciones pictóricas o los dibujos sobre los indios durante la colonización de América. La historia vital de esas representaciones se vincula a los esquemas mentales de la cultura de sus realizadores europeos. Las imágenes en los frontispicios de las primeras cartas de Colón, las alegorías como símbolos de América e incluso los dibujos de De Bry se toman como expresiones de esas estructuras de conocimiento. E incluso los magníficos retratos etnográficos de Eckhout son composiciones interpretativas del autor porque incluyen una serie de elementos difíciles de encontrar juntos en la naturaleza.

Palabras clave: Esquema mental, Etnografía visual, Cognitivism, América, Eckhout.

Abstract: From the image can be extracted ethnographic information that it contains a «living history.» It argues that visual ethnography may also include pictorial representations or drawings of the Indians during the colonization of America. The life history of these representations is linked to the mental schema of the culture of their European makers. The images on the frontispiece of the first letters of Columbus, allegories as symbols of America and even drawings of De Bry are taken as expressions of these knowledge structures. And even the magnificent Eckhout ethnographic portraits of the author are performing compositions that include a number of difficult elements found together in nature.

Keywords: Mental Schema, Visual Ethnography, Cognitivism, America, Eckhout.

1. Introducción: hacia una etnografía visual

Influido, posiblemente, por su maestro Alfred C. Haddon, quien dirigió la Expedición al Estrecho de Torres en 1898 y realizó el primer documental etnográfico en el campo, Gregory Bateson tomó cerca de 25 000 fotografías y grabó 22 000 pies de película durante su estadía en Bali (Haviland, 2008: 56). Desde 1936 a 1938 Margaret Mead y Gregory Bateson hicieron trabajo de campo etnográfico colaborativo en Bali. Conjuntamente como matrimonio y compañe-

ros de campo escribieron la etnografía fotográfica *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942). Una innovación experimental que pretendía difundir el uso de la cámara fotográfica y el énfasis en las cualidades de la imagen en la obtención de datos en el trabajo de campo. Un avance técnico que, quizás, no estaba al alcance de todos los investigadores de la época.

Margaret Mead se convirtió en una incansable promotora del uso de la fotografía etnográfica. En su discurso presidencial en la reunión anual de la American Anthropology Association, señaló las cinco áreas que consideraba de uso deficiente en la disciplina e instó a los antropólogos a usar las cámaras con mayor eficacia. Reprendía a sus colegas por no utilizar plenamente los nuevos avances tecnológicos, se quejaba de que la antropología hubiera llegado a depender demasiado de las palabras e instaba a que los investigadores consiguieran doscientas o trescientas fotografías en sus trabajos de campo (Mead, 1960: 479). Potenciaba así lo que se ha llamado la Antropología Visual, es decir, el uso de las imágenes para estudiar las culturas.

Desde aquel tiempo hasta hoy podemos considerar que la cámara de fotos y la de vídeo se han convertido en unas herramientas fundamentales para los etnógrafos. Casi todas las monografías clásicas y modernas incluyen alguna serie de fotografías sobre las culturas estudiadas. Sin embargo, esas fotografías, en su mayoría, suelen hacer una función de complemento. Aunque se pueden destacar, sobre todo, las monografías cuyo objeto de estudio es la arquitectura. Algunas obras como la de Suzanne P. Blier (1987) sobre la arquitectura batammaliba hubieran sido muy difíciles de realizar sin el uso de las imágenes.

Una de las escasísimas obras en castellano que se centra en las estrategias exploratorias de los datos visuales para la investigación cualitativa es la de Marcus Banks (2010). Obras como esta pueden facilitar mucho el trabajo del investigador cuyo foco se encuentre en las imágenes como su objeto de estudio. Banks propone que la particularidad de las imágenes puede y debe provocar que el investigador considere categorías analíticas que se dan por sentadas. Para él las imágenes pueden tener múltiples lecturas. Todo depende del contexto social y personal del espectador. Así, el valor de los métodos visuales radica en promover la exploración, el hallazgo accidental y la colaboración social (Banks, 2010: 159). En este proceso habría que considerar a la imagen como un objeto que tiene «historia vital» y que está envuelto en la vida de las personas. Esa idea que propone Arjun Appadurai (1991) está inspirada en Igor Kopytoff, para quien la dimensión antropológica de las biografías se puede aplicar a las cosas o mercancías, que en este caso serían las imágenes. Así, las biografías de las cosas, mercancías o imágenes podrían destacar aquello que de otro modo permanecería oscuro (Kopytoff, 1991: 93). Y esas biografías estarían integradas por los acontecimientos que ocurran dentro de una esfera determinada. Se destacaría en estas biografías el sistema social y las interpretaciones colectivas en que este descansa (*ibíd.*: 119).

En la consideración de imagen también podemos incluir los dibujos o pinturas realizados por algunos europeos, capacitados o no, en el proceso de la colonización del Nuevo Mundo. Un análisis retrospectivo o etnohistórico que puede acercarnos a un mayor conocimiento del mundo aborígen americano y también a la mentalidad de los europeos de esa época. Por tanto, como nos indica Banks (Banks, 2010: 42) el enfoque adoptado es en gran parte interpretativista, aunque a simple vista una imagen pueda sugerirnos una realidad independientemente de la observación; es decir, sugerirnos un enfoque positivista. Se ha de señalar que las imágenes sobre los nativos americanos, realizadas por los europeos, se forman a partir de una visión mentalista o cognitiva de la realidad. Inevitablemente el mundo siempre es interpretado a través de la mente (Schwandt, 2007: 143). La cognición se refiere a todas las actividades mentales asociadas con el pensamiento, el conocimiento, el recuerdo y la comunicación (Myers, 2010: 179).

2. La influencia de los esquemas mentales

El caso de las imágenes del Nuevo Mundo no varía de esta idea, pues como se demostrará no dejan de ser construcciones muy vinculadas a la cultura de sus realizadores. Incluso, me atrevería a decir que las imágenes, sobre todo las pintadas a mano, constituyen proyecciones de la conciencia formadas en la propia cultura. Me estoy refiriendo al concepto de esquema mental o cultural que Casson define como estructuras de conocimiento y que son los componentes básicos de la cognición (Casson, 1983: 429). El concepto viene inspirado por Bartlett, quien da varios usos al término, uno de los cuales considera a los esquemas como las «fuerzas» dentro del individuo que determinan lo que será la reconstrucción del sujeto (Bartlett, 1932: 201-207). También algunos antropólogos se han ocupado de clarificar el concepto, como Bohannan, para quien los esquemas crean nuestra propia realidad a medida que vamos organizando nuestras experiencias a lo largo de nuestra vida en sociedad y puntualiza que «sólo podemos comprender lo que este marco nos permite entender» (Bohannan, 1992: 29). Las personas nos sentimos más cómodas con lo que ya conocemos que con lo desconocido. Como señala Fodor (1986: 40) «el principio operativo que finalmente prevalece es que, por lo general, recordamos lo que entendemos»; puntualizo que por lo general recordamos «mejor» lo que entendemos. Lo que nos conduce a la tentadora idea de considerar la imagen como facilitadora del recuerdo con una función nemotécnica que ya desarrolló Frances Yates (1974).

No creo que con estas ideas se esté proponiendo un determinismo cultural, sino clarificando el sistema de aprendizaje que utiliza la mente humana, según las investigaciones de Jean Piaget, para quien «conocer no consiste, en efecto, en copiar lo real, sino en obrar sobre ello y en transformarlo, a fin de comprenderlo en función de los sistemas de transformación a los que están ligados estas acciones» (Piaget, 2000: 8). Un procedimiento cognitivo semejante es lo que Dan Sperber llama epidemiología de las representaciones, ya que como los virus las representaciones mentales están muy extendidas en la población humana. Algunas de «estas representaciones se comunican y el comunicador las transforma primero en representaciones públicas y los oyentes las vuelven a transformar después en representaciones mentales» (Sperber, 2005: 32). Son formas de proceder de las personas en la vida social.

Creo que aplicar estas ideas al análisis de la representación del indio americano constituye un interesante reto. Ciertamente existen algunos precedentes con las magníficas obras de Tzvetan Todorov (1998 [1982]) y de Peter Mason (1990). Quizás mi interpretación cognitiva también pueda añadirse al conjunto de las explicaciones de por qué la colonización fue como fue y no de otro modo.

No son muchas las imágenes realizadas sobre los nativos americanos durante el primer siglo de colonización. Incluso a finales del siglo XVIII, el propio Humboldt no contó en su expedición con artistas formados en las técnicas de la pintura, como sí lo hizo el capitán Cook en su primera expedición con el artista William Hodges. Las obras de Humboldt sólo pudieron ser ilustradas con dibujos realizados a su regreso de los bocetos obtenidos en su expedición. Hasta bien entrado el siglo XIX, Humboldt se dio cuenta de la carencia y tuvo que recurrir a pintores como Johann Moritz Rugendas y Ferdinand Bellermann para encargarles imágenes del continente que tanto le maravilló (Honour, 1975: 175).

En uno de los más impactantes análisis sobre la incomunicación entre las culturas, Marshall Shalins subraya que «al actuar desde perspectivas diferentes [...] los individuos llegan a diferentes conclusiones y las sociedades elaboran consensos diferentes. La comunicación social constituye tanto un riesgo empírico como una referencia al mundo» (Shalins, 1997: 11). El problema es que en este caso la falta del conocimiento cultural entre hawaianos e ingleses le costó la vida al capitán Cook en 1779.

La misma falta de comunicación sucedió siglos antes en el proceso de la colonización de América, sólo que en el Nuevo Mundo el resultado fue mucho más sangriento y costó la vida a decenas de miles de nativos americanos. Algo en lo que no se puso la necesaria atención es que «los indios y los españoles practican la comunicación de diferente manera» (Todorov, 1998: 70). Así, las imágenes sobre los habitantes del Nuevo Mundo, realizadas por europeos, no dejan de mostrarse como indicadores de esquemas mentales parciales y muy sesgados, que muestran la incompreensión y la carencia de comunicación con los Otros. Como expresa Todorov, «la primera reacción, espontánea, frente al extranjero es imaginarlo inferior, puesto que es diferente a nosotros: ni siquiera es un hombre o, si lo es, es un bárbaro inferior; si no habla nuestra lengua, es que no habla ninguna, no sabe hablar, como pensaba todavía Colón» (Todorov, 1998: 84). Y aún hoy se puede señalar otro impedimento para una comunicación adecuada entre latinoamericanos y españoles. Creemos que al hablar una lengua «común» que llamamos castellano (en Latinoamérica se suele decir español) la comunicación no tendrá problemas. En algunos aspectos básicos puede que no haya problemas, pero siempre se ha de tener en cuenta que la semántica varía mucho y por tanto es posible que en una conversación normal sólo entendamos el veinte por ciento. Pero insisto, el problema sucede porque creemos que sí lo entendemos todo. Hemos de salir de ese error.

3. La igualdad de la cognición humana

Las representaciones sobre el Nuevo Mundo han interesado a muchos investigadores. En 1976 Fredi Chiapelli editó *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*, en dos volúmenes. Fueron la consecuencia de un Congreso Internacional celebrado en la UCLA un año antes. En el capítulo V, «Images in the Arts», se incluyó el estudio de William C. Sturtevant (1976). Este realiza una clasificación de las diversas fuentes de la iconografía europea sobre los nativos americanos. Es decir, las imágenes proceden de pinturas o dibujos realizados en el campo o de dibujos copiados de otros o de la memoria visual del artista o de las descripciones de los viajeros o con más abundancia de imágenes de culturas conocidas transferidas a escenarios del Nuevo Mundo. Estas transferencias se trasladan a los propios nativos americanos; así, aparecen indios brasileños en México, patagones en Nueva York, los indios de Florida aparecen con porras brasileñas, e incluso a Pocahontas se le ponen vestidos con plumas de los tupinamba (Sturtevant, 1976: 418). Es muy frecuente en estas imágenes encontrar detalles de las culturas europeas o reproducir concepciones e ideas como la de los monstruos salvajes medievales. Jack Conrand nos indica que en el siglo XVII Arnoldus Montanus, de origen holandés, aún veía a los indios brasileños con aspecto simiesco, con abundante vello corporal y cola o, como se puede ver en la figura 1 en la que aparece un indio reptando, como una especie de lagarto. Considerar a los extranjeros o a los otros como si fueran monos es uno de los esquemas mentales muy difundidos entre los europeos de siglos atrás, aunque también de muchos otros pueblos del mundo. Refleja el etnocentrismo de un pueblo que se considera mejor, más desarrollado que los otros (Conrand, 1990: 39).

Tanto Sturtevant (1976: 419), como Mason (1990: 22), Moser (1998: 171), o Moffit y Sebastián (1996: 73) y algunos más utilizan el concepto «convencionalismo» para indicar esa acción de las transferencias culturales mencionadas. Otros autores han establecido que esa es una forma paulatina de aculturar en su variante de reinterpretación o uso de términos etnológicos con un significado específico para describir otros fenómenos (Haller, 2011: 89). Yo creo que esos convencionalismos son el efecto de los esquemas mentales o culturales que cada autor tiene almacenados en su memoria. Porque son los que ha aprendido en su cultura y con los que está más familiarizado. Puede modificarlos o cambiarlos según las circunstancias y la permisividad de su cultura, en donde entra en juego el rechazo o la aceptación de la audiencia.



Figura 1. Grabado de Arnoldus Montanus que hace referencia a la flora y fauna de Brasil, siglo XVII.

La imagen de Montanus, aparte de cualquier etnocentrismo, se puede considerar correlacionada con las representaciones de los monstruos humanos con las que los europeos ya estaban muy familiarizados. Un buen ejemplo es la imagen de las razas etíopes en el libro de Marco Polo sobre las maravillas del mundo, de 1460 aproximadamente. Aquí se representan juntas diferentes razas en un paisaje caracterizado por cuevas, rocas, colinas y picos montañosos. Destaca la desnudez de las figuras, menos los dos personajes vestidos con pieles y comiendo lagartos al frente de una cueva. En el centro a la izquierda dos blemmyae o raza con sus cabezas en el pecho. Y detrás, al fondo de la imagen, la ciudad de Heliópolis de Egipto (Moser, 1998: 46).

Pero estas fantásticas representaciones no son exclusivas ni de una época ni de una cultura en concreto, sino que al parecer ya Heródoto y Plinio el Viejo mencionan este tipo de configuraciones. Incluso también Edmundo Magaña señala la existencia de monstruos entre los kaliña de Surinam (Magaña, 1982: 63). En la cosmología de los distintos grupos aborígenes de América se puede destacar la presencia de monstruos. Gladys A. Reichard (Reichard y Newcomb, 1975: 64) analiza todo el *Shooting Chant* de los navajos y relata una de las mitologías más abundantes en la presencia de monstruos. En un pasaje del canto se hace referencia a las mons-



Figura 2. Las razas de monstruos de Etiopía. Iluminación manuscrita de *Le Livre des merveilles de ce monde*, Francia ca. 1460, Ms. 461. The Pierpont Morgan Library, New York, fol. 26v. (Moser, 1998: 88).

truosidades que surgen como fruto de la relación entre Hombre Sagrado y Mujer Búfalo. En la imagen los cuerpos de las monstruosidades se colocan erguidos sobre las patas posteriores que casi tocan los símbolos de la luz, de donde también surgen los símbolos de la restauración y de la vida. De las patas delanteras, que funcionan como brazos, cuelgan las cuerdas de nutria y de la mano izquierda de cada figura un aro emplumado en el extremo que ejecuta una cadena de rayos. Este aro, frecuentemente encontrado en otras figuras, tiene la magia de poder viajar y con él los búfalos también pueden calmar el viento. Las caras cuadradas tienen los atributos necesarios de la Gente del Canto, entre las que están las rayas de la casa del sol y tienen en la cabeza el tocado de plumas rojas. Todas las figuras rodeadas por el círculo del arco iris abierto hacia donde sale el sol y con dos figuras o guardianes. En distintas combinaciones, los navajos han mezclado varios animales e incluso elementos como el agua con las personas o gentes para formar lo que no dejan de considerar anomalías.

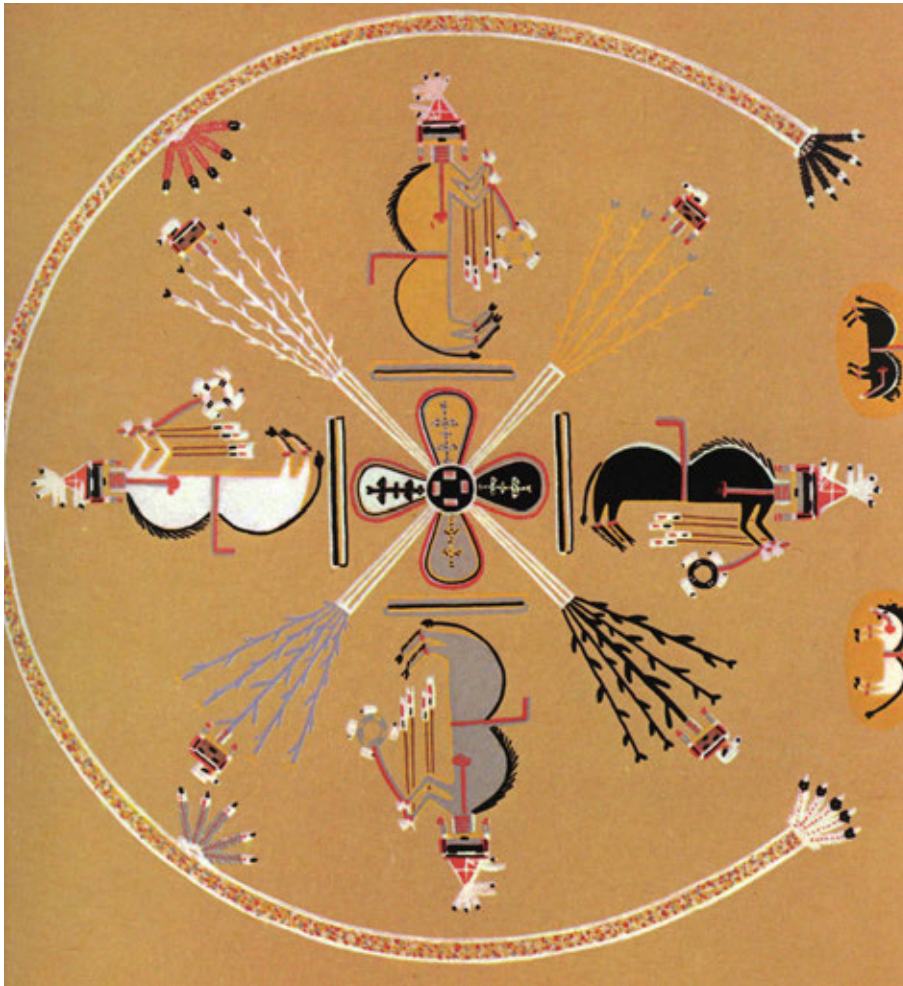


Figura 3. Pintura de arena de los navajos que representa a *La Gente Búfalo* (Reichard y Newcomb, 1975, lám. XXVIII). Los navajos piensan que la pintura de arena ha de deshacerse después de que cada paciente se ha posado en ella, de lo contrario la curación no será atendida por sus dioses. De ahí que si se fotografía, entienden que de algún modo la pintura no se deshace y queda permanente. A Franc J. Newcomb no le permitieron fotografiar las imágenes del *Shooting Chant* y las tuvo que hacer de memoria, entrando y saliendo del *hogan* donde se hacía el ritual. Por eso estas pinturas, al no ser fotos directas no se consideraron perjudiciales y así las permitieron publicar.

En este caso el esquema cultural de la representación de monstruos humanos no es exclusivo de los europeos, sino propio de todos los seres humanos. ¿Por qué sucede esto? Quizás una explicación pueda encontrarse en la consideración del pensamiento antropomórfico, aquel que atribuye a los animales una mente similar a los humanos (Mithen, 1998: 55). Mithen argumenta que este tipo de pensamiento sucede en el *Homo sapiens sapiens* y procede de la fluidez cognitiva entre las inteligencias de historia natural y la social y está presente en toda nuestra vida cotidiana (*ibíd.*: 175-180). Por tanto lo que sucede es que cada grupo cultural de personas elabora sus propias representaciones. En ningún momento se puede decir que los esquemas culturales sólo son patrimonio de los europeos, sino que lo son de todos los seres humanos. Constituye una característica del funcionamiento del cerebro humano. La única diferencia es que unas personas pueden ser más prolíficas que otras en los procesos de realización y difusión.

4. Esquemmatizando la idea europea sobre los indios

El interés en España por estudiar las representaciones de los indios se plasma en abril del 1987, en un *Congreso sobre la Imagen del Indio en la Europa de los siglos XVI y XVII*, celebrado en La Rábida. La publicación posterior (CSIC, 1990) nos permite comprobar, como señaló Santiago Sebastián (1992: 1), la escasez de investigación española sobre este tema. Quizás esa situación animó a dicho autor a intensificar sus publicaciones.

Las primeras imágenes publicadas en las cartas de Colón se han difundido bastante. Pero conviene revisarlas para enfatizar esos convencionalismos culturales. Estas imágenes producen una sensación de representación juglaresca, como si hubieran sido hechas para su difusión en las plazas de los pueblos de España. En el primer frontispicio nos presenta el desembarco de los españoles en la Insula Hispana. Los aborígenes desnudos tienen unos rostros muy europeos (Honour, 1975: 11). Sólo pueden ser reconocidos como aborígenes por su desnudez. Una característica que continuará en las representaciones posteriores. Sin embargo, he de puntualizar que la desnudez en los humanos no existe desde el punto de vista cultural. El ser humano en cualquier grupo y lugar siempre manifiesta una necesidad individual de distinción. Según Marcel Mauss, «el vestido es, ante todo, un adorno más que una protección; incluso la ausencia de vestido puede considerarse como un adorno. El vestido variará considerablemente según la edad, el sexo y las ceremonias» (Mauss, 1974: 178). Incluso Lévi-Strauss recoge un testimonio entre los caduveo, que tenían por costumbre pintarse la cara:

«El misionero se muestra alarmado por ese desprecio de la obra del Creador; ¿por qué los indígenas alteran la apariencia del rostro humano?... ¿Por qué sois tan estúpidos?, preguntaban aquéllos a los misioneros ¿Y por qué somos estúpidos?, respondían estos. Porque no os pintáis como los eyiguayeguí. Había que estar pintado para ser hombre, el que permanecía al natural no se distinguía de los irracionales» (Lévi-Strauss, 1976: 178).



Por tanto, la desnudez habría que considerarla con cierto relativismo cultural. Pero el detalle, que llama la atención sobre la imagen, es el inverosímil barco de remos que ha llegado al Nuevo Mundo. Más bien parece una galera romana *monorrema*. Aunque un barco así hubiera podido llegar a América, lo cierto es que no sabemos si los romanos pasaron las «Columnas de Hércules». Y sí sabemos que los barcos que llevó Colón no tenían nada que ver con estos modelos antiguos.

El segundo frontispicio, el de Dati, parece algo más verosímil en lo que respecta a los barcos, que ya sí parecen carabelas. Incluso la figura del rey dirigiendo el desembarco podría considerarse como real. Sin embargo, al grupo de indios se ha añadido en algunos casos un pequeño taparrabos de plumas, y en otros han sido dibujados con barba. Hay bastantes imáge-

Figura 4. Frontispicio para la primera edición ilustrada de la carta de Colón, Basilea 1493. British Library.



Figura 5. Frontispicio para la *Lettera de Giuliano Dati*, 1493. British Library.

nes hechas por los europeos en las que los indios aparecen con barba. Entre los indios es inusual la barba. En muchas culturas a los cabellos se les atribuyen propiedades espirituales. Parece que entre los indios también. Fraser (1986: 279) expresa que los «indios thlinkit (tingit) atribuyen tormentas al acto temerario de una joven que se haya peinado al aire libre». También entre los hopi de Arizona cortan el pelo a los niños en una ceremonia colectiva una vez al año en el solsticio de invierno, con el fin de evitar cualquier daño de las fuerzas malvadas (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 220). Los jívaros «creen que su cabello posee una especie de poder anímico, y el cinturón de cabello humano que llevan tiene un valor superior al mero ornamental o práctico» (Weyer, 1972: 101).

Sin embargo, algunas divinidades entre los aztecas, como Quetzalcoatl, o entre los incas, como Viracocha, son representados con barba. Los demás no la llevan. Luego para los aborígenes americanos, llevar pelo en la cara debió tener una significación sagrada. No es de extrañar, entonces, que los indios no tuvieran barba. Pero los europeos siguieron pintando al indio con barba y además con rostros europeos. Quizás en los primeros tiempos de la colonización los esquemas mentales para pensar en el otro aún no estaban almacenados en la memoria de los europeos, algo así como sucede con el «diapasón del diablo», un objeto para el que no se tiene ningún esquema mental y resulta difícil, si no imposible, dibujarlo igual (Meyers, 2010: 180).

A partir de las cartas, crónicas e imágenes se empezaron a estereotipar las representaciones de los indios en Europa. Las imágenes más abundantes y difundidas sobre los aborígenes del Nuevo Mundo llevaban como contenido a un grupo de caníbales desnudos y con algunas plumas sobre sus cuerpos. Una de estas imágenes fue impresa en un periódico de Alemania (Augsburgo o Nuremberg) hacia el 1505 con el siguiente subtítulo:

«La gente están así desnudos, bien parecidos, morenos, bien formados en el cuerpo, sus cabezas, cuellos, brazos, partes privadas, los pies de las mujeres y de los hombres ligeramente cubiertos con plumas. Los hombres también tienen muchas piedras preciosas en sus rostros y pechos. Nadie posee nada sino que todas las cosas son comunes. Y los hombres tienen tantas esposas como a ellos les place, sean madres, hermanas o amigas, allí no hacen ninguna diferencia. También luchan unos con otros. También se comen unos a otros incluso a los que se matan, y cuelgan su carne para ahumarla. Viven unos ciento cincuenta años. Y no tienen gobierno» (Honour, 1975: 12).

Como vemos, la barba sobre el rostro de los hombres se mantiene. Además, con imágenes así se fragua la idea europea sobre los indios, fundamentada en aspectos como la desnudez, el canibalismo, el uso de plumas y del arco y las flechas. Ante esto pocas veces los in-



Figura 6. Imagen de los aborígenes americanos publicada en Alemania hacia 1505 (Honour, 1975: 12). Bayerisches Staatsbibliothek, Munich.

vestigadores nos hemos preguntado ¿por qué se destacan estos aspectos y no otros de los indios? Para responder a esto habría que indagar en los referentes culturales de los europeos de esas épocas. Pero no deberíamos quedarnos sólo en el impacto de las diferencias más contrastantes, sino en ahondar sobre lo que significaba para los europeos no cubrir el cuerpo. En resumidas cuentas, habría que clarificar los preceptos religiosos más enfatizados en aquellas épocas. Los esquemas mentales también se forman a partir de ideas, creencias o consideraciones que finalmente facilitan la construcción que hacemos sobre los otros. Por tanto, esa construcción se formó de una manera sesgada y totalmente parcial. Lo que equivale a decir que la imagen difundida de los indios se formó a partir de la mezcla de diversos factores entre la realidad que los europeos creyeron ver y sus propios códigos culturales, que nunca les hubieran permitido dibujar un «diapasón del diablo», es decir, lo que no estaba dentro de las lógicas de sus esquemas culturales aprendidos. En este sentido se expresa Honour al hablar sobre la idea que se tenía del mundo en el siglo XVI:

«Así el mundo siguió siendo descrito hasta finales del siglo XVI como si fuese todavía el mundo conocido de los geógrafos clásicos Estrabón y Ptolomeo» (Honour, 1975: 84).

Con los dibujos de Christoph Weiditz sobre los aztecas, que él mismo pudo ver en Toledo en 1528, podría objetarse lo contrario. Pero no, estas imágenes tienen una fuerte influencia medievalista, que costó mucho eliminar en el Renacimiento. Por tanto, no es de extrañar su escaso efecto.



Figura 7. Aztecas en Toledo, Christoph Weiditz, 1528. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

5. La esquematización visual de América

Desde el principio, en la relación de Europa con el Nuevo Mundo, los esquemas culturales de mayor uso, por las personas implicadas en el proceso, fueron los de orientación. Pero eso no quita que también los esquemas de objeto y de acontecimiento tuvieran una gran influencia en el pensamiento de los colonizadores. Afianzar el conocimiento de las nuevas tierras a través de cartografías lo más verosímiles posibles y de cada lugar en concreto, facilitó la ubicación de las nuevas tierras y, en los siguientes viajes después de Colón, clarificaron las rutas por dónde moverse. En 1507, Martín Waldseemüller, un joven profesor de geografía del colegio de Saint-Dié en Lorena, trazó el Nuevo Mundo como un gran continente en una edición que realizó del mapa de Ptolomeo. Hizo lo que puede considerarse una conjetura, pero una conjetura muy hábil. Creó una sencilla entidad geográfica al unir los descubrimientos de Colón con los de Vespucci en el sur y de Cabot y Corte Real en el norte. Puesto que esta cuarta parte del mundo había «sido descubierta por Americus Vesputius», escribió:

«Yo no veo por qué debería haber alguna objeción para que se llame de Americus el descubridor, un hombre de sabiduría natural, Tierra de Americus o Mérica, ya que Europa y Asia han tomado sus nombres de mujeres» (Honour, 1975: 13; Hessler, 2008: 101; Restall, 2009: 36).

Así, desde la configuración de los estereotipos o convencionalismos mencionados apareció una imagen alegórica de América como una mujer desnuda o «medio» desnuda. Philippe Galle, un grabador flamenco, representó en 1581 a una amazona desnuda con una cabeza humana en su mano derecha y pasando, en su caminar, sobre un brazo humano cortado. Además aparecen en la imagen algunos imponderables de estas representaciones como el arco y las flechas y un loro (Honour, 1975: 87).



Figura 8. América, 1581-1600. Philippe Galle. Bibliothèque Nationale, París.

La imagen de Collaert, editada en el activo taller de Phillip Galle, forma parte del conjunto de la representación de cuatro continentes y fueron grabadas basándose en diseños de Marten de Vos (Toajas, 2006: 228-230). De nuevo una mujer de rostro europeo casi desnuda con el arco y las flechas en una mano y en la otra una alabarda europea cortada imitando a una porra brasileña, montada ¡sobre un armadillo! y al lado un loro sobre una rama. Al fondo a la izquierda toda una representación de la vida en América, con indios asando piernas humanas al lado de «ovejas» y a la derecha una batalla en dos frentes de indios contra españoles. Una imagen que podría considerarse muy etnográfica a pesar del sesgo estilístico europeo y de haber situado a la mujer montada sobre un «armadillo», un animal que no es mayor que un gato. Esta mezcla de elementos europeos y americanos facilita su identificación, aunque formen



Figura 9. América con armadillo, 1595-1600, Adrian Collaert, según Marten de Vos. Rijksmuseum, Amsterdam.

una imagen estereotipada falsa de América, pero muy influyente en las mentes de los europeos, porque la repetición de estas alegorías termina configurando la imagen real que una persona pueda tener sobre un continente. Durante los siglos XVII y XVIII estas alegorías o imágenes «reales» continuaron difundándose por todo el continente europeo.

Otro de los animales impactantes para los europeos fueron los caimanes. Así, aparece en la imagen de Joan Blaeu un caimán dibujado con la forma de uno de los pequeños lagartos europeos. En esta imagen abundan los elementos simbólicos de la colonización: barcos europeos en el mar e indios consiguiendo oro y poniéndolo a los pies de la representación femenina de América. Una imagen convencional por su desnudez, por las plumas de su faldilla y penacho, por el arco y las flechas y con su pie derecho pisando una cabeza barbuda blanca atravesada por una flecha. En la otra imagen, de Tiepolo, América aparece ya montada sobre un enorme caimán. Pero, una vez más, los elementos estilísticos europeos dominan sobre el resto de la representación. Sólo la mujer medio desnuda con el arco a su espalda y las plumas de su corona nos permiten identificar la representación como no europea. Resulta curioso ver con qué pocos elementos puede trabajar la imaginación humana para identificar los objetos, una vez, claro, que han sido almacenados en la memoria.



Figura 10. *América*, Joan Blaeu, 1662, *Geographia Blaviana*.



Figura 11. *América*, Giovanni Battista Tiepolo, 1753. The Residenz, Würzburg.

6. El filón o la veta etnográfica

Aunque en las primeras crónicas e informes de viajes como los de Fernández de Oviedo (1535), Hans Staden (1557), André Thevet (1558) y Jean de Lery (1578) se incluyen algunos dibujos de baja calidad sobre el Nuevo Mundo, las pinturas a partir de las cuales se puede iniciar una etnografía visual son las de John White. También Jacques Le Moyne ilustró la llegada de los franceses a las costas de Florida y la vida diaria de sus habitantes, pero de sus obras originales sólo se conserva una, *René de Laudonnière y el Jefe Athore* (1564). El resto se conoce por los duplicados que hizo Theodoro de Bry a partir de 1590, quien alcanzó un gran éxito con sus grabados readaptados al gusto europeo. Como señala Elliott, la enorme popularidad que consiguió «nos permite afirmar que la América de los europeos de los siglos XVII y XVIII fue la América de De Bry» (Elliott, 1992: 7).

Parece ser que las acuarelas, realizadas por White y duplicadas por De Bry, son mucho más convincentes etnográficamente que las de Le Moyne. Sin embargo, las posiciones de las figuras humanas reflejan siempre el esquema mental del estilo en los retratos europeos, pero White detalla rasgos en rostros, adornos y peinados inconfundiblemente indios. Todas las figuras en las obras de Theodoro de Bry poseen un fuerte sesgo europeo (Honour, 1975: 70), y sólo la desnudez de los personajes delata su identificación, como se puede ver en las siguientes imágenes de uno y otro contrastadas.

White pintó a los algonquinos de Carolina del Norte en la isla Roanoke, que los europeos llamaron Virginia. Rebecca Parker expresa que quizás White, al ser gobernador colonial por esa época, se tomó mucho interés en recoger más información y en realizar imágenes más fieles sobre la tierra y sus gentes. Tal vez por ese motivo no tuvo interés en publicar sus obras (Parker, 2006: 22).

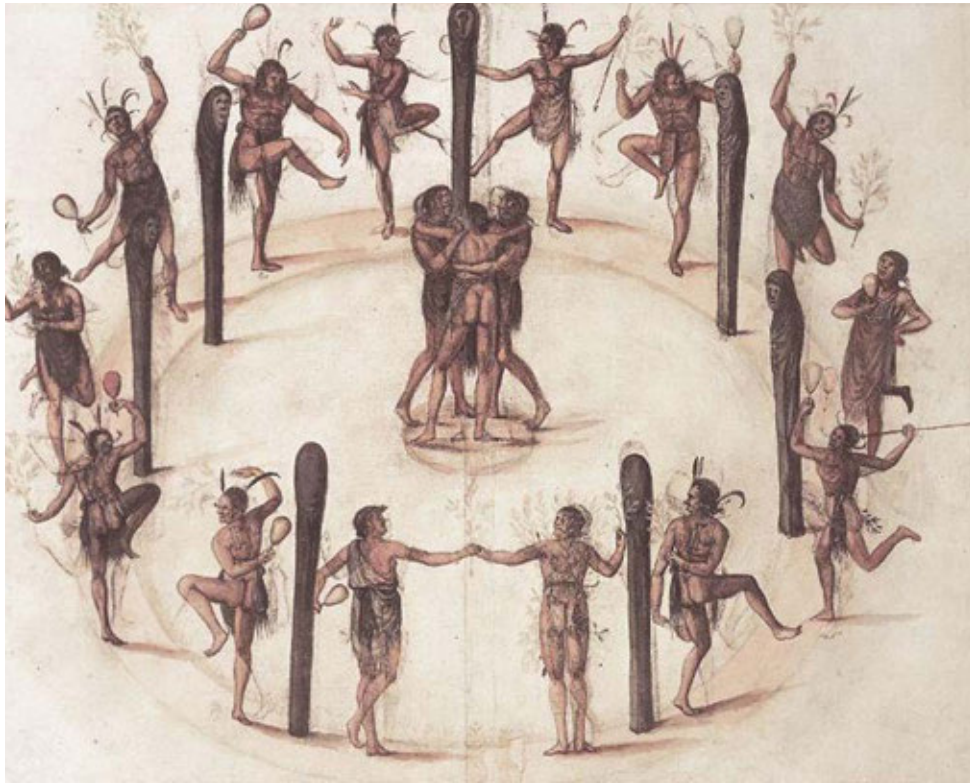


Figura 12. *Ritual del maíz verde*, John White, 1585-1587. The British Museum, London.

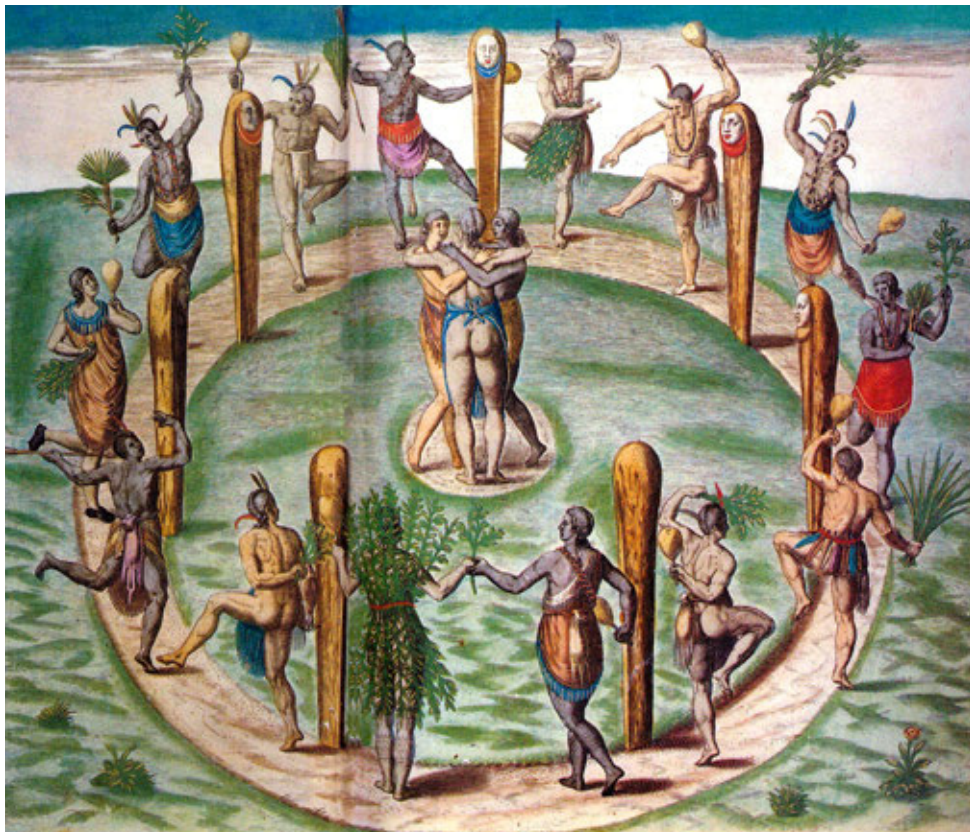


Figura 13. *Ritual del maíz verde*, Theodoro de Bry, 1590 (De Bry, 1992).

7. El impacto del retrato etnográfico

Tanto Le Moyne como White tenían una formación de cartógrafos y no de artistas. Los primeros artistas llegaron a América contratados por Johan Maurits (1604-1679), conde de Nassau-Siegen, quien desde 1637 a 1644 gobernó la colonia holandesa al norte de Brasil bajo el mandato de los directores de la West India Company. En su comitiva incluyó un pequeño grupo de artistas y científicos, como Albert Eckhout (1610-1666) y Franz Post (1612-1660), quienes hicieron dibujos y pinturas de la población local, el paisaje, la flora y la fauna. Nunca antes artistas europeos preparados habían hecho dibujos o pinturas de Sudamérica sobre la base de su propia observación (Duparc, 2004: 11). Dos artistas que no han tenido mucha publicidad en España y hasta hace una década tampoco habían sido muy valorados en Europa. Las obras de Post se centran más en el paisaje. Por tanto, las obras de Eckhout son más relevantes desde el punto de vista etnográfico. Con él el retrato etnográfico asume un valor incalculable al constituir la primera fuente iconográfica que nos proporciona información sobre la fisonomía, la cultura material, los vestidos e incluso el medioambiente de pueblos indígenas que desde hace tiempo ya se han extinguido (Martins y De Vries, 2004: 65). Con habilidad y maestría Eckhout nos presenta a unos personajes reconocibles por su realismo y naturalidad, por fin y por primera vez en su referencia a América. Sin embargo, estas representaciones naturalistas tampoco están exentas de esquematizaciones mentales, pues las figuras no han sido pilladas en su medio ambiente de una manera instantánea, sino que Eckhout los hizo posar y los situó en paisajes de estudio, como solían hacer los pintores europeos con sus modelos. Pero lo hizo tan maravillosamente bien que parecen estar con una naturalidad de la vida cotidiana de los personajes.

Eckhout pintó ocho grandes cuadros representando a personas de cuatro minorías indígenas. Pero sólo me referiré a las de dos indios tapuyas o tarairius, una denominación genérica que los indios tupi daban a todas las tribus que no hablaban su lengua. Exhibiendo artefactos típicos y rodeados de varias especies de la flora y fauna local, esta pareja idealizada por Eckhout parece ser emblemática de los tarairius y evoca la fiereza y el canibalismo de la tribu (Martins y De Vries, 2004: 66).

Las figuras presentan tal naturalidad que el impacto de llevar un antebrazo humano en la mano derecha y un pie que sobresale del cesto que cuelga de su cabeza no es demasiado fuerte. Parece ser que cuando uno de ellos moría, un hombre o una mujer, el cuerpo no era enterrado, se cortaba y dividía en pequeñas piezas que devoraban medio crudo o medio tostado. Afirmaban que su amigo era mejor que se quedara dentro de sus cuerpos que en el corazón de la tierra oscura (Martins y De Vries, 2004: 69). La gran figura de la mujer absorbe la atención. Parece que su imagen ha sido captada en su quehacer diario, como si viniera del mercado. Al fondo un árbol de enormes vainas (*Cassia grandis*), que en Perú llaman algarrobo, a cuyo tronco se enreda un maracuyá o fruta de la pasión (*Passiflora cinnata*) y frente a ella un arum (*Montrichardia linifera*) con enormes frutas. Entre sus piernas apenas se distingue un grupo de indios que parecen ir de caza (Martins y De Vries, 2004: 69), todo muy natural. En la figura del hombre destaca su «desnudez», pues sólo cubre sus genitales con un sencillo cordón. En su boca lleva incrustados unos palillos, asociados a los pelos de los jaguares, como en las mujeres yanomami actuales, posibles vecinos suyos en esas épocas. En esta figura es más inverosímil ver una serpiente pitón reticulada de cuya boca aún sale sangre o una araña saltarina cerca de sus pies. Digo inverosímil no sólo porque estos animales no se dejan ver tan fácilmente, sino porque podían ser alimento para el indio. Algo difícil de entender para los europeos. Aunque apenas se distingue en la imagen, abajo a la izquierda encima del pie derecho, en un claro de bosque se puede ver con dificultad a un grupo de indios danzando.



Figura 14. *Mujer tapuya que sostiene una mano cortada y llevando una cesta que contiene alimentos variados,* Albert Eckhout, 1641. Copenhagen, Nationalmuseet.



Figura 15. *Hombre tapuya con propulsor de flechas y una porra,* Albert Eckhout, 1641. Copenhagen, Nationalmuseet.

Tal vez en estas danzas Eckhout tuvo la inspiración para crear las mejores obras de su arte. Este rostro de un hombre, aunque podría haber sido un boceto para la composición de la danza, es un retrato magnífico, donde por primera vez se presenta el rostro de un indio real, sin sesgos estilísticos europeos (figura 16).

Pero la gran obra del arte y de la etnografía visual, y si no lo es debería serlo, es la *Danza de los indios tapuya*. Como nos dice Buvelot (2004: 21), son los hombres los que ocupan el papel principal de la danza, representan una danza con gestos salvajes, armados con lanzas, porras decoradas con plumas, y propulsores. Es posible que el único objetivo de Eckhout fuese representar la singular manera, para los ojos de los europeos, en que bailaban los indios. Entre estos hombres destacan sólo dos mujeres bajo un anacardo o marañón (*Anacardium occidentale*). Se sospecha que pudiera ser una danza de elección de compañero o marido, pues de los indios sólo uno lleva el adorno bucal (figura 17).

A pesar de que bien pareciera una fotografía por su realismo, está claro que el proceder de Eckhout fue el de realizar bocetos para el montaje final en su estudio. Pero al contemplar la imagen con insistencia, se observa que Eckhout ha logrado trasladar, por primera vez, una visión del mundo aborigen americano fuera de sesgos o parcialidades etnocéntricas formales.

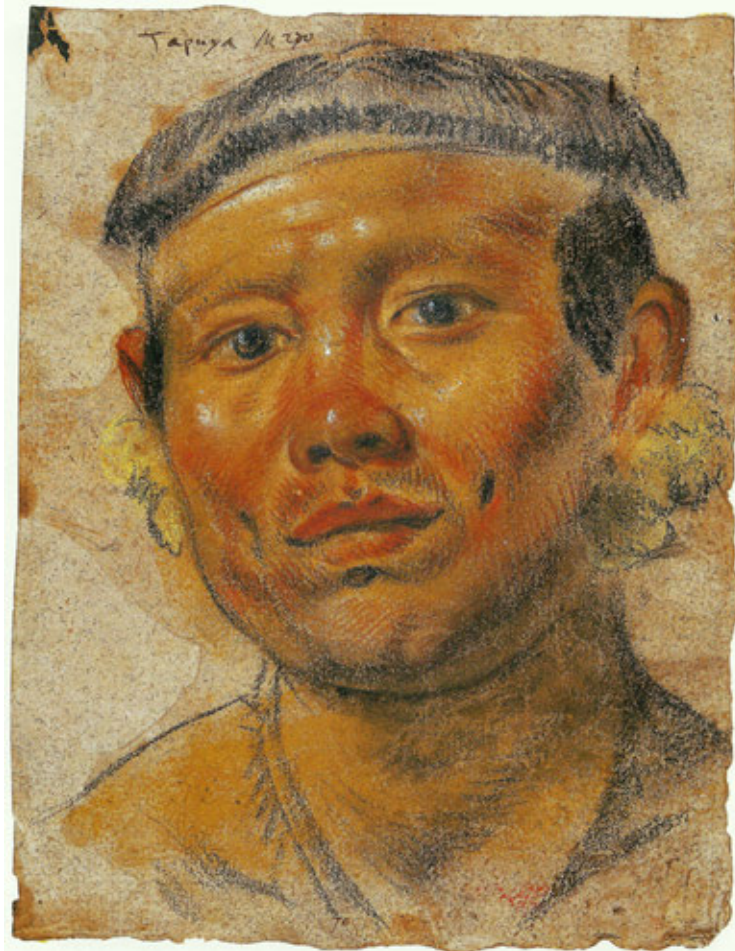


Figura 16. *Busto de un indio tapuya.* Tiza roja, negra y blanca, 21,8 x 16,6 cm. Albert Eckhout, hacia 1640. Cracow, Biblioteka Jagiellonska.



Figura 17. *Danza de los indios tapuya,* Albert Eckhout, 1640. Copenhagen, Nationalmuseet.

Lo que extraña es que hasta 1938 Eckhout fuera un desconocido para la historia del arte, a pesar de haber sido fuente de inspiración para varios *gobelins* o tapices franceses. En 1979-1980 se hizo la primera exposición *As far as the world extends*. Y en 2004, bajo la coordinación de Quentin Buvelot, conservador de los Mauritshuis, junto con las fundaciones Friends of the Mauritshuis y The Hage, realizaron la segunda exposición, *Discovering Brazil with Albert Eckhout (1610-1666)* y la publicación del correspondiente catálogo, para recordar el 350 aniversario de la muerte de Eckhout y su casual coincidencia del final del dominio holandés en Brasil.

Bibliografía

- APPADURAI, Arjun (1991): *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo.
- BANKS, Marcus (2010): *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- BARTLETT, F. C. (1932): *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BATESON, Gregory, y MEAD, Margaret (1942): *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: Academy of Sciences.
- BLIER, Suzanne Preston (1987): *The Anatomy of Architecture: Ontology and Metaphor in Batammaliba Architectural Expression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOHANNAN, Paul (1992): *Para raros nosotros*. Madrid: Akal.
- BUVELOT, Quentin (2004): «Albert Eckhout: A Dutch Artist in Brazil». En: Quentin BUVELOT: *Albert Eckhout: A Dutch Artist in Brazil*. The Hague, Zwolle: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Waanders Publishers, pp. 17-45.
- CASSON, Ronald W. (1983): «Schemata in Cognitive Anthropology». *Annual Review of Anthropology*, 12. Palo Alto: Annual Reviews, pp. 429-62.
- CONRAND, Jack (1990): «El hecho y la ficción raciales». En: *Las razas humanas: 500 pueblos*. Barcelona: Noguer, vol. 2, pp. 38-40.
- CSIC (1990): *La imagen del indio en la Europa moderna*. Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain (1999): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DE BRY, Theodoro (1992 [1590]): *América*. Madrid: Siruela.
- DUPARC, Frederik J. (2004): «Foreword». En: Quentin BUVELOT (comp.): *Albert Eckhout: A Dutch Artist in Brazil*. The Hague, Zwolle: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Waanders Publishers, pp. 11-12.
- ELLIOT, John H. (1992): «De Bry y la imagen europea de América». En: Teodoro DE BRY, *América (1590-1634)*. Madrid: Siruela, pp. 7-13.
- FRASER, James (1986 [1890]): *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HALLER, Dieter (2011): *Atlas de etnología*. Madrid: Akal.
- HAVILAND, William A. et al. (2008): *Cultural Anthropology. The Human Challenge*. Belmont: Wadsworth, Thomson Learning.
- HESSLER, J. W. (2008): *The naming of America. Martin Walseemüller's 1507 World Map and the Cosmographiae Introductio*. London: D Giles Limited/Library of Congress.
- HONOUR, Hugh (1975): *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. New York: Pantheon Books.

- KOPYTOFF, Igor (1991): «La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso». En: Arjun Appadurai (comp.), *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo, pp. 89-122.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1976): *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires EUDEBA.
- MAGAÑA, Edmundo (1982): «Hombres salvajes y razas monstruosas de los indios Kaliña de Surinam». *Journal of Latin American Lore*, 8. Los Angeles: Latin American Institute, UCLA, pp. 63-114.
- MARTINS TEIXEIRA, Dante, y DE VRIES, Elly (2004): «Exotic novelties from overseas». En: Quentin BUVELLOT (comp.), *Albert Eckhout: A Dutch Artist in Brazil*. The Hague, Zwolle: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Waanders Publishers, pp. 64-103.
- MASON, Peter (1990): *Deconstructing America: Representations of the Other*. London: Routledge.
- MAUSS, Marcel (1974): *Introducción a la etnografía*. Madrid: Ediciones Istmo.
- MEAD, Margaret (1960): «Anthropology among the sciences». *American Anthropologist*, 63. Arlington: American Anthropological Association, pp. 475-482.
- MITHEN, Steven (1998): *Arqueología de la mente: Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Barcelona: Crítica (Grijalbo Mondadori).
- MOFIT, John F., y SEBASTIÁN, Santiago (1996): *O Brave New People: the European Invention of the American Indian*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- MOSER, Stephanie (1998): *Ancestral Images: The Iconography of Human Origins*. Ithaca: Cornell University Press.
- MYERS, David G. (2010): *Psicología*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- PARKER BRIENEN, Rebecca (2006): *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- PIAGET, Jean (2000): *Biología y conocimiento: Ensayo sobre las relaciones entre las regulaciones orgánicas y los procesos cognoscitivos*. México: Siglo XXI.
- REICHARD, Gladys A., y NEWCOMB, Franc J. (1975 [1935]): *Sandpaintings of the Navajo Shooting Chant*. New York: Dover Publications, Inc.
- RESTALL, Matthew (2009): *Los siete mitos de la conquista española*. Barcelona: Paidós.
- SEBASTIÁN, Santiago (1992): *La iconografía del indio americano, Siglos XVI-XVII*. Madrid: Tuero.
- SCHWANDT, Thomas A. (2007): *The SAGE Dictionary of Qualitative Inquiry*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- SPERBER, Dan (2005 [1996]): *Explicar la cultura: Un enfoque naturalista*. Madrid: Morata.
- STURTEVANT, William C. (1976): «First Visual Images». En: Fredi CHIAPPELLI (comp.), *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*. Los Angeles: University of California Press, pp. 417-454.
- TOAJAS ROGER, María Ángeles (2006): «Imágenes para un paraíso incierto». En: Fernando CHECA CREMADES (coord.), *La materia de los sueños: Cristóbal Colón*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 219-233.
- TODOROV, Tzvetan (1998 [1982]): *La conquista de América: El problema del otro*. Madrid: Siglo XXI.
- WEYER, Edward (1972): *Pueblos primitivos de hoy*. Barcelona: Seix Barral.
- YATES, Frances (1974): *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE