

5. Joaquín Sanguinetti *

La Frontera como imagen Imperial. Un estudio sobre los posters de Buffalo Bill's Wild West

ABSTRACT

Este ensayo analiza las estrategias visuales de los posters de Buffalo Bill Cody para su show Wild West, con el objetivo de identificar su interpretación de la frontera. Al revisar las gráficas de diferentes años, dado que el show se mantuvo en pie entre 1883 y 1916, se descubrirá una dimensión cada vez más internacionalizante a lo largo del tiempo, a pesar de que las imágenes reproducidas parecían tener un carácter estrictamente nacionalista. Asimismo, se compara la narrativa visual de Buffalo Bill con los escritos de Frederick Jackson Turner, no sólo porque fueron contemporáneos, sino porque este último será quien legitime el mito nacional de la frontera de manera académica.

* Prof. Universitario en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Candidato a Master en Historia por la Universidad Torcuato Di Tella y Docente auxiliar de la Universidad Torcuato Di Tella, Departamento de Estudios Históricos y Sociales. E-Mail: joaquinsanguinetti@gmail.com

Las paradojas que nos presenta el caso norteamericano son, por un lado, que la significación de la frontera y su mitologización como épica nacional-civilizatoria provino de esfuerzos fundamentalmente artísticos y, por el otro, que producciones como las de Buffalo Bill expresaron una voluntad por internacionalizar estos imaginarios. Tan tempranamente se realizaron estas operaciones, que el arte norteamericano parece haber anticipado la formulación más canónica del mito nacional del Oeste, sentando las bases de su futuro Imperio cultural a través del cine y la televisión.

Palabras Claves

Frontera – Estados Unidos – Buffalo Bill – Imperialismo cultural - Mito nacional

T*his essay analyses the visual strategies of Buffalo Bill Cody's posters for his show Wild West, with the aim of identifying his interpretation of the Frontier. In reviewing different years' prints, given that the show lasted from 1883 to 1916, an increasingly internationalizing dimension will be uncovered over time, even though the reproduced images seemed to have a strictly nationalist character. Additionally, Buffalo Bill's visual narrative is compared with the writings of Frederick Jackson Turner, not only because they were contemporaries,*

but because the latter will be the one who legitimates the national myth of the Frontier in an academic way.

The paradoxes that the American case presents are, on the one hand, that the significance of the Frontier and its mythologization as a national-civilization epic stem from efforts that are essentially artistic and, on the other hand, that productions such as Buffalo Bill's expressed a willingness to internationalize that imaginary. So early were these operations carried out, that American art seems to have anticipated the national myth of the West's most canonical formulation, laying the foundations for its future cultural Empire through film and television.

Key Words:

**Frontier – United States of America –
Buffalo Bill – Cultural Imperialism –
National Myth**

Introducción

Uno de los grandes mitos de la cultura occidental es, sin dudas, la construcción de la nacionalidad norteamericana a través de la épica avanzada hacia el Oeste. Su “mitologización” fue llevada a cabo por la literatura, el cine y la historiografía, constituyéndose en un modelo absolutamente original de dar a la nación una imagen propia. Este mito-nación, a la vez, le brindó el sustento estético-ideológico a su imperio cultural. Por mito

nacional se sigue la idea desarrollada por Hobsbawm de que existe una “invención” - en mayor o menor medida- consciente de tradiciones por parte del Estado y la sociedad civil, con el objetivo de crear identidades homogéneas para una sociedad de masas determinada.¹ Por imperialismo cultural, se entiende un tipo de hegemonía diferente al paradigma clásico, aquel que se fundamentaba en aspectos exclusivamente políticos y económicos. En consecuencia, no se tratará aquí a los objetos culturales y artísticos como meras extensiones ideológicas, sino como objetos creadores de una interpretación posible de la historia, del presente y del futuro.

Así pues, el éxito que tuvo Estados Unidos para instalarse como hegemonía cultural y tecnológica se basa en la correspondencia del mundo contemporáneo con el mensaje que llevaban sus productos. Estos contenidos “correspondidos” son comunicados a través de la técnica y el arte norteamericano.

El objetivo del trabajo apunta a decodificar una de las interpretaciones que produjo la épica del Oeste, para identificar en ella sus múltiples mensajes, aquellos con los que se reconocería tanto el público nacional como internacional. El conjunto de imágenes elegido es el elaborado por William Frederick Cody, más conocido como *Buffalo Bill*, a partir de su espectáculo *Wild West*. Se analizarán los posters de promoción de su show, que constituyen íconos de la cultura

¹ Eric Hobsbawm (1983). “La fabricación en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914” en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds), *La invención de la Tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 273-318.

de frontera, para poder ensayar con ellos un enfoque y una explicación de tipo cultural.

En el contexto actual de las ciencias sociales, conservar un enfoque cultural a la hora de hablar de formaciones imperiales resulta imprescindible, pues insistir en modelos interpretativos del pasado no puede llevar a resultados diferentes. Bajo esta perspectiva se coincide con Ricardo Salvatore, quien cree en la necesidad de buscar nuevos desafíos historiográficos, lo que implica pensar críticamente y reconocer las limitaciones de los viejos paradigmas, para crear nuevos.² Ante un marco teórico en desuso, basado en la idea de Imperio en clave de fuerza política-económica-militar, la interpretación cultural mira con otros ojos las fuentes, revaloriza objetos antes ignorados, y descubre así nuevas narrativas.

En definitiva, el ensayo pretenderá reproducir algunos de los relatos visuales exhibidos al público para promocionar el show *Wild West*, pues constituyen piezas importantes para la comprensión del imaginario sobre la frontera. Reflexionar sobre la construcción de un imaginario nacional para el caso de los Estados Unidos es detectar cuáles fueron las estrategias comunicacionales de sus productores, teniendo como supuesto que sus mensajes

² “Pero es una tarea necesaria porque a menos que desarmemos la supuesta homogeneidad, linealidad y unicidad de la relación hegemónica imperial, no podremos contar historias alternativas, atentas a la construcción de la diferencia.” Ricardo Salvatore. “Repensar el imperialismo en la era de la globalización” en Ricardo Salvatore (comp.), *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005, p. 18.

no tenían sólo un destino local, sino que prontamente buscaron obtener un impacto internacional.

La mitologización de la frontera

Existen pocos lugares tan sobresignificados por la cultura popular como la frontera norteamericana, por lo tanto, resulta engorroso aislar en ella una narrativa específicamente historiográfica. La frontera “histórica” es un espacio que se encuentra al Oeste de los Estados Unidos, y es ocupada desde la fundación de las trece colonias en el siglo XVI hasta la década de 1890, cuando la apropiación efectiva del terreno por parte del blanco se completa.

Aquel Oeste norteamericano no era un espacio vacío de humanidad, estaba ocupado por distintas comunidades indígenas que padecieron el contacto con una civilización intercontinental. Las lecturas que hicieron los nativos de su propia realidad y de su entorno han sido resignificadas por la cultura occidental. En consecuencia, el sentido original de su mundo es hoy mayormente irrecuperable, o se conserva de maneras que ya no operan del mismo modo. A pesar de su tenaz resistencia, las comunidades indígenas perdieron la lucha cultural frente a los robustos sistemas de ideas europeos y criollos. Como resultado de ello, la frontera fue pensada de manera hegemónica como un “desierto” destinado a ser ocupado por el blanco, siendo no poca la literatura culta que justificó esta misión a lo largo del siglo XIX. Quien tomará la posta de esta

concepción histórica, ya simplificada por su sintáctica particular y amplificada por su alcance internacional, será el cine norteamericano y, en particular, el género *Western*. Esto no significa que el indio haya sido borrado de la memoria histórica, sino que será considerado parte constitutiva del espacio natural fronterizo, ubicado en un tiempo idílico carente de civilización.³ Leslie Fiedler argumenta en *The return of the vanishing American* que el “salvaje” será recuperado en forma de leyendas guiadas por temáticas raciales y de género, como es el caso de Pocahontas y Sacajawea. En estos mitos se encuentran presentes una atmósfera de reconciliación y culpabilidad, puesto que su genocidio marca la fundación de la nacionalidad norteamericana.⁴ El conocimiento que se tiene de los “viejos” americanos, por lo tanto, estará construido culturalmente por los “nuevos” americanos.

Las dificultades que encontró la empresa pionera inspiraron la producción de un sedimento inabarcable de memorias orales, visuales y escritas, cuyos temas principales fueron la lucha del hombre contra la naturaleza, la supervivencia y la imposición

³ La América pre-colombina en tiempos de su “descubrimiento” será pensada originalmente desde un marco conceptual medieval cristiano, y la describe como un no-lugar porque no forma parte de su cosmovisión tripartita del mundo, constituida por el Norte, el Sur y el Este (Europa, África y Asia, respectivamente). América ingresa como un espacio divino y a la vez prohibido al hombre, tal como lo era el Edén. Alberga seres inocentes y desnudos con enormes riquezas naturales, por lo tanto, es un lugar potencialmente pecaminoso [ver: Walter Allen. *El Sueño Norteamericano a través de su Literatura*, Buenos Aires, Ed. Pleamar, 1976, p. 22 y Leslie Fiedler. *El americano en vía de extinción: ensayo*, Caracas, Monte Ávila, 1974, p. 41].

⁴ Leslie Fiedler. *El americano en vía de extinción: ensayo*, Caracas, Monte Ávila, 1974, p. 61.

del orden sobre el caos. En definitiva, la (re)colonización del Oeste se constituyó con el tiempo en una épica civilizatoria, pues las características monumentales del espacio se acomodaban bien a este tipo de exégesis. El primer encuentro de la literatura popular con la frontera fue a través de las *dime-novels*⁵, novelas cortas y de bajo costo que pusieron a disposición del gran público todo un conjunto de imágenes y experiencias ubicadas en el Oeste, fundando así el *Western* como género de ficción autónomo.

Pero fue *Buffalo Bill Cody* y su espectáculo *Wild West* quien le diera una forma “completa” al imaginario del Oeste, aun antes de que la industria cinematográfica norteamericana lo convirtiera en un espacio privilegiado para sus films. Se describe a *Wild West* como un relato “completo” porque en sus actos, que fueron mutando a lo largo de treinta años, se intentó ofrecer al público una historia comprensiva donde tuvieran sentido una amplia gama de elementos pertenecientes a la frontera, desde el recorte interpretativo concebido por Cody.

Pero no sólo el arte aportó imágenes a la frontera. La historiografía nacionalista cumplió un rol muy importante en su mitologización, especialmente con las tesis elaboradas por Frederick Jackson Turner (1861-1932) y sus seguidores. Este autor estabilizó y sistematizó los eventos

⁵ Las *dime novels* aparecen en Estados Unidos en la década de 1860 como una alternativa editorial al libro tradicional, que era más caro de producir y, por eso, destinado a un público reducido. Bajo el formato de *dime novels* se publicaron todo tipo de géneros narrativos e ilustraciones, siendo el *Western* el más popular y original de ellos.

históricos, brindándole al relato de la conquista del Oeste una legitimidad apoyada, presuntamente, en las ciencias sociales. Sus tesis serán confrontadas por nuevas generaciones de investigadores, pero los ecos de su obra aún resuenan en el imaginario de la cultura popular.⁶

La Frontera de Turner. La síntesis historiográfica clásica

Frederick Jackson Turner vivió e investigó en el Oeste. Su cercanía a esta experiencia espacial lo llevó a descubrir en el proceso de ocupación un nuevo símbolo nacional. Para él, la historia de la frontera era el verdadero núcleo de sentido de la nacionalidad norteamericana.

“Hasta nuestros propios días, la historia norteamericana ha sido en gran parte la historia de la colonización del Gran Oeste. La existencia de un área de tierra libre, su continuo receso, y el avance de la colonización norteamericana hacía el

⁶ Dado que este artículo trata objetos culturales, no es vano indicar que el film *The Revenant* (2015) quizá sea una muestra de que se ha filtrado en el cine un nuevo relato sobre la frontera, más contemporáneo y realista, distante por lo tanto del modelo nacionalista. La película del mexicano Alejandro González Iñárritu muestra diversas culturas enfrentadas, ninguna de ellas dominante, en un espacio natural indómito. La frontera es una aventura comercial sangrienta, anti-heroica y sin destino, es decir, no hay una moral civilizatoria que justifique la presencia blanca o sus actos violentos. La trama no aborda casi ningún tema épico, a excepción de la lucha por la supervivencia.

Oeste, explican el desarrollo de la nación norteamericana.”⁷

En sus tesis se pueden encontrar muchos -sino todos- los valores e instituciones arquetípicos con los que se identificaba una nación liberal moderna: el autogobierno, la democracia, el individualismo, el libre mercado, la innovación, la libertad personal y religiosa. Por lo tanto, sus estudios constituyeron una síntesis simbólica e idealista de la historia de Estados Unidos, proyectada exclusivamente desde la frontera.

Dado que las tesis de Turner han sido rebatidas a lo largo del siglo XX, la importancia de su lectura no descansa hoy en su poder de retrodicción, sino en la detección de elementos estetizantes e ideales. Luego de describir someramente las ideas de este autor, se volverá a las críticas que minaron el significado clásico de la frontera. Para explicar las ideas del historiador nacionalista, se han dividido las tesis en tres campos: el económico, el político/legal y el social.

Desde el campo económico, lo que presenta el autor es la frontera como un gran reservorio de recursos naturales y humanos. Gracias a la explotación temprana de estos recursos, las colonias pudieron disminuir su dependencia económica del Imperio británico.

“No pasó mucho tiempo y la frontera creó la demanda de comercio. A

⁷ F. J. Turner (1893). “El significado de la frontera en la historia americana” en Hebe Clementi, *F. J. Turner*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992, p. 44.

medida que se alejaba de la costa, fue haciéndose más imposible para Inglaterra transferir directamente sus abastecimientos al consumidor, y llevarse las cosechas habituales.”⁸

Según este historiador, la frontera impulsa más que ningún otro factor histórico la construcción de los poderes del gobierno federal, pues el colono necesitaba una estructura legal favorable para la apropiación de tierras. Al ejecutar y administrar estas demandas, neutralizando las voluntades de estados particulares, el gobierno central logró fortalecer su posición. No obstante, los pueblos del Oeste también impusieron límites al poder federal, fundados en su espíritu libertario. El hombre de frontera reclamaba la propiedad legal de la tierra, pero no una administración ubicua, ya que sus prioridades eran la producción y la autosuficiencia antes que la política.

El aporte político que hizo la frontera al espíritu nacional es la democracia, presente en el Oeste incluso antes que en la Declaración de Independencia. Fue en el *Old West* donde se difundieron las primeras voluntades democráticas y se quebraron las costumbres de *Ancien Régime*, estatuidas en colonias como Nueva Inglaterra y Virginia.⁹ Una de aquellas “viejas costumbres” con las que rompió el Oeste fue la restricción a la

compra de tierras, reservada a blancos de origen inglés y de religión puritana. Así se instauró un nuevo tipo de unidad colonizadora, que se apartaba de la institucionalidad urbana, promoviendo la organización *farmer*. A partir de la independencia norteamericana, el gobierno reforzó la defensa de estos valores democráticos con la venta y donación de tierras, acción crucial para las hipótesis de Turner, porque es gracias a la posesión de un gran dominio de tierras libres que el Estado pudo consolidar una sociedad de hombres libres e iguales. En consecuencia, en el Oeste se observan condiciones de libertad inéditas, con individuos económicamente independientes que se dan a sí mismos un gobierno nuevo, en ausencia de elites o instituciones políticas hegemónicas.

“Pero el efecto más importante de la frontera ha sido el de haber fomentado la democracia, aquí y en Europa. Como se ha indicado, la frontera es productora de individualismo. La sociedad compleja se desarticula en el suelo virgen en una especie de organización primitiva basada en la familia. La tendencia es antisocial. Produce antipatía contra toda forma de control, particularmente si es directa. El recaudador de impuestos es visto como un representante de la opresión.”¹⁰

Desde una mirada social, el Oeste es el equivalente a una “tierra prometida”, donde

⁸ *idem*, p. 63.

⁹ Para Turner, hasta el 1800 el viejo Oeste fue la primera frontera occidental de las trece colonias. Esta frontera estaba compuesta por el interior de Nueva Inglaterra (hoy conformada por los Estados de Maine, Nuevo Hampshire, Vermont, Massachusetts, Rhode Island y Connecticut) hasta el río Allegheny, en el Noreste de Estados Unidos. [F. J. Turner (1908). “El Viejo Oeste” en Hebe Clementi, op cit., p. 28].

¹⁰ F. J. Turner. “El significado de la frontera en la historia americana”, op cit., p. 69.

tienen hogar todos los individuos que buscan libertad y prosperidad, sin distinción de raza o estatus. Quienes recorren miles de kilómetros lo hacen escapando de la opresión política y económica de la ciudad o buscando la libertad religiosa que Europa les niega. De este modo, la frontera funciona como una especie de “válvula de escape” para los problemas sociales del Este. Una vez asentados, los migrantes se vuelven colonos y se extrañan de Europa o de las trece colonias, porque en el mundo agreste ya no operan aquellos modos de vida. Dado que en la frontera se vive sencillamente, de manera rústica y salvaje, el colono se vuelve un “indio blanco”. En el Oeste nace un nuevo sujeto, que recupera el pragmatismo nativo y se amalgama con la tradición occidental.¹¹

“La tierra virgen domina al colono. Lo encuentra vestido a la europea, y con herramientas, industrias, modos de viajar y de pensar también europeos. Lo saca del vagón del ferrocarril y lo mete en la canoa de abedul. Le arranca los trajes de la civilización y lo viste con la zamarra del cazador y los mocasines. Le hace vivir en la cabaña de troncos de los cherokees y de los iroqueses y

¹¹ No es aislado el intento de Turner por recuperar, aunque sea místicamente (ya no sólo místicamente), reminiscencias de una cultura nativa “perdida” para formar la nueva identidad norteamericana. El análisis de Fiedler sobre la literatura norteamericana se comprueba también con la lectura de Turner: en el mito nacional opera incesantemente la culpabilidad y la necesidad de reconciliación con aquellas naciones sacrificadas. Otro ejemplo paradigmático de homenaje es que casi todos los estados del Oeste serán denominados con nombres indígenas o derivados de alocuciones nativas.

construir en torno a ella una empalizada india. No pasa mucho tiempo sin que el colono siembre maíz, y sin que labre la tierra con un palo aguzado, y lance el grito de guerra y arranque el cuero cabelludo en el más puro estilo indio.”¹²

Estas tesis que se han planteado hasta aquí tienen más valor poético que historiográfico, pues desde mediados del siglo XX que Turner es criticado por miembros de la academia norteamericana. Uno de las primeras voces críticas al modelo clásico fue la de Henry Nash Smith, con su obra de 1950 *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*. Sin embargo, pueden rastrearse artículos que deconstruyen las tesis turnerianas desde el año 1940, bajo la pluma de George Wilson Pierson. El reproche de Smith fue que existía en la interpretación clásica una reproducción acrítica de un mito aún más antiguo, el de la “democracia de pequeños productores”, presente ya en Thomas Jefferson. El ataque de Wilson Pierson es más profundo, pues advertía problemas de tipo metodológico:

“¿Por qué medios la frontera ejerció una fuerza tan poderosa sobre la sociedad? ¿Cómo tomó una institución, la desmanteló y la moldeó de manera tan efectiva? En estos ensayos Turner nunca formuló sus interpretaciones de manera muy sucinta. Más bien, estaba inclinado a aprovechar toda una serie de explicaciones, desplazando la carga

¹² F. J. Turner. *idem*, p. 46.

de la prueba cuando las circunstancias lo ameritaban.”¹³

Las críticas convenían en que las “tesis” se encontraban en pugna con la evidencia documental, y que el énfasis épico con el que retrató la ocupación del Oeste eclipsó por mucho tiempo la posibilidad de una revisión más precisa. Esta nueva historiografía iba a herir de muerte al mito nacionalista, ofendiendo en el camino a sus susceptibles defensores.¹⁴

La frontera de *Buffalo Bill* Cody. La primera síntesis visual del *Western*

El show *Wild West* presentado por *Buffalo Bill* tuvo un éxito inmediato en los Estados Unidos y logró mantenerse vigente durante 30 años. A lo largo de esos años, el show cumplió un rol fundamental a la hora de armonizar y estabilizar una idea popular de frontera, con una audiencia nacional e internacional. Tres fueron los tours europeos que se llevaron a cabo en los años 1887, 1889-1892 y 1902-1906. El más importante de ellos, el de 1889, llevaría el

¹³ “By why means did the frontier exert so powerful a force upon society? How did it grasp an institution, tear it apart, and remold it so effectively? In this essays Turner never formulated his interpretations very succinctly. Rather he was inclined to exploit a whole congeries of explanation, shifting the burden of proof as circumstances seemed to warrant.” [George Wilson Pierson. “The Frontier and American Institutions a Criticism of the Turner Theory”, *The New England Quarterly*, Vol. 15, Nº 2, Junio, 1942, p. 227].

¹⁴ Este trabajo se enfoca en los críticos precursores, pero los historiadores contemporáneos que están reescribiendo la historia de la frontera son Richard White y Patricia Nelson Limerick, por citar sólo dos de los más importantes que aparecen a fines del siglo pasado.

show a Inglaterra, Francia, España, Italia, Alemania, Austria, Bélgica y Escocia.

El ingreso de *Buffalo Bill* en la historia de la frontera comenzó cuando un escritor hizo de él un héroe de *dime novels*, puesto que para esa época ya era un reconocido guía. Su experiencia personal con la frontera estaba atravesada por una miríada de profesiones realizadas a lo largo de su vida: soldado en la guerra civil, jinete, conductor de diligencia, cazador, etc. A partir del salto a la ficción popular, inició una carrera como actor en pequeñas obras, sin dejar de trabajar como guía para la caballería del ejército.¹⁵ En una de aquellas campañas militares contra los indios, Cody mató a un joven guerrero llamado *Yellow Hand*. Este evento fue cubierto con gran interés por los periódicos nacionales y lo convirtieron en una leyenda viva de masculinidad y arrojo, un arquetipo del varón de frontera. Con el objetivo de aumentar su notoriedad, Cody decidió abandonar su vestuario habitual y comenzó a utilizar la ropa con la cual interpretaba sus obras teatrales. Según el historiador Richard Slotkin, “[e]n ese sólo gesto él haría a la historia y el convencionalismo servir como mecanismos mutuamente autenticadores: la verdad de sus hazañas ‘historizaba’ el vestuario, mientras la convencionalidad del vestuario permitía a la audiencia –que conocía el Oeste sólo a través de este tipo de imágenes- reconocerlo como genuino.”¹⁶

¹⁵ Cabe aclarar que la historia de *Buffalo Bill*, hasta este momento, no tenía nada de original, pues existían otros hombres de frontera que protagonizaban novelas literarias y actuaban en obras de teatro, como por ejemplo, *Texas Jack Omohundro*.

¹⁶ Richard Slotkin. “Buffalo Bill’s ‘Wild West’ and the Mythologization of the American Empire” en Kaplan y

Buffalo Bill reforzaba la veracidad de su experiencia, a través de lo que sabía el público reconocería como “verdadero”. Esta estrategia “convencionalista” se repetiría luego, cuando dirigiera su propia obra teatral.

La obra definitiva de *Buffalo Bill* fue *Wild West*, y más allá de que coexistiera con otros espectáculos del mismo género, su factura llevaba consigo un conjunto de elementos que la hicieron especial.¹⁷ En primer lugar, su puesta en escena era al aire libre, en arenas de gran extensión, diferenciándose del teatro clásico que sucedía dentro de límites reducidos. Contaba con actos de origen circense, como los desafíos de tiro y las demostraciones a caballo, y también con desfiles de comunidades nacionales, tal como podía suceder en los espacios públicos. En definitiva, este espectáculo era una hibridación de géneros discursivos, un evento artístico y técnico de gran despliegue, que tenía por objetivo principal

transmitir al público la atmósfera épica de la conquista del Oeste.

En segundo lugar, lo que hacía singular a la obra es que no se presentaba como una forma de arte, sino como una recreación histórica veraz con propósitos de entretenimiento. En otras palabras, era un evento que transportaba al público de manera pretendidamente realista a la historia de la frontera. En este sentido, uno de sus momentos más paradigmáticos era la recreación de las diferentes épocas de la historia norteamericana. Por ejemplo, el programa de 1891 comenzaba por la introducción de los “personajes” de la frontera, continuaba con la representación de las costumbres de los indios, y terminaba con el “ataque de los indios a la cabaña de un colono”.¹⁸ De este modo, el pasado estadounidense se sintetizaba en un conjunto de imágenes icónicas que referían a la frontera, pero no a eventos históricos reconocibles.

Por último, la estrategia más importante con la que contaba Cody para sostener la veracidad y legitimidad de su espectáculo era la utilización de actores que se interpretaban a sí mismos. Fue así que formaron parte de la compañía personalidades de la historia reciente como “Toro Sentado” y Gerónimo -indios que habían resistido a los ejércitos federales- y *Cowboys* célebres como Bill Pickett - pionero del rodeo con descendencia afro-choerokee- y el propio *Buffalo Bill*. Slotkin señala que recursos convencionalistas como

Pease, *Cultures United States Imperialism*, 1993, p. 168. [Traducción del autor]

¹⁷ Existe toda una bibliografía en relación al género del circo nacional. El pionero del circo en los Estados Unidos fue John Bill Ricketts, a fines del siglo XVIII. La edad de oro del circo se ubica en el último cuarto del siglo XIX, beneficiado por el uso intensivo de los trenes y la implementación de técnicas nuevas para establecerse y abandonar ciudades en tiempos récord. El circo, debido a su gran poder de difusión, forma parte de un tipo de eventos que se identifican con la pulsión del pueblo norteamericano por la socialización de su cultura. El circo morirá con la llegada del cine y la televisión, pero todos compartirán un mismo espíritu: la democratización de los productos culturales. Para una bibliografía sobre el circo, recomendamos el premiado libro de Janet M. Davis, *The Circus Age: Culture and Society Under the American Big Top* [Chapel Hill-University of North Carolina Press, 2002].

¹⁸ El programa de 1891 se encuentra en: <http://codyarchive.org/figures/800/wfc.mem00277.005.jpg> (consultado en Diciembre de 2017).

éstos resultaron sumamente exitosos y atractivos para el público norteamericano, no sólo porque aceptaba la obra como entretenimiento, sino como espectáculo educativo. Ésta era la respuesta buscada por su autor, quien sería presentado en los medios de comunicación como un inculcador de patriotismo y un educador progresista.

Si bien Cody era consciente de la imprecisión de sus representaciones, tenía la convicción de que *Wild West* ofrecía una “verdad poética”. Por un lado, tal como se detalló antes, su sintáctica poética más reconocible consistía en fusionar elementos convencionales y realistas en un mismo relato, redefiniendo las líneas que separan lo histórico de lo ficcional. El objetivo del autor era persuadir al público de su verdad a través de efectos que estetizaban los hechos. Por otro lado, el mensaje o la verdad moral que intentaba trasladar el autor al público era que la violencia era un instrumento esencial en el progreso norteamericano.¹⁹ A este mensaje se sumaría luego un argumento de tipo imperial, cuando *Buffalo Bill* se autoproclama líder ficcional de un “congreso” de jinetes internacionales. Según Slotkin, el argumento histórico que atraviesa el espectáculo es esencialmente el mismo que el elaborado por Theodore Roosevelt:

“... la paz sólo puede ser impuesta sobre las ‘razas bárbaras’ del mundo con la fuerza armada de las razas superiores. Era inevitable que el imperio de los nativos americanos

cayeran ante el control de la civilización anglosajona y sus necesidades comerciales.”²⁰

La apuesta visual de *Buffalo Bill*. Análisis de sus posters promocionales

En este apartado se analizarán tres posters de difusión del show *Buffalo Bill's Wild West*, pertenecientes a diferentes años, para poder captar así sus mensajes y su evolución a lo largo del tiempo. Pero antes de comenzar con el análisis de las imágenes, se realizará una breve referencia sobre la metodología utilizada. En este trabajo coexisten un análisis sincrónico, que examina la composición de la imagen desde una lectura no-histórica, si se quiere, semiológica, y luego un análisis diacrónico, que pretende explicar las intenciones artísticas del productor desde su contexto histórico-social. De este modo, se tratará de conciliar un argumento coherente entre ambos polos imaginarios de la obra, para develar algunos de los varios mensajes que puede contener cada pintura. El análisis textual o sincrónico, entonces, extrae de la imagen su valor narrativo autónomo, mientras que el análisis contextual o diacrónico pondrá en juego las conexiones del cuadro con su tiempo y con otras obras, sean imágenes o textos.

Con el objetivo de entender mejor la mutación del espectáculo y sus programas a lo largo del tiempo, se ha dividido su trayectoria en cuatro etapas. Entre 1883 y 1885 existió en el programa cierta aridez

¹⁹ Richard Slotkin. “Buffalo Bill’s...”, *op cit*, p. 171.

²⁰ *Ídem*, p. 174. [Traducción del autor]

creativa, pues no se diferenciaba de los típicos espectáculos de habilidades de la época (actos de rodeo, tiradores y destrezas a caballo). Sin embargo, *Buffalo Bill* ya integraba lo que llamaría “*Artistically Blending, Life-Like, Vivid, and Thrilling Pictures of Western Life*”, es decir, una ambientación emotiva para que el público pudiera experimentar el Oeste. A partir de 1886, ya con su primer tour europeo a cuestas, el show fue reelaborado alrededor de algunos episodios “históricos”, como la representación del peligroso viaje en la diligencia *Deadwood* o escenas de la vida de los indios (llamado “*Phases in indian life*”). A partir de 1893 el espectáculo se internacionalizó. Luego de su segunda gira europea se adicionó como subtítulo del show “el Congreso de Bravos Jinetes del Mundo” (*Buffalo Bill's Wild West and the Rough Riders of the World*). Sin perder su carácter nacional y su ambientación *Western*, el peso del espectáculo se sostuvo en la proyección de la monumentalidad, del gran despliegue técnico y, fundamentalmente, de la acción conjunta de cientos de actores y jinetes traídos de todo el mundo (árabes, alemanes, mexicanos, cosacos, franceses, gauchos, etc.). Este fue el momento de mayor popularidad y su pico artístico. La última etapa coincidió con el nuevo siglo, donde heredó el liderazgo un nuevo artista, *Pawnee Bill*, y el show comenzó una lenta pero segura decadencia económica.

La primera imagen a analizar es de los inicios (1885); la segunda se publica durante su etapa internacional (1896); y la tercera es un poster de los últimos años del

show, que muestra a un Cody legendario, con su *Wild West* incorporado definitivamente a la cultura popular (1910).



Besieged Cowboys o *Vaqueros sitiados* (1885). Impreso por: Calhoun Printing Company, Hartford, Conn. [Figura 1, *Besieged Cowboys* (1885). Fuente: <http://codyarchive.org/images/view/posters/wfc.img.pst.1.69.6148> (Extraído en Diciembre 2017)]

Esta pintura impresa en madera es uno de los primeros posters en donde se ilustran escenas de acción histórica basados en el show, pues hasta el año 1885 son comunes los retratos de *Buffalo Bill*. Esto sugiere que en los primeros años la manera más exitosa de difundir y captar la atención de la audiencia, según sus productores, era explotando la imagen de su máxima celebridad. *Vaqueros sitiados* presenta un cuadro de situación que no forma parte de ningún acto del programa, pero refleja bien el espíritu de escenas del show como el “ataque a una diligencia” y “ataque a una cabaña”. En ambos casos, la acción se

constituía de indios en posiciones de asalto y *cowboys* a la defensiva.²¹

El poster muestra a *Buffalo Bill* en el centro de la escena, aunque su importancia está parcialmente disminuida, debido a que un caballo blanco cubre todo su cuerpo, excepto su cabeza. Este personaje es el único que mira al frente, mientras el resto esquiva a la audiencia, indicando que él es el verdadero protagonista. El núcleo narrativo se compone de seis *cowboys* y siete caballos en una escala monumental en relación al fondo. Uno de los *cowboys* yace muerto, mientras su caballo da muestras de tributo con su aspecto humanizado, repleto de pena. Casi todos los caballos han sido retratados en situación de estrés, con sus ojos y fauces ligeramente desencajadas, en cambio los *cowboys* están en posición defensiva y muestran confianza, tal es así que dos de ellos son representados disparando. El fondo es una planicie en el que son pintados los atacantes, indios que rodean a los vaqueros desde la distancia.

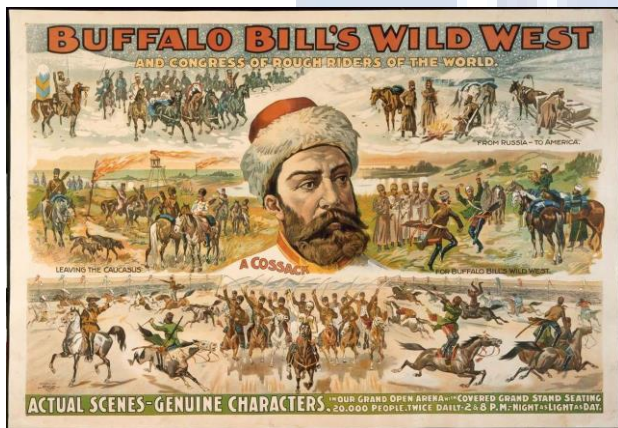
Se perciben los siguientes mensajes a través del análisis de la imagen. En primer lugar, existe una dinámica de dominación disputada entre la humanidad, protagonizada por los *cowboys*, y la naturaleza, representada por la planicie y los propios indios (que se funden con ella).

²¹ Se refiere al acto 12 “*Attack upon the Deadwood Mail Coach by Indians; its rescue by the Scouts and Cowboys, led by Hon. W. F. Cody (Buffalo Bill) and Dn. W. F. Carver (Evil Spirit)*” y al acto 20 “*Attack on Settler's Cabin by Indians, and Repulsed by Buffalo Bill, Cowboys, and Mexicans*”. Reproducimos aquí los nombres completos de los actos, tal como fueron presentados al público en sus programas. El programa se encuentra en http://codyarchive.org/memorabilia/wfc.prog.1885_wjo.html (consultado en Diciembre 2017).

La única naturaleza que el hombre puede controlar son sus caballos, al servirle de escudo y apoyo para sus tiros. Ninguno de los *cowboys* está encima del caballo, mientras los indios, cual centauros –y, por tanto, figuras deshumanizadas–, los rodean galopando. La posición de los hombres blancos es privilegiada, porque se encuentran en el centro de la pintura, ocupando casi su totalidad. Representan un poder racional porque usan a sus caballos como herramientas y tienen en sus manos armas occidentales. No obstante, ese lugar de racionalidad está siendo sitiado por la naturaleza de tal modo que no parece haber escape. Que uno de los protagonistas se encuentre muerto representa la fragilidad de su posición, frente a una naturaleza que no tiene la propiedad de ser “matada” (no se mata un río, ni una pradera). Pero el artista no se ensaña con la muerte o con la violencia, a pesar de que el desenlace de la escena parezca ser adverso para los *cowboys*.

En segundo lugar, se destaca *Buffalo Bill* y su mirada. Este personaje parece ser el único que conoce la verdad de su destino (fatal), como si tuviera una experiencia de vida lo suficientemente extensa como para equipararla con una “ciencia” predictiva. No dispara, ni apunta, como lo hacen sus compañeros, sino que su rifle se encuentra en descanso, reflexivo. Se aprecia una dualidad en su cara: muestra confianza con su boca cerrada y postura defensiva, pero su mirada divisa algo que el espectador no puede percibir. Sus ojos, como flechas, atienden al peligro venidero con una tensión que no puede esconder al espectador. Su mirada resume

sintéticamente el motivo del poster, es decir, el enfrentamiento del hombre blanco -cargado de experiencias técnicas- con su destino: controlar la naturaleza. En este caso, la naturaleza parece ganar la batalla, por lo que es un cuadro -extrañamente- pesimista.



A Cossack o *Un Cosaco* (1896). Impreso por: Copyright 1896/Courier/Litho. Co. (Buffalo, N.Y.). [Figura 2, *A Cossack* (1896). Fuente: <http://codyarchive.org/images/view/posters/wfc.img.pst.00131> (Extraído en Diciembre 2017).

Esta litografía tiene una complejidad mayor que la imagen anterior porque representa una sucesión de eventos, una mayor cantidad de siluetas y de ambientes. La pintura contiene tres secuencias que conforman un relato y se apoya en el recurso del texto para reforzarlo. La primer parte tiene la inscripción "*From Rusia - To America*"²² y muestra dos grupos de

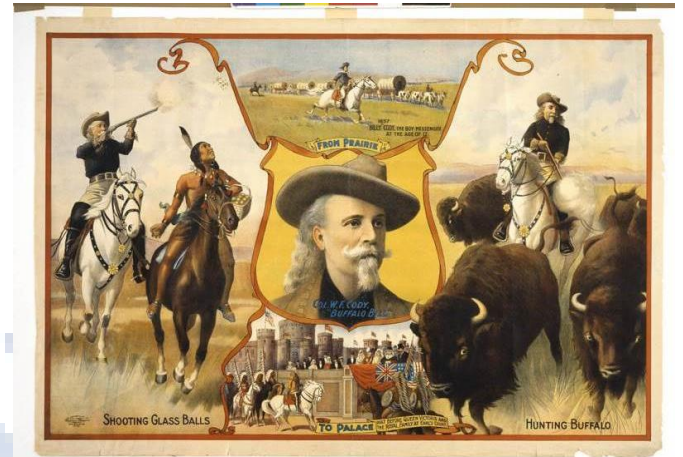
²² Tanto este poster como el próximo que analizaremos contienen texto además de imagen. Los problemas suscitados entre ambos tipos de discurso (el visual y el textual) son trabajados originalmente por Foucault al analizar un cuadro de Magritte [ver M. Foucault (1973). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona,

militares cosacos, unos formados y otros alrededor de una fogata. La escena describe de manera vívida el viento frío y la nieve que lo inunda todo. Si bien existen en el fondo dos edificaciones, no parecen ser capaces de conservar vida social: es un desierto blanco. En la segunda secuencia se lee "*Leaving the Caucasus for Buffalo Bill's Wild West*", y muestra a los cosacos en las praderas norteamericanas en actitud relajada, conversando, bailando y cantando. En el tercer acto se enseña la participación de los cosacos en el show. Se ve a *Buffalo Bill* saludando -como lo hacía tradicionalmente al inicio y cierre del espectáculo- y a jinetes realizando proezas. En el centro de esa misma escena, los cosacos realizan una carga hacia el espectador, la cual puede ser entendida como una representación del saludo, un momento específico del show en donde cada una de las "naciones" participantes desfila frente al público. Además de estas tres escenas, en el centro geográfico de la pintura se superpone el busto de un varón cosaco acompañado de la leyenda "*A Cossak*", que enseña al público una síntesis simbólica de su raza. Su aspecto es similar al del hombre blanco, quizás con un tono café y una vestimenta que lo identifica como "racionalmente" diferente.²³

[Anagrama, 1981], por Louis Marin cuando piensa la relación entre la "lectura" de un texto y de una imagen [ver Roger Chartier, autor que resume sus discusiones en la compilación *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996] y por W. J. T. Mitchell, quien analizó las obras poético-visuales de William Blake [ver Mitchell (1994), *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009].

²³ Este poster fue publicado junto con otros dos de similares características. En uno de ellos el protagonista es *Buffalo Bill* y su "etnicidad" cowboy, el otro es un

El poster relata la inmigración de un grupo étnico que comparte valores con la “estirpe” norteamericana, como la democracia y la libertad²⁴, así como también la destreza técnica en el uso de armas y caballos. Una vez en Estados Unidos, los cosacos exteriorizan la felicidad que provee la tierra cálida, que se contrapone a su actitud adusta en Rusia. El motivo de su viaje a América es formar parte del congreso liderado por *Buffalo Bill*, pues ellos también son una raza guerrera a caballo como los *cowboys*. El espíritu norteamericano, amante de la libertad y la democracia, no tiene un carácter sólo nacional -parece decir el poster- sino internacional. Éste es un show que le “pertenece” a toda la humanidad que comparte los mismos valores.



From Praire to Palace o Del Llano al Palacio (circa 1910). Impreso por: U. S. Lithograph Co., Russell-Morgan Printing Co. (Cincinnati and New York). [Figura 3, *From Praire to Palace* (circa 1910). Fuente: <http://codyarchive.org/images/view/posters/wfc.img.pst.00035> (Extraído en Diciembre 2017).

indio anónimo (aunque puede reconocerse a Toro Sentado como inspiración). El poster que presenta al indio como protagonista tiene elementos interesantes para marcar, por cuestiones de espacio sólo se indicarán tres: una de las escenas muestra a *Buffalo Bill* como el hacedor de la paz con los indios; la cabeza de Toro Sentado no mira a un lado, como lo hacen el “Cosaco” y “*Buffalo Bill*”, sino al frente, tal como han sido retratados los indios en fotos con propósitos pseudo-antropológicos durante el siglo XIX; los indios son identificados como “*The American*” (“El Americano”), es decir, son nacionalizados [*American Cowboy* (1896) puede verse en <http://codyarchive.org/images/view/posters/wfc.img.pst.00114> y *The American* (1896) en <http://www.buffalobill.org/exhibits%20events%20at%20the%20buffalo%20bill%20museum/images1/5A.jpg> (consultado en Diciembre 2017)].

²⁴ Esto no surge de la imagen propiamente dicha, sino que es un análisis hipertextual. Sabemos sobre la existencia del mito democrático que rodea a la sociedad cosaca, una sociedad de guerreros libres e iguales que viven con un pie en Europa oriental (Ucrania) y otro en Rusia.

La última litografía se ubica hacia el final de la carrera de Cody, ya maduro, con sesenta y cuatro años. Lo más interesante del cuadro es su composición y su estilo, que acompaña bien el mensaje. Quizá sea el poster más pictórico de la serie, y uno de los más esforzados de todo el fondo documental que se ha revisado.²⁵ En este caso, se presentan en la pintura dos secuencias que relatan parte de la historia de *Buffalo Bill*, y tres recuadros de su presente.

Por un lado, se representan de manera monumental dos reconocibles actos del show en donde *Buffalo Bill* es absoluto

²⁵ Dos han sido los fondos documentales consultados, uno de ellos es el *Buffalo Bill Center of the West* (<https://centerofthewest.org/>) y el otro *The William F. Cody Archive* (<http://codyarchive.org/>).

protagonista: el disparo con rifle a bolas de cristal y la demostración de caza de búfalos (actividad por la cual obtuvo su célebre nombre). Se podría decir que se retrata el presente del show y la vigencia legendaria de dichas actuaciones. En cuanto a su técnica pictórica, estos dos recuadros son realizados con una maestría muy diferente a las vistas anteriormente, pues develan un detalle y esmero mayor (hay volumen, sombras, etc.), además de ofrecer una paleta de colores inusualmente pálida para este tipo de género, comúnmente enfocado en llamar la atención del transeúnte con pigmentos chillones. En estas dos escenas existe cierta ingravidez en los personajes, tal como la que uno puede encontrar en representaciones religiosas: protagonistas que parecen flotar, suelos blandos sin límites, cielos blanquecinos que se funden con el horizonte. En definitiva, el realismo (su calidad técnica) y lo sublime (su color e ingravidez) luchan en un mismo recuadro, dando por resultado una experiencia visual casi mística.

Pasando a los sectores del poster que se enfocan en el pasado de *Buffalo Bill*, uno muestra sus inicios como mensajero a la edad de 12 años y el otro hace referencia al zénit de su carrera, cuando presentó su show frente a la reina Victoria de Inglaterra (el texto dice “1887, Before Queen Victoria and the Royal Family at Earl’s Court”). Estas dos escenas son reforzadas por el texto “From Prairie to Palace”, que en castellano significa “De la pradera al palacio”. Sin embargo, dado que la palabra “Prairie” también tiene la connotación de “llano”, es este último el significado que quiere

comunicarse. Estas imágenes de la historia de *Buffalo Bill*, muestran que él ascendió desde el llano hacia un lugar reservado sólo a la nobleza. De alguna manera, el personaje creado por William Frederick Cody, sin olvidar sus orígenes humildes y su precoz relación con la rudeza de la frontera, se encuentra hoy como un noble del linaje norteamericano, que puede mirar a la reina madre a los ojos, acompañado de su propio séquito (los indios americanos). Y si bien esta última idea entra en conflicto con el valor democrático de la igualdad, puede argüirse que su estatus no se basa en la sangre o el dinero, sino en que el personaje es una síntesis nacionalista, al mismo nivel que las tradiciones del viejo continente. No se encuentran en esa imagen dos personas nobles, sino dos nobles tradiciones: la democracia norteamericana y la monarquía inglesa.

El remate del poster es el recuadro central. Ese espacio es ocupado por un busto de *Buffalo Bill*, completamente canoso y vestido con sobriedad. Rodeado de cintas color cuero que conforman un blasón, este busto se puede leer como la inmortalización del personaje: él pertenece a la nobleza “del llano”.

Conclusión. La imagen nacional y su proyección imperial

A lo largo de este ensayo se describieron tres planos diferentes de un mismo fenómeno. Se revisó el mito nacional de la frontera como discurso historiográfico, como experiencia visual y como

representación gráfica. Se podrían haber sumado otros géneros discursivos, como la pintura, la literatura y el cine, pero lo que se privilegió fue el recorte de un momento fundacional del nacionalismo norteamericano, ubicado en el último cuarto del siglo XIX. Allí coexistieron la construcción historiográfica de Turner y la representación convencionalista de *Buffalo Bill*.

El historiador Richard White recuerda que estas dos personalidades coincidieron en un mismo lugar y en un momento muy especial de sus carreras. En 1893, Frederick Jackson Turner se encontraba en Chicago para hacer la primera lectura pública de su texto más famoso, "*The Significance of the Frontier in American History*" y a pocas cuadras de allí, *Wild West* tenía funciones todos los días, gozando de gran popularidad. Sin embargo, ni Turner visitó el show, ni Cody la exposición.²⁶ A este desencuentro Richard White le agrega las diferencias que tuvieron estos personajes al interpretar la frontera. Turner narra una historia de ocupación de un espacio "libre", donde la colonización fue llevada a cabo pacíficamente por los campesinos. *Buffalo Bill* describe la conquista del Oeste como una batalla violenta por el espacio, defendido por indígenas temerarios. En este sentido, los héroes de sus historias son distintos. Mientras en uno es el *farmer* pacífico, en el otro es el *scout* militarizado.

Sus coincidencias no se deben buscar en sus relatos, sino en que ambos privilegiaron la

frontera como mito constitutivo de la nacionalidad. A su manera, cada uno sintetizó un conjunto de micro-relatos complementarios sobre el Oeste, historias que se venían produciendo y reproduciendo de muchas maneras, como la literatura tradicional, las *dime-novels*, el circo, el teatro, la ilustración y el periodismo, desde fines del siglo XVIII. A grandes rasgos, se puede decir que el historiador mostró la frontera como cuna de la democracia agrícola y el artista a la democracia como una batalla civilizatoria.

Ahora bien, uno de los objetivos de este trabajo era poder comparar *Wild West* con la historia nacionalista. ¿Acaso los posters analizados son capaces de revincular a Buffalo Bill con las tesis de Turner, luego de que Richard White los separara? Es decir, ¿las imágenes son capaces de recuperar o sintetizar tradiciones nacionales diversas, como la de una democracia agrícola y una democracia guerrera?

Vaqueros sitiados (1885) es probablemente la imagen más representativa de la democracia guerrera de *Buffalo Bill*, es la reproducción de una escena muy antigua del Occidente, como es la lucha de la civilización contra lo irracional o lo bárbaro-salvaje. Esta escena se remonta a los libros "etnológicos" de Heródoto, por lo que realizar una genealogía literaria o pictórica de este binomio conceptual sería un esfuerzo demasiado grande. En cualquier caso, Turner no parece estar aquí presente. *Un Cosaco* (1896), en cambio, es un retrato de la inmigración a Estados Unidos, es la representación de la "válvula de escape" turneriana, puesto que cuenta la

²⁶ Richard White. "Frederick Jackson Turner and Buffalo Bill" en James R. Grossman (Editor), *The Frontier in American Culture*, University of California Press, 1994, p. 9.

historia de una comunidad que se aleja de sus tierras yermas y opresivas, para buscar la felicidad en la pradera americana. *Del Llano al Palacio* (circa 1910) desarrolla el mito del progreso individual, la construcción de un sujeto a partir de las oportunidades que brinda el espacio fronterizo, y ese sujeto que se crea no es cualquiera, sino el “norteamericano”, una nueva raza occidental que es distinta a la europea. Asimismo, el poster habla de una tradición nacional que es respetada internacionalmente, en este caso, por la monarquía inglesa, pues la propia Reina es quien recibe a *Buffalo Bill* en igualdad de condiciones. Este poster resume bien el gran objetivo que tiene en mente Turner al escribir sus tesis: legitimar una tradición nacional autónoma, contando una historia nacional autónoma, es decir, un relato que logre cortar cualquier vínculo causal con Europa. Este historiador ve en el norteamericano un hombre nuevo, un hombre regenerado, y necesita verlo así no sólo para legitimar el pasado, sino para apropiarse del futuro.

El segundo objetivo de este estudio era averiguar cuál es el argumento imperial en la obra de *Buffalo Bill*, porque el mensaje contenido en ella -y de allí su originalidad-, es que estaba dirigida no sólo a un público doméstico y homogenizante, sino a un público internacional y heterogéneo. La pregunta es ¿Cómo es que un mito nacionalista se convirtió en la base de la construcción del imperio cultural? Pero antes será importante definir lo que se entiende por imperio cultural.

Desde los años '60 las interpretaciones sobre el imperialismo moderno dejaron de lado la idea de una hegemonía económica, militar o política como fundamento del poder, y se enfocaron en los aspectos culturales y “civilizatorios”. Sin recurrir a explicaciones de tipo “ideológicas”, producto de intenciones políticas, este ensayo ha identificado los mensajes que rodean el fenómeno de *Buffalo Bill* y su particular interpretación de los Estados Unidos. Utilizando las categorías de Renato Ortiz para entender la idea de imperialismo cultural, el resultado que se encuentra es el siguiente.

El imperialismo ya no puede ser pensado como la reproducción de un mensaje que dicotomiza lo nacional y lo extranjero. El imperialismo norteamericano no se construyó con una lógica que separa lo nacional como absoluto antagonista de lo extranjero, sino que constantemente pretendió apropiarse de lo extraño para presentarlo como propio.²⁷ El esfuerzo constante de *Buffalo Bill* Cody en su espectáculo fue integrar diferentes naciones y razas del mundo en un mensaje coherente. Ese mensaje expresaba que el mundo y sus distintas naciones se suceden en los Estados Unidos o, en otras palabras, que allí se realizaba una síntesis de diversas tradiciones culturales, sin que por ello entraran en conflicto. El “Congreso de Bravos Jinetes” no es otra cosa que una sinécdoque del mundo, una metáfora de reunión universal, liderada y alojada

²⁷ Tampoco podría haberlo hecho de otro modo, es decir, Estados Unidos no podía presentarse al mundo con una tradición que no tuviera orígenes extranjeros, dado que es un país de inmigración constante.

permanentemente en los Estados Unidos. Turner guió sus tesis en esa misma dirección, cuando sostenía que la frontera funcionaba de albergue liberador de todos los oprimidos y hambrientos del Este.

Lo particular de la historia norteamericana es que, mientras se daba a sí misma una forma definitiva del mito nacional, éste ya se estaba imperializando tanto en su contenido (con el Congreso de Bravos Jinetes de *Buffalo Bill* y con la tesis de la válvula de escape de Turner) como en su difusión (pues el espectáculo *Wild West* recorrería Europa). No será hasta la aparición del cine que el imperialismo cultural tendrá un efecto verdaderamente universalizante y masificador, pero el último cuarto del siglo XIX muestra que Estados Unidos ya tenía “algo para decir”, proyectando el mundo occidental como audiencia imaginada. Eso que tenía para decir, y la forma en que lo iba a expresar, es la clave para entender su éxito imperial a lo largo del siglo XX.

En la introducción se hablaba de una producción de contenidos correspondidos con el mundo contemporáneo, de una elaboración de obras que son empáticas con las aptencias de las nuevas audiencias. Pero esto necesita una mayor argumentación. En el campo político y social, Europa todavía estaba luchando por destrabar el rol de la democracia de masas en sus naciones, cuando en el “incipiente imperio” este problema ya estaba resuelto hacía mucho tiempo. La idea de democracia como concepto polisémico atravesó casi todas las obras visuales y literarias de los Estados Unidos, y el show de *Buffalo Bill* o

las tesis de Turner no fueron la excepción.²⁸ Lo que se quiere expresar es que, en Norteamérica, se construyeron para sí y para el mundo un imaginario en donde la democracia tenía un espacio privilegiado. Los productores de contenidos norteamericanos estaban preparados para explorar, con sus obras, este sentido polisémico. La democracia, en su sentido amplio, era lo que el mundo contemporáneo reclamaba.

Aquí es donde el presente estudio se desvía de la postura de Renato Ortiz y su concepción del imperialismo cultural. Quizá sea porque sus categorías funcionan mejor para la segunda mitad del siglo XX, mientras aquí se están analizando las fases iniciales del imperialismo cultural norteamericano. Ortiz dice que “[e]l cuadro actual contradice este principio [de imperialismo nacional] una vez que la propia noción de espacio, de fronteras, de territorio, se modifica con la modernidad-mundo.”²⁹ Un ejemplo de esto es la imbricación de la empresa cultural norteamericana o europea con los artistas de otros países. Y continúa diciendo: “[e]sto significa que las grandes corporaciones ‘piensan globalmente pero actúan localmente’ rompiendo la relación inmediata entre ‘multinacional=cultura norteamericana’ supuesta por el debate

²⁸ En este punto es importante remarcar que no creemos -ni nadie lo hace- que Estados Unidos sea para esta época el país “más democrático” del mundo, pues deberá recorrer todavía un largo camino para instaurar la igualdad de derechos en su propio territorio.

²⁹ Renato Ortiz. “Revisitando la noción de imperialismo cultural” en Ricardo Salvatore (comp.), *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005, p. 50.

anterior.”³⁰ En conclusión, el autor ve que los imaginarios han sido mundializados, es decir, ninguna nación puede apropiárselos de manera efectiva, y que los estilos de vida se distancian cada vez más, tomando un “color local”, para acomodarse a una territorialidad más amplia como es la modernidad-mundo.

Si bien coincidimos con esta formulación, sobre todo luego de un siglo de diálogo entre culturas, y acelerado radicalmente con el uso masivo de internet, pasar de un paradigma de imperialismo nacionalista (interpretación clásica) a uno de imperialismo desterritorializado (interpretación posmoderna) puede llevar a ocultar los orígenes del problema. Como historiadores no podemos interpretar el imperialismo cultural como si fuera una parte constitutiva del escenario contemporáneo sin preguntarnos por los procesos nacionales que lo engendraron. En este sentido, los caminos parecen partir desde Estados Unidos. En este caso, se eligió *Wild West*, un show que difundía en una parte importante del globo la excepcionalidad norteamericana, el mito de la frontera. En esa trayectoria que duró treinta años, construyó una síntesis visual completa del género *Western*. Si hoy una película toma esta misma temática y obtiene éxito mundial, comenzar a explicar ese récord de taquilla obliga al investigador a explorar el esfuerzo artístico realizado por Cody a fines del siglo XIX.

La pregunta que nos hacemos, y que no podremos responder en este ensayo, es si

acaso el país del norte no era ya, a fines del siglo XIX y hasta la Gran guerra, un imperceptible centro-periferia para el mundo, mientras plantaba los cimientos de lo que iba a ser un verdadero imperio cultural plurinacional. De ser esto verosímil, la épica de la frontera será uno de los pilares de la arquitectura imperial.

³⁰ *Ídem*, p. 50.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Walter. El Sueño Norteamericano a través de su Literatura, Buenos Aires, Ed. Pleamar, 1976,
- Arriaga, Víctor. “La guerra de 1898 y los orígenes del imperialismo norteamericano” en Víctor Arriaga, Estados Unidos visto por sus historiadores, México, Instituto Mora/ UAM, Tomo 2, 1991.
- Barrón, Luis. “Republicanismo, liberalismo y conflicto ideológico en la primera mitad del siglo XIX en América Latina”, en José Antonio Aguilar y Rafael Rojas (coords.), El republicanismo en Hispanoamérica. Ensayos de historia intelectual y política, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Chartier, Roger. Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin, Buenos Aires, Manantial, 1996
- Clementi, Hebe. F. J. Turner, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
- Davis, Janet. The Circus Age: Culture and Society Under the American Big Top, Chapel Hill-University of North Carolina Press, 2002.
- de Grazia, Victoria. El imperio irresistible, Barcelona, Belacqua, 2006.
- Fiedler, Leslie. El americano en vía de extinción: ensayo, Caracas, Monte Ávila, 1974.
- Foner, Philip. “Porqué los Estados Unidos fueron a la guerra” en Philip Foner, La guerra hispano/cubano/americana y el nacimiento del imperialismo norteamericano, 1895-1898, Madrid, Akal, vol. 1, 1975.
- Foucault, Michel. (1973). Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte, Barcelona, Anagrama, 1981
- Hobsbawm, Eric (1983). “La fabricación en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914” en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds), La invención de la Tradición, Barcelona, Crítica, 2002.
- Hubbell, B. Jay. “La frontera” en Foerster, Norman (Recopilador): Reinterpretación de la literatura norteamericana, México, Pax-México, 1968.
- Hutton, T. R. C. “Beating a dead horse? the continuing presence of Frederick Jackson Turner in environmental and western history” en International Social Science Review, Maryland, Pi Gamma Mu International Honor Society in Social Science, Spring-Summer, 2002.
- Mitchell, W.J.T. (1994), Teoría de la imagen, Madrid, Akal, 2009
- Ortiz, Renato. “Revisitando la noción de imperialismo cultural” en Ricardo Salvatore (comp.), Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.

- Rosenstone, Robert A. (1995). El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia, Barcelona, Ariel, 1997.
- Salvatore, Ricardo. “Re-pensar el imperialismo en la era de la globalización” en Ricardo Salvatore (comp.), Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- Sanguinetti, Javier. Culturas y estéticas contemporáneas, Buenos Aires, Jorge Baudino Ediciones-Mediarte Estudios, 2003.
- Slotkin, Richard. “Buffalo Bill’s ‘Wild West’ and the Mithologization of the American Empire” en Kaplan y Pease, Cultures United States Imperialism, 1993.
- Wilson Pierson, George. “The Frontier and Frontiersmen of Turner’s Essays: A Scrutiny of the Foundations of the Middle Western Tradition”, The Pennsylvania Magazine of History and Biography, Vol. 64, N° 4, Octubre, 1940, p. 449-478.
- ____ “The Frontier and American Institutions a Criticism of the Turner Theory”, The New England Quarterly, Vol. 15, N° 2, Junio, 1942, p. 224-255.
- White, Richard. “Frederick Jackson Turner and Buffalo Bill” en James R. Grossman (Editor), The Frontier in

American Culture, University of California Press, 1994.