

# fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)

Juan Naranjo (ed.)



FOTO **GG**RAFÍA

PIFI 2010

# fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)

**Juan Naranjo** (Barcelona, 1960) es historiador y comisario independiente. Su línea de investigación se ha centrado en las diferentes funciones que ha desempeñado la fotografía a lo largo de la historia. Entre las exposiciones que ha comisariado se encuentran: *La fotografía en España en el siglo XIX*; *Las fotografías judiciales del Archivo de Julián de Zugasti, 1870*; *El museu domèstic. Un recorregut per les fotografies d'Antoni Arnattler, Joaquim Gomis; Cesar Domela y Les avantguardes fotogràfiques a Espanya 1925-1945*. Miembro de la comisión asesora del departamento de fotografía del Museu Nacional d'Art de Catalunya y colaborador de la revista *Exit Book*.

# fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)

Juan Naranjo (ed.)

Traducción de Adolfo Gómez Cedillo,  
Cristina Zelich y Manolo Laguillo

## **Editorial Gustavo Gili, SL**

Roselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. 93 322 81 61  
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. 55 60 60 11  
Praceta Notícias da Amadora 4-B, 2700-606 Amadora, Portugal. Tel. 21 491 09 36

FOTO **GG**RAFÍA

**Versión castellana:** Adolfo Gómez Cedillo (del inglés), Cristina Zelich (del francés) y Manolo Laguillo (del alemán).  
**Editora de la colección:** Carmen H. Bordas  
**Concepto gráfico:** Estudi Coma  
**Fotografía de la cubierta:** imagen perteneciente a la obra *Diana Portraits*, de la serie Sea Island, 1992 © Carrie Mae Weems

**Asesores de la colección:** Joan Fontcuberta, Joan Naranjo, Jorge Ribalta

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la introducción: Juan Naranjo, 2006

© de los textos: sus autores

© de esta edición: Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006

*Printed in Spain*

ISBN-13: 978-84-252-2000-5

ISBN-10: 84-252-2000-9

Depósito legal: B. 16.416-2006

Fotocomposición: Parangona Realització Editorial, sl, Barcelona

Impresión: Hurope, sl, Barcelona

## Índice

<b>Prefacio</b> .....	9
<b>Introducción</b> .....	11
Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006) <i>Juan Naranjo</i>	
<b>MEDIR</b>	
<b>Antropología comparada. Observaciones sobre la aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas (1845)</b> .....	26
<i>E. R. A. Serres</i>	
<b>Fotografía antropológica (1852)</b> .....	31
<i>E. R. A. Serres</i>	
<b>La fotografía en el museo de historia natural (1855)</b> .....	33
<i>Ernest Conduché</i>	
<b>La fotografía y la antropología (1858)</b> .....	35
<i>Ernest Conduché</i>	
<b>Apuntes fotográficos a propósito de la Exposición Universal y la Guerra de Oriente (1856)</b> ...	38
<i>Ernest Lacan</i>	
<b>Viaje por Brasil (1868)</b> .....	41
<i>Elizabeth C. Agassiz y Louis Agassiz</i>	
<b>Carta a lord Granville (1869)</b> .....	47
<i>Thomas Henry Huxley</i>	

<b>Acerca de un método de medición de la forma humana para uso de los estudiantes de Etnología</b> (1869) .....	50
<i>J. H. Lamprey</i>	
<b>Revista de Etnología</b> (1870) .....	52
<i>Gustav Fritsch</i>	
<b>Álbum etnológico-antropológico en fotografías de C. Dammann</b> (1874) .....	58
<i>Gustav Fritsch</i>	
<b>Fotografías de razas, de Dammann</b> (1876) .....	61
<i>Edward B. Tylor</i>	
<b>Retratos compuestos</b> (1878) .....	64
<i>Francis Galton</i>	
<b>Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas</b> (1879) .....	80
<i>M. P. Broca</i>	
<b>Sobre las aplicaciones de la fotografía a la antropología a propósito de la fotografía de los fueguinos del Jardin d'acclimatation</b> (1881) .....	82
<i>Gustave Le Bon</i>	
<b>La fotografía aplicada a la historia natural</b> (1884) .....	85
<i>Eugène Trutat</i>	
<b>La fotografía aplicada a la producción del tipo, de una familia, de una tribu o de una raza</b> (1887) .....	92
<i>Arthur Batut</i>	
<b>La fotografía judicial</b> (1890) .....	102
<i>Alphonse Bertillon</i>	

<b>Aplicaciones de la cámara en antropología</b> (1893) .....	112
<i>E. F. im Thurn</i>	
<b>Fotografía para antropólogos</b> (1896) .....	137
<i>M. V. Portman</i>	
<b>La fotografía moderna</b> (1896) .....	155
<i>Albert Londe</i>	
<b>OBSERVAR</b>	
<b>La etnografía de Franz Boas. Cartas y diarios de Franz Boas escritos en la costa noroeste entre 1886 y 1931</b> .....	164
<i>Franz Boas</i>	
<b>Diario de campo en Melanesia</b> (1922) .....	171
<i>Bronislaw Malinowski</i>	
<b>Antropología visual. La fotografía como método de investigación</b> (1967) .....	177
<i>John Collier Jr.</i>	
<b>Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología</b> (1977) .....	182
<i>Margaret Mead y Gregory Bateson</i>	
<b>Nostalgia del Brasil</b> (1994) .....	190
<i>Claude Lévi-Strauss</i>	
<b>REPENSAR</b>	
<b>Imágenes históricas, públicos cambiantes</b> (1992) .....	196
<i>Iskander Mydin</i>	
<b>El valor antropológico de la imagen. ¿Hacia el "homo photographicus"?</b> (1994) .....	205
<i>Luis Calvo Calvo y Josep Mañà Oller</i>	

<b>La imagen fragmentada</b> (1996).....	213
<i>Victor Burgin</i>	
<b>Desde el harén colonial</b> (1998) .....	220
<i>Malek Alloula</i>	
<b>Ajuste de enfoque para una presencia indígena</b> (1998) .....	227
<i>Theresa Harlan</i>	
<b>Replantear la fotografía en el museo etnográfico</b> (2001).....	251
<i>Elizabeth Edwards</i>	
<b>Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula</b> (2003).....	281
<i>Christopher Pinney</i>	
<b>La razón habla y el sentido muere</b> (2004) .....	303
<i>Marta Gili</i>	
<b>FOTOGRAFÍAS</b> .....	313
<b>Biografías</b> .....	345
<b>Bibliografía</b> .....	354

## Prefacio

La finalidad de este libro es llenar el gran vacío existente en España en cuanto a las publicaciones dedicadas a la relación entre la fotografía y la antropología, especialmente, en lo que hace referencia a la cuestión histórica. Para este volumen, se han recuperado y traducido más de una treintena de textos de muy diversos observadores: naturalistas, antropólogos, fotógrafos, críticos, historiadores y sociólogos, pertenecientes a distintos países. Se permite así acceder a algunos de los textos fundamentales que tratan la relación entre la fotografía y la antropología; textos que, en su mayoría, aparecieron originalmente en revistas o libros que no suelen encontrarse en las bibliotecas españolas convencionales ni en las virtuales, y que muchas veces tampoco volvieron a publicarse en su idioma original.

*Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* es una de las primeras tentativas de recopilación de textos históricos en este sentido. Los textos han sido seleccionados por su valor a la hora de ilustrar los diferentes apartados conceptuales en los que se ha estructurado el libro —*medir, observar y repensar*—; apartados que responden a algunas de las grandes concepciones antropológicas que ha habido desde la presentación pública de la fotografía en 1839. En la mayor parte de los casos, estos textos se han traducido de forma íntegra, respetando las referencias a las láminas o imágenes originales, aun cuando no nos haya sido posible incluirlas, y sólo se han fragmentado aquellos que por su tema o su extensión excedían el objetivo de esta antología. El libro se ha organizado de forma cronológica, lo que permite obtener una amplia visión histórica del papel que ha desempeñado la fotografía como instrumento para el estudio y la categorización del otro.

En primer lugar, quiero agradecer a la Editorial Gustavo Gili y, muy especialmente, a Mónica Gili y Carme Bordas su interés y su labor pionera al incluir dentro de la colección

FotoGrafía un libro de estas características. Asimismo, agradezco los consejos de Luis Calvo Calvo y Elizabeth Edwards, y la colaboración de: Constanza Alcaraz, Elisenda Ardèvol; Anne Barrett, del Imperial College de Londres; Marta Gili; Emma Laind, de la Photographer's Gallery de Londres; Dominique Locatelli, de la Biblioteca de la Universidad Santé de Lyon; Ana Perera; Salvadó Tió, Chris Wright, Claudine Pouret, de la Académie des Sciences de París. Finalmente, doy las gracias a los autores de los textos y de las imágenes, así como a las personas e instituciones que nos han permitido reproducirlos.

## Introducción

**Medir, observar, repensar.**

**Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)**

Juan Naranjo

### Medir

Los avances en las técnicas de impresión iniciados a principios del siglo XIX hicieron posible una expansión sin precedentes en la circulación de imágenes impresas, siendo la producción de este siglo superior a la realizada en todos los siglos anteriores. Este hecho, junto a la proliferación de la utilización de dispositivos ópticos, tanto en el ámbito público como el privado, modificaron los hábitos sociales e introdujeron cambios en la transmisión y en la recepción de la información, en un período que podemos considerar como el origen de la cultura visual. Con anterioridad, las imágenes impresas habían desempeñado un papel fundamental en el estudio de la ciencia y del arte al propiciar la homogenización de la información visual, ya que las estampas son comunicaciones gráficas que pueden ser repetidas de forma exacta.<sup>1</sup> Pero, generalmente, éstas eran incluidas en libros de tirada muy restringida, y no es sino a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando aumenta de forma notable la densidad iconográfica al crearse una industria visual.

La fotografía desempeñó un papel fundamental en esta transformación cultural, en que la imagen fue ganando terreno a la palabra impresa, ya que éste es uno de los medios en que más se desdibujan las fronteras entre la realidad y su representación. La identidad ilusoria que crea la fotografía entre el objeto y su imagen, junto con su gran capacidad de multiplicación, la convirtieron en uno de los medios de representación gráficos

con una mayor penetración social. Su capacidad de evocación y su rapidez en la ejecución sedujo a los antropólogos, quienes a pesar de las limitaciones de los procedimientos fotográficos durante este período,<sup>2</sup> adoptaron esta nueva tecnología para realizar sus estudios. El naturalista Sabin Berthelot fue uno de los primeros en utilizar la fotografía con fines antropológicos. En 1842, en su obra *Histoire naturelle des îles Canaries*,<sup>3</sup> se reprodujeron, con el procedimiento litográfico, unas imágenes de cráneos y dos retratos de *Type vivant* para ilustrar sus teorías sobre la raza canaria, basadas en los daguerrotipos encargados a Bisson fils,<sup>4</sup> entre 1841 y 1842. Al mismo tiempo, el frenólogo Pierre-Marie-Alexandre Dumoutier, habiendo regresado a París tras participar en una expedición al polo Sur y Oceanía,<sup>5</sup> comisionó a los mismos fotógrafos la reproducción, por medio del daguerrotipo,<sup>6</sup> de los cráneos que había recogido y de los moldes de bustos de diferentes poblaciones encontradas. Estas reproducciones sirvieron de base para realizar las litografías del *Atlas de Voyages au pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes L'Astrolabe et la Zélée*, publicado en 1844.<sup>7</sup> En ese mismo año, E. Thiesson llevó a cabo una serie de daguerrotipos de indios botocudos (Brasil), y Etienne-Renaud-Agustin Serres (director de la cátedra de anatomía e historia natural del hombre en el Museo del Jardín des Plantes de París) se basó en ellos para escribir su texto *Anthropologie comparée. Observations sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines*. Serres señala como una de las grandes carencias de la ciencia antropológica la ausencia de un museo que permitiese avanzar en su desarrollo, y propuso como solución un innovador programa museístico en el que la fotografía desempeñaba un importante papel para su estudio y su avance: “[...] cuando se observan los progresos recientes y extremadamente rápidos de la zoología, vemos que parten de la época en que los grandes museos, fundados en distintos lugares del mundo culto, permitieron a los zoólogos reemplazar las descripciones siempre insuficientes por el examen directo y comparativo de los objetos de sus estudios. Los antropólogos, al carecer de este examen comparativo y directo [...] entrevistamos la gran utilidad de un museo fotográfico de las razas humanas para el progreso de la antropología y para la enseñanza de esta ciencia”.<sup>8</sup>

E. T. R. Serres elaboró una revolucionaria concepción museística, que podemos considerar como el primer programa de antropología visual, ya que la fotografía permitía obtener de una forma fácil, económica y precisa un gran número de muestras con las que comparar y determinar los caracteres de la raza humana y su variedad. Su propuesta se basaba en el procedimiento del daguerrotipo, de ese modo, los que tenían que estudiar los diferentes tipos que componían la raza humana no tendrían que realizar viajes a otros continentes, sino desplazarse físicamente hasta el museo. No fue hasta la década de los cincuenta del siglo XIX cuando los antropólogos y la burguesía en general pudieron crear en sus gabinetes o en sus hogares museos domésticos que podían llegar a sustituir el museo descrito por E. T. R. Serres. Los avances en los procedimientos fotográficos facilitaron la creación de una importante industria fotográfica, lo que posibilitó la comercialización a gran escala de fotografías a precios económicos en décadas posteriores. Se inició así un proceso de democratización de la información visual y la virtualización, puesto que la adquisición de fotografías permitió sustituir la experiencia directa por la observación virtual. Tal proceso puede compararse al que en nuestra época, ha desencadenado Internet al permitir acceder a los contenidos de cualquier museo desde cualquier lugar, visitar los parajes más remotos e inaccesibles, familiarizarse con la imagen de todo tipo de celebridades y personajes exóticos o realizar viajes virtuales, tal como describió Oliver Wendell Holmes en su artículo “Sun-Painting and Sun-Sculpture”, publicado en *The Atlantic Monthly*, en 1861.<sup>9</sup>

La expansión de la industria fotográfica y el gran incremento en el consumo de fotografías llevó a las empresas fotográficas a ampliar su oferta y, en un intento de inventariar y reducir el mundo a una imagen bidimensional, se enviaron fotógrafos a documentar los lugares más lejanos del planeta. Al mismo tiempo, en estos apartados sitios se abrieron numerosos estudios fotográficos que, en ocasiones, cumplían una doble función: por un lado, fotografiar a la burguesía local, a los colonos, a los misioneros, a los marineros y a los militares que estaban de paso; y, por otro, fotografiar tipos locales para que viajeros y turistas pudieran adquirir estas imágenes. Otra de las

formas con las que los estudios fotográficos incrementaron su catálogo de personajes exóticos sin realizar grandes desplazamientos fue aprovechar la gran movilidad intercontinental que había generado la actividad colonial y fotografiar a los diferentes tipos humanos que se concentraban en las principales ciudades y puertos, así como a los miembros de las embajadas o de las delegaciones comerciales o militares, y a aquéllos que participaban en las exposiciones universales, internacionales o coloniales celebradas en las grandes ciudades europeas.

Tanto la comercialización de fotografías de tipos raciales, como la documentación fotográfica realizada por viajeros, cónsules, militares, etc., proporcionaron una buena cantidad de imágenes que fueron utilizadas por los antropólogos para realizar sus investigaciones, ya que éstos normalmente no hacían trabajo de campo, sino que realizaban sus estudios a partir de los datos que les facilitaban los etnógrafos. La gran circulación de fotografías familiarizó tanto a la clase científica como a la burguesía de la época con la imagen del otro.

No obstante, algunos científicos vieron que la mayor parte de fotografías de tipos raciales que existían no servían para realizar sus estudios, dado que normalmente tenían una función comercial. Habían sido hechas para que las adquiriesen viajeros y turistas o para satisfacer la demanda de consumidores románticos de las principales capitales europeas, por lo que no se habían realizado siguiendo unas pautas preestablecidas que sirviesen para estandarizar la información y facilitar la comparación. Tal como señaló el biólogo Thomas Henry Huxley: "Aunque ya existe un gran número de fotografías etnológicas, se pierde mucho de su valor al no haber sido tomadas uniformemente y con un plan bien estudiado. El resultado es que raramente son mensurables o comparables con otras y que no logran dar información precisa respecto a las proporciones y la conformidad del cuerpo".<sup>10</sup> Por ello T. H. Huxley y John Lamprey crearon métodos en los que se fusionaban la antropometría y la fotografía; Francis Galton y Arthur Batut experimentaron con la superposición de retratos para visualizar los rasgos tipo que definían a una tribu o una raza; y Alphonse Bertillon creó un sistema que fue aplicado a la identificación de delinquentes en el que se combinaban una fotografía de frente y

otra de perfil junto con toda una serie de medidas y descripciones físicas que hacían único a cada individuo.

Algunas de las fotografías etnológicas que se comercializaban, aparte de no haber sido realizadas bajo parámetros científicos, como había señalado T. H. Huxley, presentaban otros inconvenientes que preocuparon a los antropólogos de la época y que tenían que ver con la europeización de las tribus "salvajes". El rápido proceso de expansión colonial que se dio en el siglo XIX conllevó la contaminación o a la reducción a los estándares de comportamiento europeo de algunas tribus o, en el peor de los casos a su casi exterminación. Por ello, estudiar y documentar a las nuevas tribus, se convirtió en una prioridad para los antropólogos ingleses, tal como manifiestan en el *Manual of Ethnological Enquiry* y en *Notes and Queries on Anthropology*.<sup>11</sup> No obstante, gran parte de este tipo de fotografías reproducían todo tipo de fantasías relacionadas con el orientalismo y otros exotismos, y fueron utilizadas para crear identidades estereotipadas que complacían a los consumidores románticos europeos.<sup>12</sup> Paradójicamente, a una parte de la comunidad científica, pareció no importarle demasiado utilizar para las observaciones un material en el que se había proyectado una imagen idealizada, más vinculada a las fantasías de la literatura romántica que a la realidad de los personajes representados.

Es posible que, desde la mentalidad de la época, aquellas recreaciones no fuesen percibidas como tales y, en cualquier caso, mostraban la parte más primitiva, no la contaminada. Otra posible causa de que estas fotografías no fuesen desechadas a pesar de todos los inconvenientes que presentaban, fue que los antropólogos basaban sus estudios en el análisis más superficial del hombre, en su morfología anatómica, y que la fotografía era el medio de representación visual que ofrecía más precisión y credibilidad: "Cierto es que en tiempos anteriores algunos artistas se tomaron la molestia de dibujar cuidadosamente retratos raciales [...] pero la mayor parte de los tipos raciales que figuran en los libros carecen de valor porque no permiten definir los caracteres especiales de la raza o porque los caricaturizan de un modo absurdo".<sup>13</sup> Al combinar la fotografía con la antropometría pudieron obtenerse medidas

estandarizadas sobre el cuerpo humano, lo que permitió la comparación y, al mismo tiempo, reunir de forma económica una gran cantidad de información. Así lo atestigua el álbum *Anthropologisch-Ethnologische Album in Photographien*, realizado por Carl Dammann en 1873-1874 por encargo de la Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Más de 600 fotografías convertían esta publicación en un museo portátil sobre las diferentes razas humanas. Éstas fueron, posiblemente, las causas por las que estas fotografías no se consideraron caricaturas y no fueran desechadas por los antropólogos en sus estudios.

Las recreaciones del entorno en el que vivían y las formas de vida de las poblaciones tomadas como inferiores fueron algo bastante habitual tanto en exposiciones universales, etnográficas o coloniales como en otros espacios. Este tipo de exposiciones, que estaban a caballo entre el espectáculo y la divulgación, sirvieron para que la comunidad científica pudiese estudiar y documentar las tribus más lejanas sin tener que hacer grandes desplazamientos. Pero, ¿qué hay de cierto en las costumbres y en las formas de vida de estas poblaciones que son presentadas como inferiores? Y ¿cuánto tienen que ver con las representaciones teatrales? El marqués del Bergel realizó una serie de fotografías, una de las cuales representa a un personaje con la indumentaria que podemos asociar a lo que en la época era tomado como un “salvaje” y, por el entorno en el que está enmarcado, podemos llegar a pensar que fue tomada en un exótico y lejano país. Pero al consultar las publicaciones del 1887, nos encontramos con que las fotografías del marqués fueron utilizadas para ilustrar un texto sobre la *Exposición de Filipinas* y se habían tomado en Madrid. Al continuar leyendo el artículo, se rompe del todo el espejismo, pues en un intento de dignificar la imagen del personaje retratado, el autor nos muestra el otro lado del espejo: “El tinguian Purganan, el de nuestro grabado, aunque toma parte en las danzas y usa hábitos de su país, es persona ilustrada, de carácter bondadoso y esmerada educación. Es maestro de escuela y ejerce una influencia extraordinaria sobre sus compañeros”.<sup>14</sup> Nada más lejano de la realidad del personaje que la fotografía en la que es representado. En ella ejerce de salvaje *amateur* o de fin de

semana para la comunidad científica o para los espectadores occidentales. La ambivalencia de la fotografía, su capacidad para documentar, evidenciar o mentir ha llevado a una serie de historiadores y críticos en las últimas décadas, a repensar el papel desempeñado por la fotografía y otros productos culturales en la construcción de identidades estereotipadas durante el período de la dominación colonial y ha animado a artistas, como Joan Fontcuberta, a cuestionar con su obra la objetividad de la fotografía y el discurso científico.

### Observar

En los años ochenta del siglo XIX, se produjo otra gran revolución en el ámbito fotográfico. La simplificación de los procedimientos, la reducción del tamaño de las cámaras y el abaratamiento de sus costes permitieron acceder a la fotografía a un amplio espectro de la sociedad. Arquitectos, ingenieros, naturalistas o antropólogos pudieron realizar ellos mismos la documentación fotográfica de sus investigaciones, sin tener que comisionar a fotógrafos profesionales para que realizasen este trabajo.

Esta revolución fotográfica coincidió con importantes cambios en la concepción de la antropología. Hasta finales del siglo XIX la tarea del recopilador de datos que estudiaba a las tribus en los lugares de origen, recaía normalmente en misioneros, cónsules, militares, etc. Y esta figura se mantenía disociada de la del antropólogo, teórico que trabajaba en las grandes ciudades europeas con los datos que les suministraban esta serie de etnógrafos *amateurs*. El paso de las teorías evolucionistas al particularismo histórico conllevó una modificación en la amplitud del objeto de estudio: ya no se trata de un estudio que toma la cultura y sus características en relación con otras culturas, sino que se limita a una cultura en sí misma.

A partir de los nuevos posicionamientos, una nueva generación de antropólogos con formación científica, como Franz Boas, rompe con la disociación entre el etnógrafo y el antropólogo, ya que para ellos el proceso de observación y el diálogo devienen fundamentales. La creación de un método científico

y el hecho de que centrasen sus estudios en una sola cultura posibilitaron la investigación individual o en pequeños equipos, de modo que podían realizar ellos mismos el trabajo de campo.

Esta nueva generación de antropólogos adoptó las modernas tecnologías de la época, como la fotografía, el gramófono y el cine, como sus principales herramientas de trabajo, pues estos dispositivos, al registrar de forma aparentemente automática la realidad, conferían un tono neutral y objetivo a la información. La búsqueda del rigor científico llevó a Franz Boas no sólo a utilizar la fotografía como una herramienta de documentación, sino también a escoger a personas con conocimientos científicos (un grupo de etnógrafos que él dirigió) para que realizasen la documentación fotográfica en lugar de un fotógrafo profesional.

Desde finales del siglo XIX, la fotografía fue adquiriendo una mayor relevancia en los trabajos de campo, pero fue a partir de Bronislaw Malinowski cuando devino un método de trabajo utilizado por numerosos antropólogos. Estos nuevos antropólogos se caracterizaron más por utilizar la fotografía y por incluirla en sus publicaciones que por realizar una labor teórica en torno a ella. Las pocas reflexiones que realizaron tuvieron un carácter más privado que público; fueron breves anotaciones realizadas en sus diarios de campo o que ocupan una parte muy pequeña en sus libros. La generación anterior, en cambio, ejerció una labor más teórica que práctica, fueron los primeros antropólogos en recepcionar este nuevo medio, y ello les llevó a reformular sus formas de estudio y las formas de obtención de información, así como a elaborar programas sobre cómo utilizar este medio. Por otro lado, al emplear un método comparativo y estar separadas la figura del antropólogo y del etnógrafo, tuvieron que establecer metodologías para unificar la información que suministraban los etnógrafos a través de sus fotografías. Sólo con la importante labor de Margaret Mead, de Gregory Bateson y, posteriormente, de John Collier, Jr. (quien, en 1967, publicó el libro *Visual anthropology. Photography as a research method*, cuyo título fue adoptado para definir esta nueva disciplina) se produjo una reconciliación entre la teoría y la práctica de la fotografía etnográfica.

## Repensar

La institucionalización de la antropología visual como uno de los campos de investigación y formación antropológicos se dio de forma paralela a la de la fotografía en un período marcado por el incremento de su prestigio cultural y su revalorización económica.<sup>15</sup> El prestigio cultural que adquirió la fotografía en la década de los setenta del pasado siglo conllevó un incremento tanto de las publicaciones como de las exposiciones y un importante proceso de recuperación histórico. En 1979, la revista *Camera* editó un número especial con motivo de la exposición *People in Camera*, celebrada ese mismo año en la National Portrait Gallery de Londres. Junto a las fotografías de reconocidos fotógrafos como Richard Beard, David O. Hill, Lewis Carroll o Roger Fenton, publicaron un daguerrotipo de una serie que J. T. Zealy había realizado por encargo de Louis Agassiz. En la biografía de este desconocido fotógrafo se explica que este daguerrotipo fue encontrado en 1977, en el desván del museo Peabody de Harvard, y que lo había utilizado el naturalista Louis Agassiz en sus estudios para demostrar la inferioridad de la raza negra. En la exposición mencionada, se mostraron retratos de fotógrafos que formaban parte de la élite de la historia de la fotografía del momento junto a otras imágenes de fotógrafos prácticamente desconocidos, como las de J. T. Zealy, las que Thomas Barnes y Roderick Johnstone hicieron de los niños “des homes” del doctor Barnardo y la de Francis Russell Nixon, *Los últimos tasmanos*, 1858. La inclusión de fotografías antropológicas realizadas por autores irrelevantes en los manuales de historia vigentes junto a las de autores consagrados empezó a indicar los cambios que se producirían en las políticas de recuperación, motivados por la necesidad de ofrecer una amplia visión de las múltiples funciones que tenía la fotografía y de romper con el enfoque más formalista propuesto por Beaumont Newhall en su *The history of photography from 1839 to the present day*,<sup>16</sup> de 1949, y de las siguientes ediciones que seguían marcando aún la forma de pensar la historia de la fotografía.

Los museos de antropología y otras instituciones empezaron la recuperación y la revalorización de sus importantes fon-

dos fotográficos relacionados con esta disciplina llevando a cabo exposiciones como: *Observers of man, Photographs from the Royal Anthropological Institute*, (1980); *World on a glass plate, Early anthropological photographs from the Pitt Rivers Museum, Oxford* (1981); *From site to sight, Anthropology, photography, and the power of imagery* (1986); *Die ethnographische Linse, photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin, Berlin*, (1989);<sup>17</sup> o exposiciones y publicaciones como: Thomas Theye (ed.), *Der geraubte schatten, photographie als ethnographisches dokument* (1989), Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology & Photography, 1860-1920* (1992).<sup>18</sup> En España, a partir de la exposición *Temps d'ahir, Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya 1915-1930*<sup>19</sup> y del ciclo de conferencias "Antropología Visual: aproximació històrica al naixement d'una nova disciplina"<sup>20</sup> (organizado con motivo de esta muestra) se inició también este proceso de recuperación y debate en torno a la relación entre la fotografía y la antropología. La actividad inicial en torno a la fotografía antropológica tuvo un carácter arqueológico en el que se mostraba la riqueza y variedad de las colecciones de los museos antropológicos, mientras que a finales de la década de los ochenta se empezó a ofrecer una visión más amplia en las que se analizaba de forma crítica la importancia de la fotografía y el papel que ha desempeñado dentro de las políticas de representación y categorización del otro.

## Notas:

1. W. M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen pre-fotográfica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
2. Los dos procedimientos más utilizados eran el del daguerrotipo y el calotipo. El primero tenía mucha más definición que el segundo, pero presentaba el inconveniente de que las imágenes que se obtenían sólo se podían reproducir si eran utilizadas como base para la realización de un grabado o una litografía, o bien si se utilizaban como fuente de inspiración para la realización de un gra-

bado o una litografía. Con el calotipo, en cambio, se obtenía un negativo a partir del cual se podían realizar múltiples copias, pero éstas carecían de la viveza y la fuerza de los daguerrotipos.

3. MM. P. Barker-Webb y Sabin Berthelot, *Histoire naturelle des îles Canaries, 1835-1844*, tomo I, Béthune, París, 1842.
4. Considerados como pioneros de la fotografía científica por sus tempranas colaboraciones con Sabin Berthelot, Pierre M. A. Dumoutier, Louis Rousseau y Achile Devèria. Ver VV. AA., *Les Frères Bisson photographes, de flèche en cime, 1840-1870*, Bibliothèque Nationale de France, París; Museum Folkwang, Essen, 1999.
5. Expedición real dirigida por Jules Dumont d'Urville, entre 1837 y 1840 al polo Sur y Oceanía.
6. Ver Christine Barthe, "Les éléments de l'observation. Des daguerreotypes pour l'anthropologie", en VV. AA., *Le daguerreotype français. Un objet photographique*, Musée d'Orsay, Reunion des Musées Nationaux, París, 2003.
7. Jules Sébastien César Dumont D'Urville, *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes l'Astrolabe et la Zélée: exécuté par ordre du Roi pendant les années 1837-1838-1839-1840 sous le Commandement de M. J. Dumont D'Urville: histoire du voyage*, Gide editeur, París, 1841-1846. El Atlas se publicó en 1844.
8. Serres, "Anthropologie comparée. Observations sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines", *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, t. XXI, 21 julio de 1845.
9. Oliver Wendell Holmes, "Sun-Painting and Sun-Sculpture", *The Atlantic Monthly*, vol. 8, 1861.
10. Thomas Henry Huxley, to Lord Granville, 8 de diciembre de 1869 (manuscrito).
11. *Manual of Ethnological Enquiry*, British Association for the Advancement of Science, Londres, 1854; *Notes and Queries on Anthropology*, British Association for the Advancement of Science, Londres 1874.
12. La construcción de la identidad española se basó en la utilización de una serie de tópicos y fantasías y había sido proyectada por los escritores y pintores románticos, perdurando casi hasta la actualidad: "En general, los españoles se enfadan cuando se les habla de cachucha, castañuelas, majos, manolas, curas, contrabandistas y corridas de toros, aunque en el fondo estas cosas verdaderamen-

- te nacionales y tan características les gustan”, Théophile Gautier, *Voyage en Espagne, Tra los Montes*, Eugène Fasquelle, París, 1843-1906.
13. Edward B. Tylor, “Dammann’s Race Photographs”, *Nature*, 6 de enero de 1876, p. 184.
  14. *Exposición de Filipinas*, colección de artículos publicados en *El Globo, diario ilustrado político, científico y literario*, Establecimiento tipográfico de *El Globo*, Madrid, 1887, p. 104. Sobre esta exposición, véase Luis Ángel Sánchez Gómez, *Un imperio en la vitrina. El colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas de 1887*, CSIC, Madrid, 2004 (Colección Terra Nueva e Cielo Nuevo, núm. 48).
  15. En los años setenta las subastas de fotografía empiezan a ser habituales, y algunas se celebran en empresas tan importantes como Sotheby’s, Christie’s o Sawnn. Al mismo tiempo, surgen las primeras galerías comerciales especializadas en fotografía en Nueva York.
  16. Beaumont Newhall, *The history of photography from 1839 to the present day*, Simon and Schuster, Nueva York, 1949. [Versión castellana: *Historia de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002].
  17. Roslyn Poignant, *Observers of man, Photographs from the Royal Anthropological Institute*, Royal Anthropological Institute, Londres, 1980; Elizabeth Edwards, *World on a glass plate, Early anthropological photographs from the Pitt Rivers Museum, Oxford*, Oxford, 1981; Melisa Banta y Curtis M. Hinsley, *From site to sight, Anthropology, photography, and the power of imagery*, Peabody Museum Press, Cambridge, Massachusetts, *Die ethnographische Linse, Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin*, Museum für Völkerkunde, Berlín, 1989.
  18. Thomas Theye (ed.), *Der geraubte Schatten, Photographie als Ethnographisches Dokument* (1989), Münchner Stadtmuseum, Munich, 1989; Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology & Photography, 1860-1920*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1992.
  19. Lluís Calvo i Calvo, Josep Mañà i Joan Naranjo, *Temps d’ahir, Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya, 1915-1930*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1994.
  20. Coordinado por Juan Naranjo, se celebró en el Centre Cultural de la Fundació La Caixa, Barcelona, y en él participaron Elizabeth Edwards, Thomas Theye, Emmanuel Garriges, Luis Calvo

Calvo, Josep Mañà, Ignasi Terrades, Maria Dolors Llopart, Elisenda Ardèvol y Luis Pérez Tolón. Con anterioridad, de forma tímida, el Museo Nacional de Antropología había incluido algunas fotografías históricas en: Pilar Romero de Tejada, *Un templo a la ciencia, historia del Museo Nacional de Etnología*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992. Ana Verde Casanova había publicado: “Fotografía y discurso antropológico: Inuit en Madrid, 1900”, *Anales del Museo de América*, 1, 1993; y María Dolores Adellac, conservadora del archivo de fotografía del Museo Nacional de Antropología, escribió sobre sus orígenes en: Inmaculada Ruiz-Jiménez, *Conservación y restauración del material etnográfico, Museo Nacional de Etnología*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.

**MEDIR**

## **Antropología comparada. Observaciones sobre la aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas\* (1845)**

E. R. A. Serres

Hace un año, cuando el señor Arago y yo presentamos a la Academia las fotografías de los botocudos realizadas por el señor Thiesson, señalamos la gran utilidad que este arte prometía para el estudio de las razas humanas, o antropología comparada.

Señalamos que la imperfección de esta rama de la historia natural, tan evidente cuando la comparamos con el grado de perfección alcanzado por la zoología, tenía una de sus principales causas en la ausencia de un museo antropológico.

En efecto, cuando se observan los progresos recientes y extremadamente rápidos de la zoología, vemos que parten de la época en que los grandes museos fundados en distintos lugares del mundo culto permitieron a los zoólogos reemplazar las descripciones, siempre insuficientes, por el examen directo y comparativo de los objetos de sus estudios. Los antropólogos, al carecer de este examen comparativo y directo, se encuentran con que la parte especulativa de su ciencia se ha impuesto a la parte positivista; las hipótesis y los sistemas han ocupado, y se han visto obligados a ocupar, el lugar de los hechos.

En esta situación de la ciencia y a consecuencia de las dificultades de toda naturaleza que hacen tan difícil la creación de un Museo Antropológico, se entiende el interés ligado a la representación fidedigna y rápida de los caracteres físicos del hombre, sobre todo cuando a esta fidelidad de reproducción de los caracteres se añade la posibilidad de representarlos bajo sus distintas relaciones. Esto es lo que hace el arte fotográfico,

\* E. R. A. Serres, "Observations sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines", *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, t. XXI, 21 de julio de 1845, pp. 242-246.

esto es lo que nos mostraron, a un nivel muy satisfactorio, las fotografías de los botocudos que el señor Thiesson nos presentó a examen.

También entonces, al considerar la pureza de los caracteres de estos indígenas de América y el efecto que se desprendía del conjunto, entrevimos la gran utilidad de un museo fotográfico de las razas humanas para el progreso de la antropología y para la enseñanza de esta ciencia.

Esta idea de utilidad, compartida por el señor Thiesson, se convirtió en la causa determinante de un viaje a Portugal e Italia, para probar su aplicación. Como era de esperar, esta prueba ha tenido unos resultados que despejan cualquier duda sobre la importancia del arte fotográfico para la historia natural del hombre.

Tal como le aconsejamos al señor Thiesson, la raza africana o etiópica se ha convertido en el primer objeto de sus estudios fotográficos. Ha traído de su viaje veintidós fotografías de esta raza, tomadas en Lisboa y en Cádiz, que representan individuos de edades y sexos distintos. Éstas son las fotografías que el señor Arago acaba de someter al examen de la Academia, señalando su grado de precisión.

Aunque tomadas al azar, cada una de estas fotografías presenta un interés científico especial; y cuando las comparamos entre sí para captar su totalidad, este interés científico crece aún más debido a la naturaleza misma de la raza etiópica, conocida desde muy antiguo y tan extrañamente desfigurada por las opiniones sistemáticas de filósofos y antropólogos.

Los primeros porque al ver en ella el paso del mono al hombre, paso que les resultaba necesario para establecer la serie continua de los seres organizados, han preparado, sin querer, el espantoso código de la trata de negros. Los segundos, siguiendo una vía contraria, es decir, al compararlos con la raza europea, se han visto obligados a exagerar su degradación para establecer una comparación con las razas hotentote y bosquimana. En ambos casos, el negro es algo más que un mono, pero se le considera como algo menos que un hombre. Nuestras descripciones se resienten todavía de esta lamentable huella, ya que las opiniones altamente filantrópicas de Volney para cancelarla son todas opiniones fisiológicas erróneas.

Para asignar a la raza africana el rango que debe ocupar en la gran familia humana es indispensable tener en cuenta las numerosas variedades que la componen, variedades más definidas que en las demás razas, y que la fotografía, por la rapidez de su ejecución, es más adecuada para reproducir que cualquier otro procedimiento.

Las fotografías tomadas por el señor Thiesson ya nos muestran algunas y se puede seguir el pasaje de una a otra con una nitidez que concuerda con las reglas de la antropogenia y de la embriogenia comparada.

Puesto que, al igual que en la naturaleza, los pasajes de una variedad a otra sólo se indican por las modificaciones de los caracteres fundamentales, si la fotografía traduce estos matices de caracteres, con mayor razón, podemos pensar que es adecuada para expresar los propios caracteres.

El resultado del ensayo del señor Thiesson sobre la reproducción de una parte de los tipos de la raza africana o etiópica es mostrar experimentalmente la gran utilidad del arte fotográfico en el estudio de las razas humanas.

Si, tal como decíamos antes, los progresos de la zoología se deben en gran parte a la fundación moderna de los museos zoológicos; si al relacionar los caracteres de los animales, hemos podido apreciar con certeza sus verdaderas relaciones y hemos podido clasificarlos metódicamente; si el resultado filosófico de la clasificación zoológica ha consistido en enseñarnos lo que representan en el orden de la creación y unos en relación con los otros los grandes cortes del reino animal; si, en resumen, el estudio de los hechos ha sustituido en esta ciencia al ejercicio del espíritu de sistema, ¿cuánto podemos esperar de la introducción de los hechos en una ciencia que, como la antropología, se ha visto hasta nuestros días casi desprovista de ellos? En una ciencia en la que la ausencia de hechos ha convertido casi en necesario el espíritu de sistema, sin poseer ningún medio positivista, ¿quién pudo moderar los errores? Además, desde Platón, desde Galileo, ¡cuántas hipótesis sobre el hombre y sobre la naturaleza humana! Además, desde Linneo, Bufón y Zimmermann, ¡cuántas opiniones sobre la generación de sus caracteres, sobre la dispersión del hombre sobre la superficie del globo, sobre la circunscripción de las razas y su

delimitación, sobre el paralelismo de las zonas de las variedades humanas con las zonas animales y vegetales; y, por fin, sobre la acción que las influencias del lugar han podido ejercer en el desarrollo físico y moral de la especie humana!

[...]

Entre estos materiales, los hay sin dudapreciados, pero el medio de juzgarlos, el medio de apreciarlos en su justo valor, nos faltará en tanto los caracteres humanos de las razas no sean determinados con precisión.

Esta precisión en la determinación de los caracteres de las razas humanas y sus variedades debe constituir el primer objetivo de la antropología, y no podremos conseguirlo más que mediante un museo antropológico que presente todos estos caracteres y que permita a los antropólogos comprender sus relaciones y apreciar su transformación.

Esto es lo que los profesores del Museo de Historia Natural de París han entendido perfectamente y lo que el gobierno ha expresado claramente en la ordenanza del 3 de diciembre de 1838,<sup>1</sup> ordenanza que ha transformado la cátedra de Anatomía Humana del Museo en cátedra de Anatomía y de Historia Natural del hombre. Pero han existido toda clase de obstáculos que han impedido ejecutarla hasta el día de hoy.

El descubrimiento del señor Daguerre, al permitirnos fundar un museo fotográfico, en el cual podrán ser reproducidos estos caracteres, sus modificaciones y transiciones, es una de las adquisiciones máspreciadas para el progreso de la ciencia del hombre, adquisición todavía máspreciada cuanto, como acaba de decir con tanta razón el señor Arago, ya no será indispensable emprender largos viajes para ir a la búsqueda de tipos humanos.

Estos tipos humanos vendrán ellos mismos a nosotros debido a los progresos incesantes de la civilización. Nuestras ciudades, nuestros puertos nos los muestran de manera constante; no se trata más que de capturarlos a su paso y de fijar sus rasgos y características. Esto es, como acabamos de ver, lo que otorga al arte fotográfico una rara perfección y una rapidez que refuerza todavía más su valor.

## Nota:

1. Esta ordenanza, uno de los actos más remarcables del primer ministerio de M. de Salvandy, asegura el futuro de la antropología comparada. En mi obra sobre la anatomía comparada del cerebro y en la de las leyes de la osteogenia, aprobadas ambas por la Academia en 1819 y 1821, mostré, siguiendo numerosos hechos de la organogenia, que la embriogenia comparada debía servir de fundamento a esta nueva ciencia. Demostré que si consideramos el embrión como la miniatura de un adulto, no sólo no nos atenemos a la verdad, sino que además el resto de ramas del estudio físico del hombre se encuentran limitadas por esta hipótesis. La antropología comparada se encuentra además limitada por la hipótesis de la preexistencia de gérmenes y de su ajuste, que en zoología ha desembocado en la suposición de inmutabilidad de las especies.

Aunque la mayoría de los hechos que sirven de base a estas obras hayan sido adoptados por la ciencia, existía el temor de que fueran abandonados debido a la dificultad de su verificación.

A partir de ahora este abandono es poco probable, ya que en las consideraciones que preceden a la ordenanza se ordena al profesor exponer los caracteres de las razas humanas y seguir su filiación, y se le recomienda proseguir el gabinete antropológico con el doble propósito de obtener las lecciones más positivas y facilitar los trabajos relativos a la historia natural del hombre.

En el estado presente de las ciencias anatómicas, ningún profesor podrá cumplir de manera satisfactoria esta tarea sin apoyarse en la organogenia y la embriogenia comparadas.

## Fotografía antropológica\* (1852)

E. R. A. Serres

El ministro de educación pública ha decidido enviar una expedición científica al interior de América del Sur, bajo la dirección del señor Émile Deville, y ha escrito a la Academia de Ciencias para pedir instrucciones para este viajero. La Academia ha nombrado una comisión, compuesta por los señores Serres, Duméril, de Jussieu, Elie de Beaumont y Pouillet, para ocuparse de esta cuestión.

La comisión ha elaborado un informe y, siguiendo la propuesta del señor Arago, la Academia ha manifestado su deseo de que un científico se una a la expedición con el fin de que realice observaciones magnéticas, tan importantes en la actualidad para la ciencia.

Uno de los miembros de la comisión, el señor Serres, ha recibido el encargo de ocuparse de las instrucciones relativas a la antropología y a las ramas relacionadas con ella. He aquí el trabajo del señor Serres, que es un tratado muy interesante sobre dicha materia:

“En la misión que se confía al señor Deville en su expedición científica al interior de América del Sur, se le asigna muy particularmente el estudio de las razas humanas, o historia natural del hombre.

Esta rama de nuestros conocimientos se compone de dos partes: la antropología y la etnología.

La antropología determina las condiciones físicas que separan al hombre de la animalidad, reconduciendo la diversidad de razas a su unidad primitiva.

La etnología abarca las relaciones de las distintas razas, su filiación, su diseminación y su mezcla sobre la superficie del globo.

\* E. R. A. Serres, “Photographie anthropologique”, *La Lumière*, núm. 33, 7 de agosto de 1852, p. 130.

La primera está íntimamente relacionada con la zoología y la segunda con la historia.

Estas instrucciones sólo se referirán a algunos puntos de la historia natural del hombre.

La representación fidedigna de los tipos humanos es la base de la antropología y se obtiene mediante dos procedimientos, ambos efectivos: el daguerrotipo, por un lado, y el vaciado de bustos en escayola, por el otro.

Salvo raras excepciones, los viajeros que nos han transmitido los tipos americanos lo han hecho a menudo de una manera ideal: casi siempre, las figuras que encierran sus obras son tipos europeos disfrazados a la americana. A menudo, brilla más el arte que la realidad. Sin embargo, es esta realidad, al desnudo y sin arte, la que nos ofrece el daguerrotipo, lo que dota a las figuras obtenidas por este procedimiento de una veracidad que ningún otro puede ofrecer.

Así pues, sólo podemos recomendar encarecidamente a nuestros viajeros el uso de este procedimiento y la multiplicación de los tipos tomados del hombre y la mujer adultos, así como de los niños.

Después del daguerrotipo, la reproducción de tipos mediante el vaciado en escayola al natural es de una gran exactitud, ya que proporciona a la vez el tipo y las dimensiones de la cabeza, el cuello y los hombros. Una vez obtenidas estas dimensiones, es fácil, según la correlación de las partes, deducir las dimensiones que la escayola no ha podido representar.”

## La fotografía en el museo de historia natural\* (1855)

Ernest Conduché

Sabemos que, en estos últimos años, se ha abierto en el Museo de Historia Natural una galería especial que contiene todos los documentos útiles para el naturalista dedicado al estudio de las razas humanas. Comenzada por iniciativa del señor Serres, hoy en día, esta colección es continuada con habilidad por el señor de Quatrefages.

Esqueletos, bustos vaciados del natural, reproducciones plásticas de pies, manos y de todos los órganos que pueden servir para establecer algunas diferencias entre las razas, dibujos del natural y, por fin, fotografías, constituyen en esta galería un conjunto único en el mundo en este momento. Todo el mundo entiende el interés que pueden tener para los naturalistas las reproducciones fotográficas; así pues, no es aventurado pensar que el porvenir de la fotografía es conquistar un lugar importante en el Museo Antropológico.

Ya existe un número considerable de fotografías expuestas al público. Las fotografías sobre papel son escasas, el número de placas, en cambio, es considerable.

Podemos ver los valiosos estudios del señor Louis Rousseau, cuyo mérito no es necesario que recordemos aquí; sus tipos de esquimales (realizados en el lugar de origen y en condiciones muy desfavorables) y los cráneos de distintas razas ya han sido elogiados en este periódico como se merecían.

En cuanto a las placas, que llegan al centenar, desde la media placa hasta el sexto de placa, se ve desde el primer momento que han sido realizadas por un gran número de operadores más o menos hábiles.

\* Ernest Conduché, “La photographie au muséum d’histoire naturelle”, *La Lumière*, núm. 16, 17 de abril de 1855, pp. 61-62.

La mayoría no son nítidas, están poco iluminadas, nos obligan a buscar a los modelos y, si no fuera por las valiosas informaciones que encierran, seguramente no hubiesen merecido ser expuestas. Por lo demás, hay que tener en cuenta las dificultades con que hasta el más hábil operador puede encontrarse, pues a las derivadas de los climas lejanos hay que añadir las que pueden provenir del propio modelo.

En esta amplia colección de placas, vemos gran cantidad de reproducciones de esqueletos que en algún momento debieran de ser aceptables, pero que, por desgracia, actualmente están picadas y sucias y, posiblemente, se pierdan si no son salvas por una rápida restauración.

Señalaremos gustosamente cinco placas firmadas por Thieson, 1844, que representan a unos botocudos, hombres y mujeres, del natural. Ignoro por completo en qué condiciones se hicieron estas placas, pero conozco pocas que puedan compararse con ellas: recuerdan las espléndidas fotografías del señor barón de Gros. Desde aquella época, y ya han transcurrido dieciocho años, no se ha hecho nada tan puro, tan límpido, ni tan franco.

Nos hemos encontrado también con otro nombre, el del señor Malacrida, que firma tres reproducciones de cráneos. Si puede decirse que en fotografía existen escuelas y cada operador tiene un toque especial, no dudaremos en atribuir al señor Malacrida una considerable cantidad de las fotografías que forman parte de la colección, aunque falte en ellas la firma.

Esta escueta descripción es suficiente para mostrar la parte brillante que puede conquistar, y por otra parte ya conquistada, la fotografía en la divulgación de las ciencias naturales. Y la mejor forma de terminar es dirigiéndonos a la generosidad de los fotógrafos que poseen en sus colecciones tipos de gran valor para los naturalistas; aportando al Museo la ayuda de su talento, dejarán su nombre en la historia de la ciencia y añadirán a la liberalidad de las instituciones científicas de Francia un atractivo nuevo e inagotable para el visitante y el científico.

## La fotografía y la antropología\* (1858)

Ernest Conduché

En varias ocasiones, hemos expresado nuestra confianza en relación a las aportaciones que unen a las ciencias y la fotografía; hemos mostrado sus relaciones generales o hemos hablado de algunas aplicaciones particulares. Vamos a continuar con este trabajo: ¿qué puede hacer la fotografía por la antropología?

Existen pocas cuestiones científicas en las que la fotografía pueda aportar más materiales. Ello es debido a que la ciencia de las razas humanas se compone de multitud de elementos fugaces e imperceptibles; y todos estos elementos se fijan por sí mismos sobre el papel mediante la fotografía. Por otro lado (vamos a demostrarlo a continuación), es necesario que la fotografía preste su ayuda a la antropología, si no seguirá siendo durante mucho tiempo lo que es actualmente; ya que, ¿acaso puede decirse que desde Linneo, Blumenbach, etc., haya conseguido alcanzar el nivel de las otras ciencias? Evidentemente, no. Después de ellos, ha habido intentos, avances puntuales; pero nada continuo.

En el momento actual, los progresos de la humanidad son incalculables; parece que una fiebre ardiente nos obligue a abandonar las costumbres de nuestros padres. Las invenciones modernas cambian la faz del globo. En resumen y para abordar nuestro tema, estamos en el momento en que va a producirse una mezcla de razas a gran escala. Sin embargo, ¿cuál es la clave de la ciencia antropológica? Precisamente, saber distinguir, en medio de las mezclas, lo que pertenece a una raza y lo que pertenece a otra. ¿Y qué otro medio puede ser más seguro, qué otra base más sólida para el etnólogo, que las numerosas fotografías hechas en todas partes?

\* Ernest Conduché, "La photographie et l'anthropologie", *La Lumière*, núm. 13, 31 de marzo de 1858, pp. 50-51.

Hace ya mucho tiempo, en relación con un descubrimiento ligado a la antropología, decíamos en las columnas de otro periódico: "Todo aquel que recorra las provincias de Francia se sorprenderá de las diferencias que existen entre los habitantes de las distintas localidades. No son las diferencias de costumbres y de alimentación las que más sorprenden, sino las diferencias físicas. Si el hombre del norte y el hombre del sur se distinguen por algunos caracteres generales, también lo hacen los habitantes de una misma zona geográfica amplia. Hablando sólo de Francia, ¿quién confundiría a un alsaciano con un normando, a un normando con un bretón?" ¿Acaso esto no demuestra que en todas las grandes regiones existe un tipo general con el que se relacionan todos los demás según determinados caracteres? Este tipo general es el que la antropología debe estudiar, el que la fotografía debe conservar.

Si los límites de este periódico nos los permitieran, tendríamos el placer de pasar revista al gran espectáculo que ofrece actualmente la ciencia antropológica a la humanidad. Su pongan que de repente nuestros conocimientos históricos se borrasen, no sabríamos nada de lo sucedido antes de nosotros. Sin embargo, han quedado monumentos de gran valor y, gracias a ellos, la antropología reconstruirá todo el edificio perdido. Busca en el suelo, explora las capas contemporáneas, interroga con avidez a los restos de las edades pasadas y del análisis pasa a la síntesis, acabando así su obra. Se sabrá si un país ha estado poblado siempre por la misma raza; si, tal como ha sucedido a menudo en las sociedades humanas, un pueblo ha sustituido a otro; si el vencedor se alió con el vencido, y muchas cosas más. La historia física ha sido reconstruida.

Todo nos hace pensar que los monumentos históricos no perecerán, ¡pero cuántas incertidumbres sobre las primeras edades del mundo, sobre las relaciones de los pueblos entre sí! Le tocará a la antropología aclarar ese caos, servirá de antorcha a la historia.

Viajemos con el pensamiento hasta la antigüedad, hasta ese momento en el que los bárbaros van a precipitarse desde Oriente a Occidente. Vean esas multitudes furiosas, esa masa compacta de hombres que serpentea por la superficie de Europa. La civilización mal conducida ha llevado a la decadencia,

en poco tiempo todo Occidente será presa de los bárbaros; el mundo se va a renovar. ¿Y bien? En las distintas provincias de nuestro país encontramos, junto a los restos del vencido, los vestigios del vencedor; pero el vencedor se ha convertido en capa o, utilizando otro lenguaje, actualmente se ha convertido en tipo.

Desde aquella época, gran cantidad de circunstancias exteriores han podido modificar la conformación física; no por ello deja de ser algo adquirido. Éste es el caos que la antropología debe esclarecer, y quizás aún este lejos el momento en que podremos decir con certeza lo que decimos de nuestros animales domésticos: es de tal raza, de tal variedad. Sin la fotografía, este momento podría posponerse todavía más.

No podemos concluir este tema sin recordar los esfuerzos hechos en los últimos tiempos para dar a la fotografía una verdadera dirección en dicho sentido. Todo el mundo entenderá que nos referimos a los trabajos realizados en el Museo de Historia Natural por el señor Rousseau. En estos momentos se está creando en el Museo, y dentro de unos días se abrirá al público, una galería en la que están agrupados los tipos de las razas humanas: las fotografías no serán muy abundantes, pero las que se expongan mostrarán bastante claramente lo que la ciencia antropológica puede esperar de este medio de investigación. No se tratará de obtener una imagen con un valor artístico considerable, lo que se necesita es una imagen de carácter etnológico; en general, no hay nada más fácil de obtener. Un perfil y una cara, el antropólogo se conforma con esto.

Si buscáramos en las carpetas de los fotógrafos de las distintas provincias de nuestro país, sin duda encontraríamos materiales de un valor incontestable; ¡quizás algún día se apelará a su patriotismo y a su dedicación!

## Apuntes fotográficos a propósito de la Exposición Universal y la Guerra de Oriente\* (1856)

Ernest Lacan

### VI

Teniendo en cuenta la exactitud de las reproducciones fotográficas y la belleza de los dibujos obtenidos, era natural que a los científicos se les ocurriera utilizar este potente medio para las necesidades de la ciencia. ¡Qué ayuda para la geología, para la botánica, para la historia natural!

Además de este mundo visible con el que nos relacionamos a través de los sentidos, existe un mundo invisible que se agita, se mueve, se transforma y se renueva a nuestro alrededor; una multitud de seres organizados nacen, viven, se reproducen y mueren en el agua que bebemos y en el aire que nos permite vivir. Sabemos que dicho mundo existe porque la ciencia nos lo ha dicho; pero es todo. El científico, cuya misión es buscar lo desconocido para revelarlo, coge un microscopio, aísla esos seres impalpables para estudiar su estructura, sus costumbres, las leyes de su existencia. Pero su ojo se cansa en este penoso estudio. He aquí que se le ofrece una prodigiosa ayuda. Adapta su microscopio a una cámara oscura, la fotografía lleva a cabo su obra y el animáculo, amplificado a varios cientos de diámetros, pasa a ocupar un puesto en los álbumes y en las colecciones.

No hay nada más curioso ni más interesante que examinar las fotografías microscópicas obtenidas de este modo por el señor Bertsch, que ha sido el primero en Francia en realizar

\* Ernest Lacan, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*, Grassart-A. Gaudin, París, 1856.

este importante progreso. Se distingue la pelusilla, imperceptible para el ojo, que cubre las patas de la pulga de un ratón; se pueden contar todas las divisiones del ojo múltiple de una mosca. En Inglaterra, los señores Kingsley, Delves y Highley se han dedicado a realizar pruebas del mismo tipo cosechando un éxito similar.

A estas producciones hay que añadir, naturalmente, los trabajos del señor Louis Rousseau, ayudante naturalista en el Jardín des Plantes.

Tomando de las admirables colecciones del Museo de Historia Natural tipos pertenecientes a distintas especies y reproduciéndolos mediante la fotografía, el señor Rousseau ha podido empezar, con la ayuda de dos hábiles técnicos, los señores Bisson y Mante, una publicación de incalculable valor para la ciencia. Hasta el momento, las obras de este tipo, independientemente del talento de los dibujantes que realizasen el encargo, sólo satisfacían parcialmente al exigente ojo del naturalista. En general, los caracteres distintivos de los individuos representados estaban poco cuidados o eran transformados por el artista. Actualmente, podemos encontrar al propio individuo en la *Photographie zoologique* del señor Rousseau, que ha puesto al alcance de todos las colecciones del Museo.

Además de tomar del Museo de Historia Natural sus riquezas para divulgarlas, la fotografía puede añadir especímenes de gran valor a sus galerías. El estudio de las razas humanas es uno de los que más interesan a la ciencia. ¡Cuántos tipos reúne el más insignificante fotógrafo retratista en sus portfolios! Ya lo hemos dicho, se fotografía en todos los países del mundo. Los retratos hechos en la India, en África, en América, en Rusia, es decir, en todas partes, bastarían para componer una amplia colección de tipos de las razas vivas, suponiendo que no se hiciesen fotografías especialmente destinadas a este uso. En cuanto a las razas desaparecidas, el señor Rousseau se ha preocupado de reproducir él mismo los cráneos que están en manos de los antropólogos.

Sin embargo, la fotografía extiende su poder aún más lejos y, junto a los tipos de las distintas razas humanas, ofrece los de las diferentes especies zoológicas. Las admirables fotografías obtenidas en Londres por el señor conde de Montizon, toma-

das directamente de los animales vivos del Zoological Garden, o las tomadas, hace sólo unos meses, por los señores Baldus y Disdéri en la exposición del concurso agronómico en el Champ-de-Mars demuestran que la fotografía posee procedimientos lo suficientemente rápidos para reproducir, con una increíble perfección en el dibujo, las imágenes de animales en movimiento y que capta, no sólo los más mínimos detalles de sus formas, sino también su fisonomía y sus actitudes particulares.

## Viaje por Brasil\* (1868)

Elizabeth C. Agassiz y Louis Agassiz

### Capítulo IX Manaos y alrededores

*Sábado, 4 de noviembre.* – *Manaos.* Esta semana ha sido bastante tranquila. El señor Agassiz no ha podido emprender nuevas expediciones debido a la falta de alcohol. El próximo vapor traerá una nueva remesa desde Pará. Mientras tanto, al ver interrumpidas sus investigaciones, el señor Agassiz ha decidido hacer un estudio sobre las diversas mezclas y entrecruzamientos de razas indias y negras, que aquí se encuentran en gran número. El pintoresco barracón en el que dormíamos y que hemos dejado para instalarnos en unas dependencias más confortables en casa del señor Honorio nos sirve ahora de estudio fotográfico. En él trabaja el señor Agassiz medio día con el señor Hunnewell, su joven amigo, quien dedicó casi toda nuestra estancia en Río a estudiar fotografía y ya es un experimentado retratista. La principal dificultad deriva de los prejuicios de la gente. Entre los indios y los negros está muy extendida la superstición de que los retratos absorben algo de la vitalidad del modelo y que uno tiene más posibilidades de morir después de que le hayan sacado un retrato. Esta idea está tan profundamente arraigada que no ha sido nada fácil vencerla. Sin embargo, últimamente, el deseo de verse a sí mismos en una imagen va ganando terreno poco a poco: el ejemplo de un puñado de valientes ha animado a los más tímidos, y ahora resulta mucho más fácil que al principio obtener modelos.

\* Elisabeth C. Agassiz y Louis Agassiz, *A journey in Brazil*, Ticknor and Fields, Boston, 1868.

[...] *Pará, 23 de febrero de 1866*

El estudio de la mezcla de razas humanas que se cruzan en estas regiones también me ha tenido muy ocupado y he conseguido numerosas fotografías de todos los tipos que he podido observar. El resultado principal al que he llegado es que las razas se comportan entre sí como especies diferentes; es decir, que los híbridos que nacen del cruce de individuos de razas distintas son siempre una mezcla de ambos tipos primitivos y nunca la simple reproducción de caracteres de uno u otro progenitor, como ocurre en cambio con las razas de animales domésticos.

No comentaré nada sobre mis otras colecciones que, en su mayoría, han sido hechas por mis jóvenes compañeros de viaje más con la finalidad de enriquecer nuestro museo que con la de resolver cuestiones científicas. Pero no puedo dejar pasar esta ocasión sin expresar mi más vivo reconocimiento por todas las facilidades que debo a la amabilidad de Vuestra Majestad en mis exploraciones. Desde el Presidente hasta el más humilde empleado de las provincias que he recorrido, todos han mostrado una gran disponibilidad para facilitar mi trabajo, y la Compañía de Vapores del Amazonas se ha mostrado extremadamente liberal conmigo. Por fin, sire, el navío de guerra que tan generosamente ha puesto a mi disposición me ha permitido conseguir unas colecciones que me hubieran resultado inaccesibles de no contar con un medio de transporte tan amplio y rápido. Permítame que añada que, de entre todos los favores con los que Vuestra Majestad me ha colmado en este viaje, el más valioso ha sido la presencia del Mayor Coutinho, cuya familiaridad con todo lo que atañe al Amazonas ha sido una fuente inagotable de informaciones importantes y de direcciones útiles para evitar recorridos inútiles y la pérdida de un tiempo muy valioso. La amplitud de los conocimientos de Coutinho en lo relacionado con el Amazonas es realmente enciclopédica, y considero que se le haría un gran favor a la ciencia brindándole la ocasión de redactar y publicar todo lo que ha observado durante sus repetidas y prolongadas visitas a esta parte del Imperio. [...]

## V. Persistencia de características en diferentes especies humanas

Dado que el objeto específico de mi estudio en el Amazonas tenía que ver con el carácter y la distribución de la fauna fluvial, no pude abordar investigaciones más precisas sobre las razas humanas, basadas en las minuciosas mediciones, mil veces repetidas, que caracterizan las recientes investigaciones de los antropólogos. Un estudio exhaustivo de las diferentes naciones y variedades raciales que habitan la cuenca del Amazonas requeriría años de observación y examen paciente. He tenido que conformarme con los datos que he podido ir recopilando al margen de mis restantes labores, y para estudiar las razas me he visto obligado a utilizar lo que yo llamaría el método de la historia natural, a saber: comparar entre sí individuos de distintos tipos, del mismo modo que los naturalistas comparan especímenes de distintas especies. El trabajo resultó más sencillo al tratarse de un país cálido, en el que los sectores menos cultivados de la población van a medio vestir y no resulta extraño ver a individuos completamente desnudos. Durante una prolongada estancia en Manaus, el señor Hunnewell hizo muchísimas fotografías de indios y negros, así como de mestizos de estas dos razas y de cada una de ellas con blancos. En todos estos retratos, los individuos seleccionados aparecen en tres posiciones tipificadas: de frente, de perfil y de espaldas. Espero tener la oportunidad, más tarde o más temprano, de publicar estas ilustraciones, así como las de negros puros que el señor Stahl y el señor Wahnschaffe hicieron para mí en Río.

Lo primero que me sorprendió al ver a indios y negros juntos fue la marcada diferencia en las proporciones relativas de las distintas partes de sus cuerpos. Los negros, como monos de largos brazos, son por lo general más esbeltos, con largas piernas, largos brazos y un cuerpo comparativamente corto, mientras que los indios tienen piernas cortas, brazos cortos y cuerpos largos, con troncos bastante fornidos. Por seguir con la comparación, yo diría que si el negro recuerda al esbelto y activo *Hylobates*, el indio se parece más al lento, inactivo y robusto orangután. Desde luego, existen excepciones a esta regla: de vez en cuando se ven negros de complexión robusta, al igual

que indios altos y enjutos. Pero, hasta donde he podido observar, la diferencia esencial entre las razas india y negra tomadas en su conjunto se encuentra en la longitud y complexión fornida del tronco y la escasa extensión de los miembros de los indios frente al cuerpo delgado, el tronco corto y los largos brazos y piernas de los negros.

Otro rasgo no menos sorprendente, aunque no afecta tanto a la figura en su conjunto, es la cortedad del cuello y la gran anchura de los hombros en los indios. Esta peculiaridad caracteriza por igual a la hembra y al macho, de tal manera que la mujer india, vista de espaldas, tiene un aire marcadamente masculino, consideración que puede aplicarse, de hecho, a la totalidad de sus rasgos, ya que rara vez muestra la característica delicadeza de la condición femenina superior. En los negros, por el contrario, la estrechez del pecho y de los hombros que caracteriza a las mujeres es similar en los hombres; de hecho, podría decirse que mientras que la hembra india se distingue por su complexión masculina, el macho negro lo hace por su aspecto femenino. No obstante, la diferencia entre los sexos no es igual de marcada en las dos razas. Las hembras indias se parecen mucho más a los machos, en todos los sentidos, que las hembras negras a los machos negros; las hembras de estos últimos suelen tener rasgos más delicados que los machos.

Si pasamos de las diferencias generales a los detalles concomitantes, encontramos una concordancia asombrosa. La principal diferencia entre la vista frontal de una mujer india y la de una negra reside en la relativa separación de las mamas de la primera frente a la práctica yuxtaposición de las de la segunda. En las indias, la distancia entre las dos mamas es casi equivalente al diámetro de una de ellas, mientras que las mamas de las negras casi se tocan una con otra. Pero eso no es todo: la forma del pecho en sí es muy diferente en los dos casos. La mujer india tiene pechos cónicos, firmes y enhiestos, con los pezones tan desplazadas hacia los lados que, en una vista frontal, los pechos casi parecen surgir de las axilas. En las negras, los pechos son más cilíndricos, más sueltos y más flácidos, y los pezones se desplazan hacia adelante y hacia abajo, de modo que, vistos frontalmente, se proyectan sobre los pechos. En los

indios, la región inguinal es amplia y se distingue claramente de la prominencia del abdomen, mientras que en los negros no es más que un pliegue. Respecto a las extremidades, no sólo son proporcionalmente mucho más largas en los negros que en los indios; su forma y su porte también difieren. Las piernas de los indios son increíblemente rectas, mientras que en los negros las rodillas están curvadas, y la cadera y la articulación de la rodilla suelen estar flexionadas. Similares diferencias en otras partes del cuerpo son visibles de espaldas: la distancia entre los dos hombros, siendo los omóplatos comparativamente estrechos en sí mismos, es mucho mayor en los indios que en cualquier otra raza. A este respecto, las mujeres no difieren de los hombres, sino que comparten un rasgo característico de la raza entera. Esta peculiaridad llama especialmente la atención en una vista de perfil de la figura, en la que un hombro ampliamente redondeado define el contorno de la parte superior del tronco y se estrecha gradualmente hasta un bien definido brazo que suele terminar en una mano bastante pequeña; el dedo meñique es sorprendentemente corto. En los negros, por el contrario, los omóplatos son largos y están más cerca el uno del otro, el hombro es bastante esbelto y estrecho, y la mano es desproporcionadamente grande, aunque los dedos son más ampliamente palmeados que en cualquier otra raza. En lo que a esto respecta, existen pocas diferencias entre el macho y la hembra: el hombre presenta una complexión más musculosa, pero no mucho más robusta que la mujer; en ambos, una vista de perfil muestra que la espalda y el pecho se proyectan por delante y por detrás del brazo. Las proporciones entre la longitud y la anchura del tronco, comparadas entre sí y medidas desde el hombro a la base del tronco, apenas difieren entre los indios y los negros; ello hace que la diferencia en la relativa longitud y fuerza de los brazos y las piernas resulte más evidente.

No es necesario que aluda a las diferencias que presenta el cabello: de todos es conocido el abundante pelo negro y liso de los indios y el áspero pelo rizado de los negros. Ni hace falta que recuerde los rasgos característicos de los blancos para contrastarlos con lo anteriormente afirmado acerca de los indios y los negros.

Sólo son necesarias unas pocas palabras más en relación con los mestizos para mostrar el profundo arraigo de las diferencias primordiales entre las razas puras. Al igual que ocurre con distintas especies animales, las diferentes razas humanas dan lugar a mestizos cuando se cruzan; y los mestizos de esas distintas razas difieren enormemente. El híbrido entre un blanco y un negro, llamado mulato, es suficientemente conocido y no requiere mayores explicaciones. Sus rasgos son nobles; su tez, clara; y su carácter, confiado, aunque indolente. El híbrido entre un indio y un negro, conocido bajo el nombre de cafuzo, es bastante distinto. Sus rasgos carecen de la delicadeza de los del mulato; su tez es oscura; sus largos cabellos, ásperos y rizados; y su carácter muestra una feliz combinación entre la jovial disposición del negro y la activa y duradera energía del indio. El híbrido entre un blanco y un indio, llamado mameluco en Brasil, es pálido, afeminado, débil, perezoso y bastante obstinado; parece como si la influencia india se hubiera limitado a borrar las superiores características del blanco, sin transmitir sus propias energías a la prole. Llama poderosamente la atención cómo, en las dos combinaciones, con negros y con blancos, los indios dejan más claramente marcada su impronta sobre su progenie que las otras razas, así como la facilidad con que se asumen las características específicamente indias en los entrecruzamientos, al tiempo que se rechazan las de otras razas. He observado que la prole de un híbrido entre indio y negro y un híbrido entre indio y blanco resume casi por completo las características del indio puro.

## Carta a lord Granville\* (1869)

Thomas Henry Huxley

[p.1]

Señoría:

De acuerdo con el deseo de su señoría, ruego me permita proponerle las siguientes sugerencias para la creación de una serie sistemática de fotografías de las diversas razas de hombres que pueblan los territorios del Imperio Británico.

Existe ya un gran número de fotografías etnológicas, pero carecen de valor debido a que no han sido tomadas de acuerdo con un plan bien ideado y tipificado. El resultado es que rara vez son mensurables o comparables unas con otras, y que no puede obtenerse de ellas información precisa referida a las proporciones y configuración del cuerpo, que es lo único que tiene verdadero interés para el etnólogo.

Las fotografías que sería deseable obtener son de dos tipos: I. Fotografías de cuerpo entero. II. Fotografías sólo de la cabeza.

I. Las fotografías de cuerpo entero no deberían [página 2] medir menos de tres pulgadas [7,62 cm] de altura. Sería extremadamente conveniente que todas las fotografías tuvieran la misma altura, para así poder advertir casi a simple vista las proporciones relativas de las diferentes figuras; supongo que una medida estándar de cuatro pulgadas [10,16 cm] sería fácil de manejar por el fotógrafo y resultaría suficiente para los propósitos del etnólogo.

La persona fotografiada debería aparecer completamente desnuda, o lo más desprovista de ropas que fuera posible.

Habría que fotografiar dos vistas de cada sujeto: en una debería aparecer totalmente de frente y, en la otra, totalmente de perfil.

\* Thomas Henry Huxley to lord Granville, manuscrito del 8 de diciembre de 1869. National Archives Colonial Office Papers, CO 232/296.

En la vista frontal, el sujeto debería mostrarse en posición “firme”, aunque con el brazo derecho extendido horizontalmente; la mano completamente abierta, con los dedos extendidos; y la muñeca flexionada, con la palma mirando al frente. Los pies tendrían que estar juntos, y los tobillos deberían tocarse entre sí.

Para evitar que el brazo temblara, sería necesario procurarle algún tipo de soporte; en dicho soporte, o sujeta en el plano del cuerpo, habría que fijar una vara de medir, dividida en pies y en pulgadas, que serviría de escala – [página 3]

En la vista de perfil, el objetivo del fotógrafo debería captar el lado izquierdo del cuerpo, y el brazo izquierdo tendría que aparecer flexionado por el codo, de manera que no interfiriera en la visión del contorno dorsal del tronco ni del perfil de la región pectoral.

Tendría que verse el dorso de la mano, con los dedos extendidos.

II. Las fotografías de las cabezas deberían proporcionar una vista de frente y una vista de perfil de cada cabeza (las vistas de tres cuartos pueden ser complementos útiles, pero tienen escaso valor en sí mismas). Dentro de lo razonable, cuanto mayores sean las fotografías, mejor (aunque al lado de las cabezas habría que incluir siempre una regla dividida en pulgadas).

Al realizar fotografías de cualquier pueblo para fines etnológicos, deberían obtenerse:

1. La figura de cuerpo entero de un macho adulto medio y una hembra adulta media.
2. Las figuras de cuerpo entero de formas extremas e inusuales de ambos sexos.
3. Las figuras de cuerpo entero de niños de ambos sexos (anotando la edad del niño o, en caso de no poder precisar la edad, el estado de la dentición de cada niño).

Es especialmente deseable obtener fotografías de cuerpo entero de niños en o antes de su período de primera dentición, pero las dificultades prácticas para el fotógrafo en este caso son considerables.

Respecto a las fotografías de cabezas, sería particularmente útil obtener series que mostraran los cambios que se producen tanto en el cráneo como en el rostro al pasar de la infancia a la vejez en ambos sexos.

Incluyo algunas fotografías que ilustran el método fotográfico propuesto, ~~a pesar de que no han sido tomadas de la manera precisa que hubiera deseado, pero estoy decidido a posponer esta carta, esperando que lleguen de nuevas.~~

[Esta frase fue borrada por los funcionarios de la Oficina Colonial que redactaron la carta para su circulación por las colonias. EE]

## **Acerca de un método de medición de la forma humana para uso de los estudiantes de Etnología\* (1869)**

J. H. Lamprey

Los recopiladores de fotografías que ilustran las razas humanas han experimentado todo tipo de dificultades al proceder a la comparación de la medida de los individuos mediante ciertos estándares comunes. Recientemente, con la sencilla intención de dar respuesta a este problema, he puesto en práctica un plan que someto a la aprobación de los miembros de la Sociedad, con la esperanza de obtener valiosas sugerencias que permitan mejorar todos aquellos detalles que todavía no están perfilados.

Un sólido armazón de madera, de siete por tres pies [213,36 × 91,44 cm], está cuidadosamente reglado, en su lado interno, con divisiones de dos pulgadas [5,08 cm]; en esas marcas regladas se clavan unas pequeñas puntas de las que parten finos hilos de seda que permiten dividir la superficie interior, mediante líneas longitudinales y latitudinales, en cuadrados de dos pulgadas de lado. La figura se dispone sobre ese fondo, con los talones alineados a una de las cuerdas. La base de hierro que sirve de base al sujeto está firmemente fijada en el suelo a cierta distancia del fondo; de este modo, se aseguran unos contornos más definidos que si el hombre permaneciera de pie directamente contra una pantalla sólida sobre la que podrían haberse trazado las líneas. Por medio de tales fotografías, la estructura anatómica de un buen modelo o figura académica de seis pies [182,88 cm] puede ser comparada con la de un malayo de 4,8 pies [146,3 cm] de altura. Este sistema de

\* J. H. Lamprey, "On a method of measuring the human form, for the use of students of ethnology", *Journal of the Ethnological Society of London*, 1869, pp. 84-85.

líneas perpendiculares facilita enormemente el estudio de todas las peculiaridades de contorno que tan claramente observables resultan en cada grupo y sirve de buena guía para su definición, algo que no puede lograrse con una mera descripción verbal y que muy pocos artistas pueden perfilar. Las fotografías se producen a gran escala, y mi portfolio ya contiene una colección de especímenes de varias razas.

Los fotógrafos de centros de investigación extranjeros nos ayudarían mucho si adoptaran el mismo planteamiento y, en caso de recibir el refrendo general de la sociedad en lo que respecta al valor del método, daré los pasos necesarios para difundir las fotografías entre recopiladores que deseen optar por su aplicación o comunicarse conmigo para promoverlo.

## Revista de Etnología\* (1870)

Gustav Fritsch

[...]

Dr. Fritsch:

Los avances en la antropología más actual se deben en gran parte a la mejora de los métodos de representación que están siendo empleados. Por ello estos métodos merecen una atención especial, y no carecerá de interés comparar entre sí con más detalle, desde el punto de vista técnico, a dos de los más importantes.

Los métodos en cuestión son el dibujo geométrico para el que se usa el aparato de Lucae y la fotografía. Ambos procedimientos tienen ventajas e inconvenientes, ambos sus defensores y sus detractores. Para que aparezcan con mayor claridad sus características buenas y malas, el conferenciante ha representado los mismos objetos antropológicos mediante los dos métodos y se permite presentar dichas pruebas ante esta sociedad.

Las representaciones anteriores de tales objetos apenas sirven para la comparación científica, pues se solía dibujar a mano alzada y, para proporcionar el máximo con el mínimo de medios, se escogía un punto de vista arbitrario. En esta categoría se encuentran, por ejemplo, las representaciones de cráneos de Blumenbach y, recientemente, también se han representado cráneos de África Occidental puestos de cualquier manera.

Esperamos que esta forma de representación deje de usarse, pues sólo diversas tomas hechas perpendicularmente proporcionan un material susceptible de ser utilizado con fines comparativos. No es posible dibujarlas a mano alzada sin incurrir en errores significativos, por lo que se hace necesaria la

\* Gustav Fritsch, *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 12, 1870, pp. 172-174.

ayuda de medios mecánicos; especialmente, del aparato de Lucae y la fotografía.

Como es sabido, con el primero se delinea sobre una placa de cristal horizontal el contorno a partir de la proyección del mismo mediante una lente doble, situada encima y en vertical. El dibujo se hace con tinta de copia y, a continuación, se imprime la imagen de la plancha de cristal sobre una hoja de papel. Este procedimiento presenta el inconveniente de que los contornos se ensanchan con facilidad y de que las líneas que discurren muy próximas entre sí tienden a unirse en una sola; además, la impresión trae como consecuencia que la derecha pasa a ser la izquierda y que se pierde el original. Estas desventajas pueden evitarse usando para la delineación un papel transparente que se pegue sobre la placa de cristal, y trazando los contornos mediante incisiones realizadas con la aguja de calcar sobre dicho papel. Así, se obtiene una imagen con unos perfilados extremadamente finos, que si se cubren con pigmentos oscuros aparecen de forma claramente visible sobre un fondo blanco; además, se pueden redibujar tanto al derecho como al revés, y el diseño original no se pierde.

En estas tomas la perspectiva queda totalmente eliminada por el aparato y las dimensiones que estaban situadas perfectamente en paralelo con la placa de cristal deben, en teoría, corresponder exactamente a las dimensiones naturales. Pero está claro que con los objetos en cuestión (como cráneos, pelvis, etc.) no existe ninguna posición en que todos los puntos simétricos entre sí se sitúen de la misma manera con respecto a la placa de cristal, dado que estos objetos poseen en principio una cierta oblicuidad. La proyección hará, por tanto, que las dimensiones no paralelas a la placa aparezcan en escorzo y, aunque estas discrepancias sean mínimas, es deseable que además del dibujo existan las medidas. Aquí se da por sentado que tanto el aparato como el dibujante trabajan a la perfección, pero es innegable que estas condiciones son sólo ideales. Cuando se desea dibujar con un cierto grado de exactitud, el trabajo lleva siempre mucho tiempo, y la utilización prolongada de la lente doble cansa mucho la vista. Y si se trabaja más rápidamente se pierden los detalles: los salientes agudos, las esquinas, etc. se redondean enseguida, y las líneas adquieren un deter-

minado trazo en arabesco que no es el que realmente poseen los huesos. En algunas de las publicaciones de estos dibujos de cráneos se reconoce claramente este fallo.

La realización de un control del dibujo a partir de la medición de las dimensiones incluidas en los lugares correspondientes a menudo puso de manifiesto discrepancias significativas, a pesar del cuidado puesto en su realización.

Finalmente, hay una crítica legítima del método de Lucae que también se ha expresado en otros sitios (Welcker), a saber, que a través de él se pierde lo fisionómico de la imagen y que no proporciona una visión susceptible de poder ser comparada con las representaciones que podemos hacernos del objeto a partir de su contemplación directa, por cuanto en el fondo del ojo obtenemos imágenes en perspectiva, pero no geométricas. El dibujo con el aparato de Lucae no es, por lo tanto, una imagen, sino más bien la representación gráfica de una tabla de números, sobre todo porque debe necesariamente restringirse a los contornos y su desarrollo pormenorizado debe resolverlo el dibujante según su criterio.

Este no es el caso con las tomas fotográficas. Aquí la perspectiva permanece en la imagen, se obtienen simultáneamente contornos y vistas de superficie, y la representación ofrece por ello una impresión más natural.

Como es lógico también la fotografía tiene sus inconvenientes. Se objeta en su contra que a menudo se ven retratos de personas que resultan irreconocibles, lo que puede deberse a diversos motivos. El fotógrafo retratista busca suministrar una imagen hermosa y, por tanto, escoge una proyección que según el punto de vista artístico él considera que es la mejor. Pero quizás ésta resulte totalmente extraña a la persona objeto de la toma porque el rostro queda artificialmente deformado, la iluminación escogida (por un contraste violento u otra razón), crea la apariencia de una figura de aspecto distinto, la perspectiva resulta exagerada, o los objetivos empleados no son los adecuados.

En las representaciones científicas debe tenerse en cuenta, en lo posible, lo siguiente: deben descartarse los enfoques artísticos y utilizarse los puntos de vista frontales; debe escogerse una iluminación que venga de delante, para evitar los efectos

de contraste perjudiciales; los objetivos deben estar libres de aberraciones esféricas y no deben ser excesivamente angulares.

Esto último es especialmente importante, pues los objetivos con un ángulo de toma muy grande exageran la perspectiva e introducen en la imagen aberraciones que en realidad no existen. Las tomas que más se parecen a los dibujos geométricos son las que se efectúan con el objetivo Aplanat de Steinheil y con las lentes Triplelineal y Rectolineal de Dallmeier. La lente Wide-Angular de Dallmeier o la Universal Triple de Busch, así como las pantoscópicas y oculares, son menos recomendables, ya que tienen unos ángulos de toma muy abiertos.

El Aplanat de Steinheil es el objetivo que, en general, mejor se adecúa a los requisitos que aquí vienen al caso. En el momento de la toma, conviene además que exista siempre una distancia suficiente respecto al foco primario; no debería existir una proximidad entre la cámara y el objeto inferior a cuatro pies. Por ello, si se desea obtener una imagen que sea mayor que  $1/3$  del tamaño natural es menester emplear un objetivo de un diámetro [*sic*] mayor. Con la Triple-Lens N.º 2 de Dallmeier se fotografió una serie de bastantes cráneos, provenientes de Sudáfrica, a  $1/4$  de su tamaño natural y, aunque el escorzo que aparece se deja medir con claridad en todos los casos, su aspecto se asemeja mucho al de un dibujo geométrico. Con este nivel de parecido ya es suficiente, pues la impresión fisionómica no debería eliminarse del todo, y parece más adecuado llegar a las dimensiones exactas a partir de mediciones detalladas y precisas del objeto en cuestión. La contemplación de las ilustraciones fotográficas revela otra ventaja: dado que toda la serie de imágenes se tomó con el mismo objetivo y a la misma distancia, es posible la comparación inmediata entre ellas, pues la perspectiva influyó sobre todas de la misma manera. La perspectiva en escorzo que ofrece un objeto determinado se deja controlar tan eficazmente que no resulta difícil encontrar la base para la comparación con otras tomas en cuanto se conoce con exactitud qué objetivo se empleó.

Cuando las tomas fotográficas se realizan a distancias inferiores que las indicadas más arriba —lo que es necesario para obtener una imagen cuyo tamaño sea la mitad del natural con los objetivos de diámetro mediano [*sic*]—, la fotografía resul-

tante difiere mucho del dibujo geométrico y, a causa de su perspectiva exagerada, provoca un efecto extraño ante unos ojos de visión normal. Sería un error decir que ello se debe a un fallo introducido por el objetivo en la imagen, pues estas divergencias obedecen a las reglas de la perspectiva central, siempre y cuando el objetivo reproduzca, como ocurre con los mencionados más arriba, una imagen correcta. El efecto anormal se debe únicamente a que el punto ocular se encuentra demasiado próximo en el cuadro, teniendo en cuenta la distancia de visión normal.

Para mostrar con claridad las diferencias entre dichas tomas fotográficas y el dibujo geométrico, se redujo fotográficamente a la mitad el contorno registrado mediante el aparato de Lucae y, a la vez, se tomó la misma vista del objeto (una pelvis) a la mitad de su tamaño natural con la misma focal de distancia mediana. Al superponer el dibujo reducido del contorno a la fotografía, se vuelve inmediatamente visible la divergencia de perspectiva en cada una de las partes concretas. A pesar de haber empleado el mismo objetivo y a la misma distancia, las tomas hechas desde puntos de vista distintos del mismo hueso pélvico tienen tamaños diferentes, dependiendo de si la masa principal ósea se encontraba delante o detrás del foco central.

Por lo tanto, para representaciones a tan gran escala cabría recomendar la combinación de los dos métodos aquí tratados, tal y como acaba de demostrar prácticamente el ponente. Para ello se usa como base el contorno geométrico, fotográficamente reducido, y se añade a continuación el desarrollo de las superficies a partir de una toma realizada desde el mismo punto de vista.

Con objetos de dimensiones mayores siempre es mejor optar por una reducción del contorno geométrico hecha de esta manera en vez de con el habitual método del pantógrafo. Con este último no es fácil de realizar correctamente; en cambio, todo objetivo fotográfico de calidad carece hasta tal punto de aberraciones esféricas que mediante medición resulta imposible constatar —si se prescinde de los bordes del ángulo de toma— la existencia de errores, siempre y cuando se preste atención a que el eje óptico caiga perpendicularmente sobre el plano de la imagen.

Finalmente, hay que mencionar otro inconveniente de la fotografía, y es que proporciona un exceso de detalles superfluos en relación con la estructura de las superficies y que muestra las diferencias de color en los objetos de la misma manera que muestra las sombras. Ello resulta ciertamente muy molesto, sobre todo cuando se desea emplear tales tomas como punto de partida para dibujos. Con todo, se aprende con rapidez a ver correctamente las imágenes para eliminar en ellas lo que estorba y, tras varios intentos fallidos, el ponente acabó por encontrar artistas que supieron estar a la altura de lo requerido e incluso, a veces, concluyeron su trabajo con una facilidad admirable.

## Álbum etnológico-antropológico en fotografías de C. Dammann\* (1874)

Gustav Fritsch

No hay aficionado actual a la antropología, etnografía y ciencias afines que abrigue la más mínima duda acerca de la importancia que tienen las buenas imágenes de los diversos pueblos para el progreso adecuado de nuestros conocimientos. Lo que existe de tiempos anteriores en este sentido es extremadamente escaso, dado que no abundan los pintores retratistas habilitados que puedan estar a la altura de la tarea de representar con rapidez y seguridad tipos exóticos, y los que hay tienen en su propio país unos ingresos demasiado buenos como para sentir el deseo de partir hacia parajes salvajes y bárbaros. Y cuando lo favorable de las condiciones ha permitido que verdaderos artistas pudiesen representar adecuadamente países lejanos y extraños, es fácil constatar que lo original de la imagen se ha visto empañado por su propia concepción personal, unida a la tendencia incontrolable de la mano a recaer en las acostumbradas formas europeas.

Sólo existe un medio de satisfacer las modestas necesidades que posee el antropólogo de una colección de retratos lo más amplia posible, y éste consiste en la confección de la misma utilizando la fotografía, pues las fotografías pueden servir de correctivo a la concepción personal en las mejores representaciones realizadas por una mano artística, y sólo ellas permiten una comparación segura.

Por ello, todo antropólogo debe alegrarse y dar la bienvenida a la publicación de una obra que promete cubrir cumplidamente el mencionado hueco, y que, si el público participa en la

\* Gustav Fritsch, "Anthropologisch-ethnologisches Album in Photographien von C. Dammann in Hamburg", *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 6, 1874, pp. 67-69.

empresa en la medida precisa, seguramente acabará por cumplir con esa promesa. Se trata del *Anthropologisch-ethnologisches Album in Photographien*, editado por C. Dammann, del que ya han aparecido seis entregas. Para tomar plena conciencia de la enorme ventaja que supone la representación fotográfica bastaría con comparar la notable riqueza que ofrece una sola de las entregas de esta magnífica obra con la recopilación, clásica a su manera, de los tipos de fisonomía del Policleto de Schadow.

El álbum es de una gran riqueza por el formato escogido, por el material empleado y por la impresión, hecha con muy buen gusto, de las explicaciones. El señor Dammann ha logrado con su esfuerzo reunir un gran número de los tipos más extraños e inusuales, en su mayoría en negativos originales, cuyos positivados se agrupan, en función de sus tamaños respectivos, en mayor o menor número sobre cartones de formato folio. Bajo cada fotografía figura la explicación y a pie de página se da brevemente cuenta de las tribus de las que se trata, del realizador de las tomas y de otras cuestiones similares.

Cualquiera que, incluso superficialmente, contemple esta obra, se percatará del gran beneficio que ella puede proporcionar a la ciencia. Pero también se entiende enseguida que esta obra meritoria sólo puede crecer a partir del apoyo benévolo que de entrada reciba de los especialistas en la disciplina, aunque también quepa recomendarla encarecidamente por su originalidad a un público más amplio. Los círculos más directamente relacionados con ella pueden considerar el precio no pequeño que ha sido menester poner a cada entrega como una aportación voluntaria para que esta empresa, iniciada con grandes sacrificios pero que ya cuenta en su haber con grandes éxitos, pueda continuar y llegar a buen puerto sin tropiezos. Pues tanto el especialista como el lego, tanto el científico como el artista, podrán extraer placenteramente de ella ricas enseñanzas.

Una vez concluida la obra, debería poderse realizar a partir de ella una selección amplia destinada a la enseñanza con un precio más reducido. Este logro sería sin duda motivo de orgullo para Alemania, aunque para su consecución haya que realizar, como es lógico, un sacrificio.

La revisión sucinta de lo que se ofrece en lo ya publicado nos permite apreciar que en la primera entrega se representan

especialmente la costa oriental de África, Siberia, Japón y Siam; la segunda contiene principalmente las islas Sonda, el archipiélago del Océano Pacífico y Norteamérica; la tercera, la India, Borneo y las Célebes, y Sudáfrica; la cuarta, Egipto, Sudamérica y Nueva Caledonia; la quinta, Australia, el archipiélago malayo y el territorio de la cuenca del Amazonas, siendo los tipos de esta última especialmente magníficos, tanto por la selección como por la realización. La sexta trae, por último, aparte de una hoja dedicada a esa misma zona del Amazonas, Siebenbürgen, Valaquia, Polonia y Perú.

De esta relación —en la que únicamente se han mencionado las hojas más destacadas de entre las cinco que contiene cada entrega— se desprende que, en el reparto realizado, los países no están separados rigurosamente. La ordenación vino marcada por la manera en que paulatinamente se fue haciendo acopio de los tipos, aunque se ha procurado que vayan juntos los que tienen rasgos en común, de modo que, una vez concluida la obra, no costará trabajo agrupar sistemáticamente las hojas sueltas.

Las carencias que puedan detectarse en esta o aquella parte del mundo podrán ser subsanadas por todo aquel que tenga interés en que el proyecto madure totalmente, prestándole al editor los tipos que pueda poseer, algo que ya han hecho la Sociedad de Antropología de Berlín y diversas personas privadas en la medida de sus posibilidades. A pesar de que el álbum se encuentre de momento inconcluso, ya constituye, como muestra el índice ofrecido más arriba, la fuente más amplia y con mayores garantías de autenticidad de cara a llevar a cabo una comparación general de las particularidades raciales del ser humano, a la vez que contiene gran cantidad de detalles etnográficos.

Incluso el botánico sacará provecho de la contemplación de esta obra, dado que en torno a bastantes figuras individuales y grupos se reconocen plantas características de las respectivas zonas en condiciones de crecimiento natural.

Por todo ello, cabe recomendar encarecidamente esta empresa meritoria a todos los que estén interesados en conocer nuestra propia especie. Su elevado precio no debe impedir, si se ponderan correctamente todas las circunstancias, que la obra encuentre acogida en círculos más amplios.

## Fotografías de razas, de Dammann\* (1876)

Edward B. Tylor

La ciencia de la antropología debe mucho al arte de la fotografía. Ciertamente es que en tiempos anteriores algunos artistas se tomaron la molestia de dibujar cuidadosamente retratos raciales. Las imágenes de indios americanos de Catlin (en particular las de gran tamaño) y las de hotentotes y bosquimanos realizadas por Burchell se encuentran entre esas valiosas obras. Pero la mayor parte de los tipos raciales que figuran en los libros carecen de valor, porque no permiten definir los caracteres especiales de la raza o porque los caricaturizan de un modo absurdo. Actualmente se tiende a dar valor etnológico únicamente a los retratos fotográficos, y la habilidad del investigador reside en elegir a individuos que sean verdaderamente representativos de sus naciones. En este sentido, el gran *Anthropologisch-Ethnologisches Album* del hamburgués Carl Dammann, concluido hace unos meses, es una de las contribuciones más importantes de todos los tiempos a la ciencia antropológica. Compuesto por cincuenta láminas tamaño portfolio, que incluyen entre diez y veinte fotografías cada una, supone un considerable avance en la correcta representación del hombre en toda su diversidad. Puede contemplarse un ejemplar en el Instituto Antropológico, pero su voluminosidad y su coste (18 libras) lo ponen fuera del alcance de la mayoría de las bibliotecas particulares. Resulta, por tanto, un acierto, saludar que los editores hayan puesto a la venta un atlas instructivo más pequeño, con entre 150 y 200 retratos y una encuadernación más manejable, cuyo precio asciende a tres libras y tres chelines. Le deseamos todo el éxito posible, ya que será un detonante para la aparición de nuevos antropólogos allí donde se difunda.

\* Edward B. Tylor, "Dammann's race-photographs", *Nature*, vol. XIII, 6 de enero de 1876, pp. 184-185.

El planteamiento que rige la disposición de los retratos es básicamente geográfico, al ser inviable, debido a la naturaleza del tema, una división exacta de las razas. De hecho, uno de los efectos que provocarán tanto el álbum grande como el pequeño tendrá un sentido negativo. Los dos contribuirán mucho más que un sinfín de críticas a que se revise la imprudente generalización respecto a las razas que tan común es en los sistemas etnológicos, y lo harán imprimiendo en las mentes de los estudiantes la intrincadísima combinación de las diferentes variedades humanas. Puede que llegue un día en que, sobre la base del principio de Quetelet de un tipo central con variantes en disminución gradual, sea posible calcular científicamente la constitución de una raza. Pero ese día aún no ha llegado, y lo más que puede hacerse hoy para definir un tipo racial es distinguir vagamente algunos de sus rasgos dominantes. Un buen ejemplo de ello puede verse en la lámina I, titulada "Tipos germánicos", aunque no todos sus componentes lo sean. El último retrato pertenece a una muchacha de un mercado galés y, justo encima de ella, aparece Livingstone, quien, como sabemos, era de la isla gaélica de Ulva. Si existe algo parecido a un tipo céltico, estos dos retratos son su representación; perfectamente podrían ser padre e hija. El contraste entre la recia muchacha galesa, de tez oscura y ojos bastante próximos, y la rubia campesina del norte de Alemania situada junto a ella es notable, mientras que la inmediata señora bávara muestra con absoluta claridad la diferencia existente entre los alemanes del norte y del sur.

No es necesario enumerar los distintos pueblos de la Tierra que han contribuido a este álbum con sus tarjetas de visita, pero, a medida que se pasan las láminas, éstas suscitan algunas observaciones sobre aspectos secundarios. Una pareja china de recién casados sugiere una respuesta a la pregunta de a qué edad deben obtenerse los retratos etnológicos. No hay duda de que debería ser en torno a los veinte años más o menos, cuando la tipología física ya está desarrollada y los rasgos raciales todavía no han sido enmascarados por la influencia del pensamiento, el trabajo y las circunstancias. En estas láminas, el anciano comerciante chino y el caballero japonés de setenta y cuatro años muestran rasgos curiosamente parecidos a los que

podrían exhibir europeos de la misma edad y ocupación. Y, sin embargo, los rostros de estos orientales probablemente no presentaban esa apariencia europea cuando eran jóvenes. Los etnólogos no buscan el reflejo de la educación ni la experiencia, sino el rostro nacional, y dicho rostro debe ser fotografiado en la juventud. De igual modo, para contrastar la pureza y la mezcla de naciones, es interesante comparar la lámina XII, en la que se reproducen tipologías comparativamente uniformes de tribus siberianas, con las heterogéneas figuras procedentes de Marruecos y Argelia que aparecen en la lámina siguiente. La mezcla gradual de razas, a la que ya se ha hecho mención, puede estudiarse bien en las láminas VIII a XI, que ponen de manifiesto como nunca antes el modo en que las peculiaridades de los malayos pueden rastrearse en los tipos chinos y japoneses. Por último, cabe subrayar lo difícil que resulta respaldar la reiterada teoría según la cual los nativos de América proceden del Extremo Oriente, a la vista de la comparación de los retratos que se ofrecen de tipos siberianos, japoneses y chinos, por un lado, y norteamericanos, por el otro.

Puestos a encontrar defectos, cabe señalar que debería revisarse la reducida tipografía de los pies de las láminas.

## Retratos compuestos\* (1878)

Francis Galton

Someto a la consideración del Instituto Antropológico los primeros resultados del procedimiento que sugerí el pasado mes de agosto en mi alocución presidencial ante la Anthropological Subsection en Plymouth, en los siguientes términos:

“Tras haber obtenido dibujos o fotografías de diversas personas, básicamente similares pero que difieren en detalles menores, ¿existe un método certero para extraer de ellas las características típicas? Me permito comentarles un plan que hemos ideado el señor Herbert Spencer y yo mismo, basado en superponer ópticamente las diversas imágenes y validar el resultado global. El señor Spencer me sugirió en una conversación que los dibujos reducidos a la misma escala podían calcarse en hojas de papel translúcido y disponerse uno sobre otro para después verlos al trasluz. He verificado con éxito este procedimiento. Mi propia idea era proyectar imágenes muy tenues de los diferentes retratos, sucesivamente, sobre una misma placa fotográfica sensibilizada. Cabe añadir que es muy sencillo superponer ópticamente dos retratos por medio de un estereoscopio, y que cualquier persona que esté acostumbrada a manejar instrumentos comprobará que un simple binóculo provisto de lentes estereoscópicas es casi tan eficaz y mucho más manejable que las cajas que venden en las tiendas.”

El señor Spencer me informó de que en realidad había ideado un instrumento, muchos años antes, para calcar mecánicamente, sobre papel translúcido, secciones longitudinales, transversales y horizontales de cabezas, con la intención de superponerlas y obtener, al verlas al trasluz, una imagen promediada.

\* Francis Galton, “Composite portraits”, *Journal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 8, 1878, pp. 132-144.

Desde que se publicó mi alocución, he podido hacer varios ensayos y he descubierto que, en realidad, el procedimiento fotográfico al que me referí permite obtener con precisión mecánica una imagen generalizada, una imagen que no representa a ningún hombre en concreto, sino a una figura imaginaria que posee los rasgos medios de un determinado grupo de hombres. Estos rostros ideales transmiten una sorprendente sensación de realidad. A primera vista, nadie dudaría de que corresponden a una persona real y, sin embargo, como ya he dicho, no es así: se trata del retrato de un tipo, no del de un individuo.

Lo primero que hago es recopilar fotografías de las personas que me interesan. Deben ser similares en actitud y en tamaño, pero no es necesaria la exactitud en ninguno de estos dos aspectos. A continuación, mediante una sencilla operación, hago en todas ellas dos agujeritos que me permitan colgarlas una tras otra, como una baraja de cartas, sobre el mismo par de alfileres, de manera que los ojos de todos los retratos queden lo más superpuestos posible (lo que determinará que el resto de los rasgos también se superpongan básicamente). Estos pequeños agujeros corresponden a lo que los impresores conocen técnicamente como “marcas de registro”. El procedimiento es sencillo: se practica una abertura cuadrangular en el centro de una pequeña lámina de latón o cartulina, y entre los lados opuestos de dicha abertura se disponen dos hilos, formando una cruz. A ambos lados de la abertura se hacen dos agujeritos. La lámina de latón se dispone sobre el retrato, de manera que la abertura encuadre el rostro; debe ajustarse hasta que uno de los hilos cruzados corte las pupilas de los dos ojos y el otro hilo divida el espacio existente entre las pupilas en dos partes iguales. A continuación, la plancha se fija firmemente a la imagen, clavando dos alfileres en los pequeños agujeros.

Tras colocar así los retratos, se dispone frente a ellos la cámara fotográfica. Supongamos que hay ocho retratos superpuestos, y que para obtener una buena copia fotográfica de cada uno haría falta una exposición de ochenta segundos. Ésta es la forma habitual de proceder, sujeta en la práctica a ciertas variaciones de detalle, dependiendo de la luminosidad de los

diversos retratos. Nosotros proyectamos la imagen de cada uno de los ocho retratos sobre la misma placa sensibilizada durante diez segundos. Así, para el retrato n.º 1 (el primero del montón) retiramos la tapa del objetivo de la cámara durante diez segundos y, después, la volvemos a colocar en su lugar. A continuación, descolgamos de los alfileres el retrato n.º 1 y aparece el retrato n.º 2; volvemos a retirar la tapa del objetivo durante diez segundos y la colocamos de nuevo. Descolgamos el n.º 2 y aparece el n.º 3, y procedemos igual que con sus predecesores, y así sucesivamente hasta el último retrato del montón. La placa sensibilizada ha sido expuesta un total de ochenta segundos. A continuación, se revela y la copia impresa a partir de ella será la imagen generalizada a la que me he referido. Es una combinación de ocho retratos. Sus contornos más perfilados y oscuros corresponden a los elementos comunes a la mayoría de los retratos; las peculiaridades individuales prácticamente no han dejado rastro visible. Dado que estas últimas se encuentran necesariamente dispuestas a ambos lados de la media, el contorno de la imagen compuesta equivale a la media de todos los componentes. Se trata de una banda y no de una línea fina, porque los contornos de los componentes rara vez suelen superponerse de un modo exacto. La banda presentará un centro más oscuro cuando los retratos componentes tengan el mismo tipo de rasgos, y su anchura o la medida en que aparezca desdibujada indicará la tendencia de sus componentes a desviarse del tipo común. Esto es así por la misma razón por la que las marcas disparadas sobre un blanco se disponen más densamente cerca de la diana que lejos de ella, tanto más cuanto mayor sea la puntería del tirador. Lo dicho respecto a los contornos se aplica igualmente a las sombras; la imagen compuesta representa una figura promediada, cuyas facciones han sido plasmadas suavemente. Los ojos presentan una nitidez óptima, debido a las condiciones mecánicas bajo las cuales se montaron los componentes.

Un retrato compuesto representa una imagen similar a la que vería un hombre dotado de una imaginación pictórica desarrollada en altísimo grado. Pero la capacidad de imaginar dista mucho de ser precisa, incluso en los mejores artistas, y la posibilidad de que se vean influenciados por casos especiales

que pueden desatar sus fantasías es tan grande que no hay dos artistas que coincidan en ninguna de sus formas características. El mérito del montaje fotográfico reside en su precisión mecánica, en la imposibilidad de incurrir en más errores que los que incidentalmente afectan a cualquier producción fotográfica.

Someto a su escrutinio varias imágenes compuestas que el señor H. Reynolds ha realizado para mí. El primer conjunto de retratos corresponde a una serie de criminales condenados por asesinato, homicidio sin premeditación o robo con violencia. Cabe señalar que los rasgos de los retratos compuestos resultan mucho menos inquietantes que los de cada uno de sus componentes. Han desaparecido las espantosas irregularidades específicas y prevalece la común humanidad subyacente. Representan, no al criminal, sino al hombre propenso a cometer un crimen. Todos los retratos compuestos presentan mejor aspecto que sus componentes, porque la imagen promediada de muchas personas está libre de las irregularidades que afean de diversos modos la apariencia de cada una de ellas.

He elegido estos retratos para mis primeras tentativas porque casualmente llegó a mis manos, gracias a la amabilidad de sir Edmund Du Cane, director general de prisiones, una espléndida colección de fotografías de delincuentes realizadas con vistas a investigar tipologías criminales. Estas fotos se adaptaban particularmente a mi propósito actual, al tener todas ellas aproximadamente el mismo tamaño y reflejar básicamente las mismas actitudes. La idea de las figuras compuestas se me ocurrió mientras intentaba definir las principales tipologías criminales mediante la superposición óptica de los retratos (un método que ya había empleado a menudo en mapas y diagramas meteorológicos).<sup>1</sup>

El otro conjunto de imágenes compuestas está formado por parejas. Han sido seleccionadas para mostrar lo extraordinariamente fácil que resulta combinar casi cualquier par de rostros cuyas proporciones sean relativamente iguales.

Estoy seguro de que a la mayoría de la gente le sorprenderá ver lo bien definidas que están estas imágenes compuestas. Cuando trabajamos con rostros del mismo tipo, los puntos de similitud superan ampliamente a los de disimilitud y, en general, hay un parecido mucho mayor entre las caras, un parecido

que aquéllos que prestamos atención a las diferencias individuales tendemos a apreciar. Cuando un viajero entra en contacto por vez primera con personas de una raza muy distinta a la suya, piensa que todas son muy parecidas, y a un hindú le resulta muy difícil distinguir a un inglés de otro.

La imparcialidad con que los montajes fotográficos representan a sus componentes se refleja en seis de las muestras. Quise comprobar si el orden en que se fotografiaban los componentes provocaba algún cambio en el resultado final, así que dispuse sucesivamente tres de los retratos en cada una de sus seis combinaciones posibles. Observarán que al menos cuatro de las seis imágenes compuestas son decididamente similares. Debo decir que, en cada uno de estos conjuntos, el último de los tres componentes fue sometido siempre a una exposición más larga que el segundo, y el segundo a una más larga que el primero, aunque considero que es mejor someterlos todos ellos al mismo tiempo de exposición.

El estereoscopio, tal como afirmé el pasado mes de agosto en mi comparecencia en Plymouth, proporciona un método muy sencillo para superponer ópticamente dos retratos, y es para mí un verdadero placer citar la siguiente carta alusiva a esta cuestión, así como a otras diversas conclusiones a las que también he llegado. Me la remitió amablemente el señor Darwin; está firmada por el señor A. L. Austin, de Nueva Zelanda, fechada el pasado mes de noviembre, e ilustra uno de los muchos casos curiosos en los que dos personas emprenden, cada una por su cuenta y casi en paralelo, una misma investigación, logrando resultados similares.

Este grabado es la representación más fiel de una de las imágenes compuestas que los sistemas habituales de impresión pueden proporcionar. Fue transferida fotográficamente a la plancha de madera y el grabador ha puesto todo su empeño en traducir las sombras a las líneas del grabado. Esta imagen compuesta está formada sólo por tres componentes, y su triple origen puede rastrearse en las orejas y en los botones del chaleco. A mi juicio, la fotografía original es una media bastante exacta de sus elementos componentes: ninguno de sus rasgos es idéntico a los que aparecen en cada uno de esos componentes, pero la imagen conserva un parecido con todos ellos y no

recuerda más a uno que a otro. Sin embargo, el criterio del xilógrafo es diferente. Su plasmación de la imagen compuesta ha hecho que dicha imagen sea exactamente igual a la de uno de sus componentes, unos componentes que, no lo olvidemos, nunca había visto. Es como si, al dibujar un niño, un artista hubiera producido un retrato muy parecido al de su difunto padre, habiendo pasado por alto una similitud igualmente intensa con su difunta madre que era obvia en sus parientes. En mi opinión, ésta es la prueba más sorprendente de que la imagen compuesta es una combinación fiel.

“Invercagill, Nueva Zelanda  
8 de noviembre de 1877

Al señor Charles Darwin.

Muy señor mío:

Aunque usted no me conoce y vivo en el lado opuesto del planeta, me he tomado la libertad de escribirle para informarle de un modesto descubrimiento que he realizado en relación con la visión binocular del estereoscopio. Al tomar dos simples fotografías de tarjeta de visita correspondientes a los rostros de dos personas distintas (dos retratos de aproximadamente el mismo tamaño, mirando en la misma dirección) y ponerlas en un estereoscopio, los dos rostros se funden en uno de la manera más sorprendente, produciéndose, cuando se trata de los retratos de dos damas, una *decidida mejora* en la belleza de ambas. Las imágenes no han sido tomadas con una cámara binocular y, por tanto, no resaltan adecuadamente, pero al mover una de ellas o las dos hasta que los ojos coinciden en el estereoscopio, se funden perfectamente. Si se tomaran con una cámara binocular, con cada sujeto en una mitad del negativo, estoy seguro de que el resultado sería aún más sorprendente. Quizá pueda hacerse así en lo que atañe a la expresión de las emociones en el hombre y en los animales inferiores, etc. No dispongo de tiempo ni de oportunidades para hacer experimentos, pero me parece que podría hacerse algo en este

sentido fotografiando los rostros de diferentes animales, las diferentes razas de la humanidad, etc. Creo que la vista estereoscópica de alguna familia de simios y de diversos rostros humanos de castas inferiores daría una mezcla muy curiosa; lo mismo ocurriría con el cruce de animales y crías. Pienso que también podrían obtenerse resultados con las fotos de un marido y una mujer y sus hijos, etc. De cualquier modo, al margen de sus implicaciones, los resultados son curiosos. En caso de que todo ello fuera de utilidad, estoy seguro de que citará la autoría del experimento, y quizá pueda enviarme algún resultado. En caso contrario, me complacería enormemente recibir su respuesta.

Le saluda atentamente:

A. L. Austin, ingeniero de caminos, F.R.A.S.”

El doctor Carpenter me informa de que el difunto señor Appold, el mecánico, solía combinar dos retratos de sí mismo en el estereoscopio. En uno de ellos presentaba una expresión adusta y en el otro sonreía, y la combinación provocaba una curiosa y efectiva mezcla.

Pese a que, debido a su accesibilidad, el estereoscopio resulta práctico para determinar si dos retratos tienen el tamaño y la actitud adecuados para formar una buena imagen compuesta, no deja de ser una forma provisional e imperfecta de obtener el resultado deseado. No puede combinar por sí mismo dos imágenes; sólo las ubica de manera que el cerebro pueda asumir la intención de combinarlas. Las dos impresiones dissociadas que recibe el cerebro mediante el estereoscopio no presentan la misma intensidad relativa; a veces, la imagen percibida por el ojo izquierdo prevalece sobre la percibida por el derecho, y viceversa. Los instrumentos que voy a describir a continuación permiten lograr lo que no se consigue con el estereoscopio: crean verdaderas combinaciones ópticas. En lo que respecta a otras cuestiones apuntadas en su carta por el señor Austin, no creo que utilizar una cámara binocular para captar los dos retratos que el estereoscopio debe combinar en uno sea algo relevante. Lo único que se requiere es que los

retratos sean, aproximadamente, del mismo tamaño. Por lo demás, coincido cordialmente con el señor Austin.

El mejor instrumento que he ideado y utilizado hasta el momento para la superposición óptica es un “prisma de doble imagen” de espato de Islandia. Los últimos que he tenido me los ha proporcionado la óptica del señor Tisley (172, Brompton Road). Tienen un orificio cuadrangular de una pulgada y media [3,81 cm] de lado y, cuando se sujetan formando un ángulo recto respecto a la línea de visión, separan la imagen normal de la imagen extraordinaria hasta dos pulgadas [5,08 cm] cuando el objeto contemplado se encuentra a diecisiete pulgadas [43,18 cm] del ojo. Es suficiente para trabajar con retratos de tarjetas de visita. Una imagen es bastante acromática y la otra muestra algo de color. La divergencia puede variarse y ajustarse inclinando el prisma respecto a la línea de visión. De esta forma, la imagen normal de un componente se proyecta sobre la imagen extraordinaria del otro, y la imagen compuesta puede ser percibida a simple vista a través de una lente de foco largo o a través de unos gemelos de teatro (más eficaces que un telescopio) unidos a un tubo extensible lo suficientemente largo para ver con nitidez un objeto situado a tan corta distancia. Se pueden combinar retratos de distintos tamaños situando el mayor más lejos del ojo, y se puede encajar un gran rostro en un retrato pequeño inclinando y escorzando el primero; el ligero desenfoque producido en este caso tiene un efecto negativo poco o nada perceptible en la imagen compuesta.

La figura 1 muestra el sencillo aparato en el que se dispone el prisma y sobre el que se monta la fotografía. El primero se fija en un cilindro que puede girarse en la pieza anular situada al final del brazo y se puede fijar con ayuda de un tornillo. Si se desea, el brazo también puede girarse y se puede ajustar, alargándolo o contrayéndolo. La base del instrumento está revestida de corcho forrado de tela negra, para poder fijar fácilmente con chinchetas los retratos componentes. Para utilizarlo, se fija uno de los dos retratos y el otro se superpone sobre el primero hasta que, al mirar a través del prisma, se vea la combinación adecuada; entonces, se fija también el segundo retrato. A continuación, hay que establecer sus marcas de regis-

tro a partir de unas agujas fijadas en un brazo articulado, un método mucho más pertinente que la trama de hilos entrecruzados ya descrita, debido a que con él se puede seleccionar cualquier rasgo que se desee —la nariz, la oreja o la mano— para hacer un montaje. Supongamos que A, B, C... Y, Z son los retratos componentes. A se fija debajo, y B, C... Y, Z se combinan sucesivamente con A y se registran. A continuación, antes de retirar Z, hay que quitar A y sustituirlo por cualquier otro de los retratos ya registrados (por ejemplo, B) y combinarlo con Z. Por último, debe retirarse Z y sustituirse por A, que se combina con B y se registra. La figura 2 muestra uno de los tres brazos articulados que se fijan en la barra vertical. Dos de ellos llevan un fino soporte cubierto de corcho y forrado de tela, y el tercero lleva el elemento que aparece en la figura 3: un soporte con lentes de diferentes aumentos, sobre el cual debe disponerse un espejito con una inclinación de 45°. En caso de que haya que escorzar un retrato, se puede fijar a uno de estos soportes e inclinarlo hasta la línea de visión. Cuando es más pequeño que su compañero, puede acercarse a los ojos e interponer la lente apropiada. Si hay que combinar un perfil derecho con un perfil izquierdo, debe fijarse uno de los dos en uno de los soportes y debe verse su reflejo especular en el otro. El aparato que he diseñado no es más que una aproximación; al estar realizado básicamente en madera, resulta bastante tosco, pero funciona bien.

Los rostros de frente y de perfil de dos personas sentadas una al lado de la otra o una detrás de otra pueden superponerse fácilmente mediante un prisma de doble imagen. Con dos de esos prismas, dispuestos uno tras otro, pueden obtenerse cuatro imágenes de igual nitidez que ocupan las cuatro esquinas de un rombo de ángulos agudos de 45°. Tres prismas proporcionan ocho imágenes, pero la combinación no resulta práctica: las imágenes pierden nitidez y aparecen demasiado cerca unas de otras. Pueden fijarse uno o dos de estos prismas a cada una de las lentes de un estereoscopio de foco largo, para poder combinar así cuatro u ocho imágenes.

He fabricado otro instrumento formado por una pieza de cristal inclinada en un ángulo muy agudo respecto a la línea de visión y por un espejo, situado tras el cristal y también incli-

nado, pero en la dirección opuesta a la línea visual. Este mecanismo permite que dos rayos de luz alcancen el ojo desde cada punto del cristal; uno de ellos se refleja desde su superficie, y el otro se refleja primero desde el espejo y después se transmite a través del cristal. El cristal empleado debe ser extremadamente fino para evitar que los dobles reflejos provoquen una imagen borrosa; hay que seleccionar una pieza similar a las utilizadas para cubrir las muestras microscópicas. El principio en el que se basa el instrumento puede desarrollarse aún más interponiendo piezas adicionales de cristal sucesivamente menos inclinadas respecto a la línea de visión, de manera que cada una de ellas refleje un retrato distinto.

He experimentado con otros muchos mecanismos; de hecho, existen diversas formas de superponer ópticamente dos o más imágenes. He utilizado un sextante (con su telescopio acoplado) y también tiras de espejos dispuestas en diferentes ángulos para examinar simultáneamente sus distintos reflejos a través de un telescopio. También he utilizado una lente dividida, como si se tratara de la yuxtaposición de dos lentes este-reoscópicas, en la parte frontal de una especie de telescopio.

No he tenido aún la oportunidad de superponer imágenes disponiendo negativos de cristal en diferentes linternas mágicas, todas ellas proyectadas sobre la misma pantalla; pero este procedimiento, o incluso un simple aparato diorámico, sería muy adecuado para exhibir efectos de montaje ante un grupo de espectadores y, si se utilizara luz eléctrica para la iluminación, el efecto sobre la pantalla podría, a su vez, ser fotografiado. También sería posible construir una cámara de foco largo con muchos cristales ligeramente divergentes y que cada uno de ellos proyectara la imagen de un negativo de cristal distinto sobre una misma placa sensibilizada.

Los retratos compuestos tienen muchas aplicaciones. Nos proporcionan imágenes tipificadas de las distintas razas humanas, imágenes obtenidas a partir de un gran número de individuos de dichas razas tomados al azar. Una manera de asegurarse de la veracidad de cualquiera de nuestras deducciones gráficas consiste en analizar su concordancia sustancial cuando se ha tratado con diferentes series de componentes: así es como se logra un examen preciso en todas las conclusiones

estadísticas. Deben seleccionarse tipos frecuentes o muy marcados entre los hombres de la misma raza, igual que he hecho yo con dos de los tipos criminales que ilustran esta memoria.

Otra aplicación de este procedimiento consiste en obtener fotográficamente un buen retrato de una persona. La inferioridad de los fotógrafos frente a las mejores obras de los artistas reside, en lo que atañe al parecido, en que sólo pueden captar una única expresión. Si se tomaran muchas fotografías de una misma persona en distintos momentos (o incluso en distintos años), su imagen compuesta contendría aquello de lo que carece una única fotografía. Ya he hecho referencia a la experiencia del señor Appold en este sentido. La predisposición analítica de la mente es tan poderosa que, ante una maraña de contornos superpuestos, insiste en detenerse sólo en algunos de ellos, individualizándolos y haciendo caso omiso de los restantes. Una vez seleccionará un contorno; otra, distinguirá otro distinto. Cuando contemplamos los diseños del papel pintado de nuestra habitación, vemos, si nos dejamos llevar por nuestra fantasía, todo tipo de formas y rasgos. A menudo, captamos una combinación extraña que inmediatamente después somos incapaces de recordar y que puede volver a aparecer más tarde, fugaz y repentinamente. Un retrato compuesto tendría, en buena medida, esa misma capacidad de sugestión.

El procedimiento también podría utilizarse para obtener, a partir de muchos retratos independientes de un personaje histórico, su parecido más probable. Estatuas contemporáneas, medallas y gemas serían muy útiles en este sentido: habría que fotografiarlas al mismo tamaño y obtener una imagen compuesta a partir de ellas. Hay que tener en cuenta que resulta muy sencillo dar diferente "peso" a los distintos componentes. Así, si se considera que una estatua es mucho más fiel al original que otra y que, por tanto, debe recibir el doble de consideración en la imagen compuesta, basta con duplicar su tiempo de exposición o su iluminación.

La última aplicación del procedimiento a la que haré referencia es de gran interés en lo que respecta a las investigaciones sobre la transmisión hereditaria de caracteres, ya que nos permite comparar los rasgos medios de los descendientes con los de sus progenitores. Una imagen compuesta de todos los

hermanos y hermanas de una gran familia se aproximaría a lo que probablemente sería la media de los descendientes si la familia aumentara indefinidamente, aunque esa aproximación resultaría aún más precisa si también tuviéramos en consideración a aquellos primos que hubieran heredado el parecido familiar. Respecto a los progenitores, obviamente no es suficiente con hacer una imagen compuesta de los padres; también debe incluirse a los cuatro abuelos, y a los tíos y tías de ambas ramas. He publicado varias indagaciones estadísticas sobre la distribución de aptitudes en familias<sup>2</sup> que ofrecen datos provisionales para determinar el peso que debe darse en la imagen compuesta a los distintos grados de parentesco. Sin embargo, yo no seguiría esas indicaciones en este caso, sino que más bien sugeriría, para las primeras tentativas, dar el mismo "peso" a las ramas masculina y femenina; de este modo, el padre y un hermano del padre contarían tanto como el padre y un hermano de la madre. En segundo lugar, multiplicaría por cuatro el "peso" de cada padre, y sólo por uno el de cada abuelo/abuela y tío/tía; y multiplicaría igualmente por cuatro el de cada hermano y cada hermana, y por uno el de cada primo que hubiera heredado el parecido de la familia en cuestión (descartaría al resto de los primos). Los "pesos" mencionados se reflejarían mediante los correspondientes períodos proporcionales de exposición.<sup>3</sup>

Las imágenes compuestas conforme a estos principios sin duda ayudarían a los criadores de animales a valorar mejor que hasta el momento los resultados de cualquier cruce, y también serían sumamente interesantes e instructivas para prever los resultados de los enlaces entre hombres y mujeres. Podríamos aprender mucho simplemente utilizando con frecuencia el prisma de doble imagen tal como he descrito, ya que nos permite combinar en una misma imagen los rasgos de individuos sentados uno al lado del otro.

Por el momento, he tenido escasas oportunidades de desarrollar las aplicaciones de las imágenes fotográficas compuestas; no hace falta que me extienda acerca de la dificultad que plantea la obtención de los componentes requeridos. De hecho, el principal motivo por el que he hecho públicos estos primeros ensayos es que mis explicaciones me permitan obte-

ner los muy diversos materiales necesarios para poder seguir trabajando. Necesito, sobre todo, series de fotografías de familia que tengan todas ellas, en la medida de lo posible, tamaños similares y cuyos modelos muestren actitudes parecidas. Las dimensiones más adecuadas para las imágenes compuestas de familias serían las derivadas de un intervalo equivalente a cuatro décimas de pulgada<sup>4</sup> (es decir, 10 mm) entre la pupila del ojo y la línea que separa los labios. Las actitudes, sobre las que no debe haber margen de error, son el rostro de frente, un perfil exacto (es decir, mostrando siempre el lado *derecho* del rostro) y una vista exacta de tres cuartos, siempre mostrando el lado izquierdo; en este último caso, la imagen sólo debe abarcar hasta el borde externo del párpado derecho. En todos los casos, el modelo debe estar mirando al frente. Este tipo de retratos suele utilizarse en las tarjetas de visita, y confío en que no pocos fotógrafos aficionados se sientan inclinados a hacer series de los miembros de sus familias, jóvenes y ancianos, hombres y mujeres, y que intenten elaborar con ellas imágenes compuestas basadas en los principios que he descrito. Las fotografías utilizadas con ese fin no tienen por qué sufrir ningún deterioro, ya que las marcas de registro pueden hacerse en las fundas que las protegen, y no en las propias fotografías.

## Debate

El señor Edmund Du Cane dijo: No tenía la intención de hacer comentarios sobre la conferencia impartida por el señor Galton, pero, ya que he sido aludido, explicaré mi conexión con las observaciones sobre la manera en que, tal como ha explicado el señor Galton, se originaron sus experimentos. Al considerar cuál era la mejor manera de abordar y reprimir el crimen, se me ocurrió que debíamos intentar averiguar sus fuentes para ver si era posible detectarlo en ellas en vez de tener que esperar hasta su desarrollo y combatirlo más tarde. Para rastrear el crimen hasta sus fuentes debemos seguir la historia de aquéllos que lo practican y, sobre todo, en aquellas líneas que es más probable (tal como se ha afirmado) que contengan la clave de una carrera criminal. Entre esas líneas de investiga-

ción, una de las más importantes es la de la predisposición hereditaria, distinguiendo el efecto de ésta del efecto de la crianza. El señor Galton tuvo la gentileza de comprometerse a intentar hacer algo para aclarar esta cuestión, y yo le proporcioné información detallada sobre la carrera y las características personales de un gran número de criminales, así como sus fotografías. Considero que, si se corrobora que los criminales tienen ciertos tipos especiales de rasgos, cabe concluir que esas determinadas peculiaridades personales distinguen a aquéllos que cometen ciertas clases de crímenes. La tendencia al crimen es innata en ellos y, o bien son incurables, o su tendencia sólo puede controlarse vigilándolos muy de cerca en las primeras fases de su vida. El procedimiento planteado por el señor Galton contribuiría a aclarar este punto, porque, en caso de existir alguno de esos rasgos distintivos, se revelaría en sus fotografías compuestas formando una línea muy marcada, mientras que las líneas serían más o menos borrosas en aquellos rasgos que no correspondieran. Me atrevo a prever que nos encontraríamos con que un gran número de aquéllos que cometen cierta clase de crímenes mostrarían una organización mental y corporal claramente inferior. Aunque, por otra parte, numerosos criminales son bastante superiores en inteligencia; tanto es así, que el coronel Pasley, director de obras del Almirantazgo, me ha informado recientemente de que ha observado que los convictos aprenden los rudimentos de un nuevo oficio mucho más rápidamente que los trabajadores libres. De hecho, a menudo es una inteligencia mal orientada y desequilibrada lo que conduce a la tentativa criminal y estas características, muy probablemente, podrían hallarse en los rasgos de los criminales de esta clase.

El señor Cornelius Walford, tras expresar su interés en la materia debatida, llamó la atención sobre el hecho de que los cambios de emplazamiento y de clima, y quizá también de alimentación, tienden a alterar sustancialmente los tipos familiares e incluso nacionales de expresión facial. Por poner un ejemplo, los hijos de padres irlandeses nacidos en Estados Unidos suelen presentar un tipo de rostro bastante clásico, a pesar de que los padres llevan impresos, en muchos casos, los más fuertes rasgos de su nacionalidad. Sir Charles Dilke afirma en

su *Greater Britain* que lo mismo ocurre en las Colonias Australianas. De ello parece deducirse que las tipologías criminales tampoco serán válidas en todas las circunstancias. El señor Walford no estaba seguro de cómo podía afectar esto a la teoría del señor Galton. También pensaba que en la experimentación con diversas personas se tiende a generalizar la expresión, más que a particularizarla. Estas afirmaciones deben ser interpretadas como simples sugerencias.

El señor Robert des Ruffières dijo: La comunicación del señor Galton sobre los "Retratos compuestos" es a la vez curiosa y sugerente, y es posible que conduzca a importantes resultados en tiempos venideros. Al parecer, el autor considera que su descubrimiento puede tenerse muy en cuenta en varios sentidos, sobre todo como un procedimiento para comparar los rasgos medios de una familia con los de sus antepasados cercanos. Si no recuerdo mal, el señor Galton ha hecho mucho hincapié en los ojos como uno de los principales rasgos, en especial en relación con sus opiniones. No dudo que tiene buenas razones para ello, pero no debería olvidarse que la boca también es un rasgo muy característico, y no han pasado muchos años desde que un célebre pintor francés demostrase que se podía agrupar a los diversos personajes de un cuadro de historia de tal manera que el espectador identificara la escena sin que los ojos de ninguno de los *dramatis personae* fueran visibles. Hay quien ha dicho que el descubrimiento del señor Galton no es más que un divertimento, pero lo mismo se dijo en su momento del caleidoscopio, que tan buen servicio ha prestado a las artes, y muy recientemente del radiómetro, cuya utilidad se ha demostrado en el ámbito de la climatología, para examinar la luz de gas y para otras cuestiones.

El señor Hyde Clarke dijo que había que aceptar los resultados del señor Galton con las reservas y condiciones que él había impuesto. De lo contrario, cabía el peligro de llegar a conclusiones erróneas, ya que una media o un promedio no representaba un hecho natural, sino que era un término artificial. Así, en los ejemplos presentados, las características criminales eran eliminadas y en su lugar aparecía un tipo natural de hombre. En lugar de una figura característica o un tipo distintivo, sólo se obtenía un promedio. Con respecto a la cuestión

suscitada acerca del cambio de carácter en América, denominó al fenómeno "criollismo". Algunos hombres y algunos animales experimentan cambios al trasladarse de una región a otra, y se recordó que, en la India, algunos caballos mueren simplemente al ser trasladados. Era sorprendente que los fenómenos que conocemos bajo el nombre de "yanquismo" fueran comunes a Estados Unidos y Australia. Un emigrante con hijos de tipo inglés podría tener, en América, un primer hijo de tipo americano y un siguiente hijo de tipo inglés. Así parece ocurrir con los ingleses y los celtas, pero no se ha comprobado en el caso de los españoles. Cabe señalar que no todos los americanos presentan el tipo yanqui, pero que muchos tienen una marcada tipología inglesa. Esto demuestra que el criollismo no está determinado simplemente por la tierra. Además, en Inglaterra se da también, aunque raramente, el tipo yanqui. El cambio de lugar tiene diversas consecuencias, como, por ejemplo, el efecto sobre piel y los ojos de nuestros viajeros africanos.

#### Notas:

1. "Conference at the Loan Exhibition of Scientific Instruments", 1878. Chapman y Hall. Physical Geography Section, pág. 312, "On Means of Combining Various Data in Maps and Diagrams", por Francis Galton, F.R.S.
2. "Hereditary Genius", p. 317, columna D, Macmillan, 1869.
3. Ejemplo: Disponemos de los retratos de cinco hermanos o hermanas y cinco primos: el período total de exposición deseable es de 100 segundos  $5 \times 4 + 5 = 25$ ;  $100/25 = 4$ , lo que nos da  $4 \times 4 = 16$  segundos para cada hermano o hermana, y 4 segundos para cada primo ( $5 \times 16 + 5 \times 4 = 100$ ).
4. En mi artículo original dije que era la mitad de una pulgada, [1,27 cm] pero desde entonces y por varios motivos, adopté cuatro décimas de pulgada [1 cm] como medida estándar. (Agosto, 1878)

## Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas\* (1879)

M. P. Broca

### II. Fotografía

Mediante la fotografía se reproducirán: 1.º, cabezas “desnudas” que tendrán que ser, siempre y sin excepción, tomadas “exactamente de cara”, o “exactamente de perfil”, ya que los otros puntos de vista no son de gran utilidad; 2.º, retratos de cuerpo entero, tomados exactamente de cara, con el sujeto de pie, a ser posible desnudo, y con los brazos colgando a cada lado del cuerpo.

Sin embargo, los retratos de cuerpo entero con la vestimenta característica de la tribu también son importantes.

Las fotografías deberán ir acompañadas de las mismas indicaciones que los moldes y siempre habrá que indicar los números que expresan el color de la piel, de los ojos, del pelo, de la barba y de las cejas. Se adjuntará una indicación que permita recomponer el tamaño natural. Para ello, se medirá del natural la distancia que separa dos puntos precisos y bien visibles en la fotografía y se anotará dicha medida. Si se trata de un retrato de cuerpo entero, bastará con indicar la talla del sujeto.

A menudo, los viajeros podrán, conseguir fotografías de indígenas de las colecciones de los fotógrafos de las ciudades que visiten. Estas fotografías, hechas desde un punto de vista pintoresco, no tienen el mismo valor que las realizadas siguiendo nuestras indicaciones. Pero son documentos etnográficos interesantes y conviene recogerlos.

[...]

\* M. P. Broca, *Instructions générales pour les recherches anthropologiques*, 2.ª ed., G. Masson, París, 1879.

### II. Instrumentos de laboratorio

1.º Una gran cámara fotográfica. La fotografía es un arte especial que exige una educación especial. Está claro que cualquier gran expedición científica debe llevar un fotógrafo. Los viajeros, en condiciones menos favorables, pueden utilizar la fotografía llevando consigo una cierta cantidad de placas, sensibilizadas de antemano, que pueden conseguir en las tiendas y que pueden conservar durante varios meses, incluso todo un año, la propiedad de fijar las imágenes negativas. La operación química que consiste en hacer salir la imagen puede posponerse hasta el regreso y puede ser encargada a un fotógrafo profesional.

## **Sobre las aplicaciones de la fotografía a la antropología a propósito de la fotografía de los fueguinos del Jardin d'acclimatation\* (1881)**

Gustave Le Bon

Tengo el honor de ofrecer a la Sociedad de Antropología un ejemplo de varias fotografías de los habitantes de la Tierra del Fuego pertenecientes al Jardin d'acclimatation, que realicé con la ayuda de mi amigo el señor Jeanmaire. Los sujetos están reproducidos de cara y de perfil y llevan sobre el brazo una escala constituida por una banda de papel de 1 dm de longitud, lo que permite reconstruir las dimensiones de todas las partes del cuerpo y, por consiguiente, efectuar sobre dichas fotografías las mismas medidas que podrían realizarse del natural.

Puesto que resultaba imposible que aquellos individuos permanecieran absolutamente inmóviles, su reproducción mediante los antiguos procesos fotográficos hubiera sido extremadamente laborioso. Un fotógrafo profesional que nos precedió tuvo que volver cinco veces seguidas y realizar de nuevo todas las operaciones durante seis horas cada día. Con el proceso al gelatino-bromuro, hemos podido obrar de una forma instantánea y, por lo tanto, no hemos tenido que preocuparnos por la inmovilidad de los sujetos. De este modo los salvajes han sido retratados en poses muy diversas, pero al mismo tiempo muy naturales. Dos niños, de los que sólo se ve la cabeza surgiendo del escondite en el que se habían refugiado, tienen una expresión muy curiosa. Uno de ellos, al que yo había hecho enfadar unos instantes antes, aparece llorando.

\* Gustave Le Bon, "Sur les applications de la photographie à l'anthropologie à propos de la photographie des Fuegiens du Jardin d'acclimatation", *Bulletins de la société d'anthropologie de Paris*, 17 de noviembre de 1881, pp. 758-760.

Desde el punto de vista estético, estas fotografías quizá no tengan el mismo valor que las de los nubios que realicé el año pasado. Pero desde el punto de vista fotográfico, su nitidez es total. Hemos podido hacer ampliaciones considerables y espero poder mostrarles una fotografía de gran tamaño en una próxima sesión.

Para acabar, quisiera llamar la atención de la Sociedad sobre la importancia de los servicios que pueden aportar a la antropología los nuevos descubrimientos realizados recientemente en fotografía. Con los viejos procesos húmedos o con los procesos secos, antaño tan lentos, la fotografía de viaje era una operación muy poco práctica. Con los nuevos procesos secos al gelatino-bromuro, ha adquirido una gran simplicidad. El material que llevamos para fotografiar a los habitantes de la Tierra del Fuego tenía el mismo volumen que un diccionario grueso. El que me llevé en uno de mis últimos viajes y que sufrió sin problemas un recorrido de 2.000 leguas cabía, con todos sus accesorios, en un maletín. No existen muchos aparatos antropométricos menos voluminosos y no conozco ninguna medida antropométrica que pueda ofrecer tantas informaciones como una buena fotografía provista de escala. Sería deseable que la Sociedad de Antropología recomendase el uso de la fotografía en sus instrucciones y que, incluso, hiciera de ella el objeto de una instrucción especial. Dicha instrucción sería muy necesaria, ya que la mayoría de fotografías que se encuentran en las tiendas no ofrecen información útil desde el punto de vista antropológico, y sólo sería necesario establecer unas cuantas reglas para que resultaran, por el contrario, muy útiles. Añadiré que las placas preparadas de antemano se conservan durante un tiempo considerable y que, con procedimientos bastante sencillos, se les puede dar una sensibilidad, en cierto modo, indefinida. He aquí, por ejemplo, unos retratos realizados dentro de una habitación en cuatro segundos con tiempo nublado. Se podría —aunque esto sólo tendría un valor estrictamente teórico— dar al bromuro de plata una sensibilidad tal, que con él se pudiese fotografiar un objeto en una habitación en la que para el ojo reinase una oscuridad total. El bromuro de plata preparado en determinadas condiciones es, de hecho, sensible a los rayos infrarrojos del espectro, que son totalmen-

te invisibles para el ojo. Así pues, si con ayuda de un prisma sólo dejáramos entrar en una habitación los rayos que se encuentran más allá de la parte roja del espectro, la habitación estaría totalmente a oscuras para nuestro ojo y, sin embargo, podríamos fotografiar fácilmente un caballo galopando. En la práctica se limita a darle al bromuro de plata una sensibilidad suficiente para realizar imágenes instantáneas a pleno sol, lo que permite captar todas las expresiones posibles y fotografiar fácilmente un caballo a pleno galope. Sobre todo, se puede fotografiar a un individuo sin que se dé cuenta y, desde el punto de vista de la fotografía de individuos de razas inferiores, esto puede resultar de gran utilidad.

## **La fotografía aplicada a la historia natural\* (1884)**

Eugène Trutat

### **Antropología**

El estudio del hombre ha adquirido actualmente una importancia tal que creemos indispensable dedicarle un capítulo especial; y, además, nos parece necesario porque la fotografía está llamada a aportar una ayuda inestimable a los antropólogos.

Sin embargo, hay una escuela que defiende que la fotografía es inútil, cuando no nociva, y que las medidas realizadas del natural son las únicas que tienen valor científico. Para estos científicos, la antropología parece reducirse a tablas con cifras. Por nuestra parte, no podemos admitir una pretensión como ésta, pues creemos que el estudio de los caracteres distintivos del hombre, reducidos así a un método puramente matemático, pierde parte de su valor para el verdadero naturalista. A pesar de las afirmaciones contrarias, pensamos que una buena fotografía proporciona con gran exactitud los caracteres de una raza, incluso de una simple variedad. Es más, pretendemos que la mayoría de las medidas y, principalmente, las medidas angulares, puedan realizarse con toda precisión a partir de una fotografía; aunque entonces será necesario que ésta se realice en condiciones especiales que indicaremos de forma detallada.

Así pues, será conveniente dividir en dos partes este estudio y ver, en primer lugar, qué exige la representación de los caracteres exteriores relacionados con la antropología descriptiva, y tratar por separado el estudio del esqueleto y, sobre todo, del cráneo.

\* Eugène Trutat, *La photographie appliquée a l'histoire naturelle*, Gauthier-Villars, París, 1884.

Remitimos al capítulo de los “Mamíferos” para lo relativo al estudio puramente anatómico del hombre: miología, esplanología, neurología, etc., porque los procedimientos son los mismos en ambos casos.

### **Caracteres exteriores**

La mayoría de los caracteres distintivos de las diferentes razas humanas se encuentran principalmente en la cabeza. Por lo tanto, el antropólogo fotógrafo deberá, sobre todo, realizar retratos.

Sin embargo, no debe pensarse que la representación del cuerpo entero no es de utilidad. Por el contrario, a menudo interesa determinar la proporción que existe entre los miembros superiores e inferiores, y sabemos que las razas inferiores difieren totalmente en este aspecto de las demás.

Finalmente, no hay que olvidar que esta parte de la ciencia del hombre, a la que se da el nombre de etnografía, halla elementos de gran interés en el estudio de los trajes, las armas, los instrumentos, las viviendas..., cosas, todas ellas, que tienen importancia sobre todo en las razas que son todavía salvajes o que están próximas al estado primitivo.

#### *Retratos*

¿Qué medidas debe tener un retrato “útil”? Ésta es una pregunta que no nos planteamos con la frecuencia que sería deseable y sobre la que sería bueno, sin embargo, que todos los operadores se pusieran de acuerdo para poder dar a todos los retratos una escala idéntica que permitiera comparar, a simple vista, especímenes recogidos en distintos países.

Un retrato demasiado pequeño no ofrecerá la precisión deseable, ya que ciertos detalles perderán la importancia que realmente tienen. Si el retrato fuera demasiado grande, caeríamos en el defecto contrario. Finalmente, obtener fotografías de grandes dimensiones conlleva siempre dificultades de manipulación y, durante el viaje, éstas se vuelven casi irresolubles.

Esta última consideración nos impondrá, en cierto modo, una medida determinada: no habría que sobrepasar el tamaño denominado “placa inglesa” (de 0,15 por 0,21 pulgadas) [0,4 por 0,53 cm], o la “media placa” (de 0,13 por 0,18 pulgadas) [0,33 por 0,45 cm], que permite obtener retratos de la medida conocida con el nombre de tarjeta de álbum.

Pero no basta con fijar la medida de la imagen entera, es importante determinar también de antemano la dimensión de la cabeza.

Proponemos reducir exactamente a un cuarto los retratos realizados de cara o de perfil; de este modo, se obtendrán imágenes con un tamaño suficiente para dar un valor exacto y fácil de apreciar de los caracteres de raza.

Son necesarios dos tipos de retratos y cada sujeto debe siempre ser representado bajo ambos aspectos, de cara y de perfil.

Los retratos denominados de “tres cuartos” sólo tienen valor estético y, sin proscribirllos del todo, es conveniente realizarlos únicamente como algo accesorio.

En ambos casos, de cara y de perfil, la cámara debe estar exactamente a la altura del centro del rostro, para que no se produzca ningún efecto de reducción, ni por arriba, ni por abajo.

Para los retratos de la cara, es importante colocar al sujeto con precisión, de manera que ambos lados de su rostro se vean por igual. Para conseguirlo, basta con ver ambas orejas; confieso que entonces los efectos son poco favorecedores, pero, lo que interesa es conseguir ante todo documentos científicos, incluso a costa del mérito artístico.

Para los retratos de perfil, se puede considerar que el sujeto está bien colocado cuando la línea de la nariz pasa exactamente por los puntos más sobresalientes.

No tengo gran cosa que decir sobre la iluminación cuando se trabaja en un estudio: bastará con evitar los “efectos de luz” y con poner de relieve uno de los lados de la figura.

Para los perfiles, también deberemos evitar una iluminación demasiado oblicua para no exagerar las partes sobresalientes, dando, sin embargo, un cierto moldeado, indispensable para poner de relieve los caracteres de la figura.

Tanto si es de cara como de perfil, los sujetos podrán ser fotografiados con o sin ropa. En el primero caso, se intentará que, en la medida de lo posible, el cuello no esté tapado, para así conseguir dar al contorno de la cabeza todo su valor.

El sujeto se colocará sobre un fondo claro, para evitar que en la fotografía haya partes que se confundan con el fondo. Sin embargo, no aconsejo un blanco puro, ya que el efecto sería demasiado duro: hay que escoger un término medio y utilizar un tono gris claro. Lo mejor es tener una tela de lana resistente, enrollada en dos palos, cuyo ancho pueda ser reducido a 1 m y de unos 2,20 m de largo aproximadamente, para que pueda utilizarse también en los retratos de cuerpo entero.

Al trabajar en el estudio, contaremos con todos los medios para que el modelo pose convenientemente y podremos asegurar su inmovilidad. Igualmente, dispondremos de todos los accesorios necesarios, cortinas y lámpara, para obtener una buena iluminación.

Sin embargo, esto sólo será la excepción; normalmente tendremos que trabajar al aire libre y, entonces, el antropólogo se enfrentará con todas las dificultades propias de la fotografía de viaje. Así pues, es importante conocer los medios más prácticos para vencer dichas dificultades.

Siempre que sea posible, se colocará al sujeto a la sombra, ya que los retratos hechos al sol resultan siempre defectuosos debido a las sombras que se proyectan y a la contracción de los rasgos.

Estará sentado en un asiento sólido (un taburete de madera sin tapizar). Trás él, se colgará una tela con los medios de que se disponga. Finalmente, la cámara oscura se colocará a la altura y la distancia necesarias.

Para evitar titubeos y pérdidas de tiempo, conviene fijar previamente la distancia a la cual cada objetivo empleado dará la reducción a un cuarto que proponemos.

Esta medida se calculará una sola vez, con un metro o simplemente con una cuerda de la longitud deseada que vaya desde el asiento hasta la cámara, y se colocarán al modelo y la cámara oscura.

### *Retratos de cuerpo entero*

Los retratos de cuerpo entero, las vistas de conjunto del cuerpo humano, si es que podemos denominarlas de este modo, son importantes, y nunca hay que olvidarse de hacerlas, sobre todo con las razas negras.

En este caso, es indispensable trabajar sobre el desnudo. Sin embargo, si resulta imposible, podremos tolerar, a modo de ropa, un cinturón o un pequeño trozo de tela cuya función sea la misma que la de la hoja de parra, siempre y cuando no impida apreciar correctamente las relaciones de longitud de los miembros inferiores y superiores.

Se hará, como para la cabeza, una toma de cara y otra de perfil, siguiendo exactamente las indicaciones que ya hemos dado, a las que bastará con añadir que los brazos deberán colgar con naturalidad a cada lado del cuerpo con la mano girada en "pronación", sin obligar a que gire en "supinación", pose reglamentaria para los soldados pero que no es natural.

Algunos viajeros tienen la costumbre de colocar una toesa apoyada en el sujeto que deben fotografiar, para dar la escala del dibujo y permitir así las mediciones. No podemos aconsejar este método ya que dicho accesorio siempre produce un mal efecto y las indicaciones que puede proporcionar nunca tienen suficiente precisión. Es mucho mejor trabajar igual que para los retratos y actuar siempre a la misma escala; sin embargo, aquí la reducción a un cuarto daría fotografías demasiado grandes; creo que el tamaño máximo de las placas con las que supongo se va a trabajar, 0,18 m o 0,21 m, no permite sobrepasar una reducción de 1/15.

Así pues habrá que realizar un cálculo parecido al que hemos indicado para la reducción a un cuarto.

Se seguirán las mismas pautas para el fondo (gris claro) y para la iluminación del sujeto.

### *Vestimenta*

En los dos casos que hemos examinado, era necesario ante todo producir fotografías científicas y eliminar casi totalmente cualquier preocupación artística; por lo tanto, ningún efecto de luz, ninguna pose rebuscada, un fondo uniforme y claro,

etc. En cambio, cuando se trata de fotografiar el elemento artístico no deberá ser descuidado, y no habrá que olvidar que la etnografía, aun teniendo bases realmente científicas, requiere, sin embargo, del arte característico de cada raza; es precisamente en las armas, los instrumentos, donde se halla dicho elemento.

El uso de fondos uniformes ya no será indispensable en los casos de sujetos que vamos a fotografiar delante de su vivienda, primeramente. Por el contrario, si es posible situar el sujeto que vamos a fotografiar delante de un árbol, el efecto mejorará. Así pues, primeramente nos preocuparemos por el conjunto; una vez establecido el encuadre, tendremos que intentar dar el mayor relieve posible a las partes características del vestido y será difícil establecer reglas sobre estas, deberá estar regida por un estudio cuidadoso que, sin embargo, no aconsejo hacer posar al sujeto delante de su vivienda, debe esta forma convertirse en accesorio cuando se trate de representar la vivienda en sí. Para ello no tengo ninguna indicación especial que dar: todo dependerá de las circunstancias. Sin embargo, en general, no hay que intentar trabajar sin sol, como hemos dicho hasta ahora; una iluminación fuerte permitirá obtener más efecto y dará un resultado mucho mejor. Pero, de todos modos, siempre es posible escoger la iluminación, así que se intentará aprovechar las condiciones.

A menudo, será de gran interés reproducir aisladamente armas, instrumentos y adornos. Entonces hay que intentar todo lo posible el dibujo, sacrificando el efecto artístico. Así pues, se colgará el objeto que vayamos a reproducir al máximo los hilos, cuerdas y alfileres con los que se representen los objetos en el lugar deseado. La tela de lana gris claro que sirve de fondo para los retratos podrá volver a ser utilizada, pero aconsejo tener un fondo

para las re-  
de indivi-  
leres, des-  
zada sin i-  
o instrum-  
De via-  
un marco  
en los án-  
la mano  
de una re-  
resistente,  
marco con  
el borde de  
madera. De  
fotografiar,  
por todas pa-  
atándolos.  
Es inútil in-  
ciones; basta  
derno.

repro-  
duidos,  
eslucie-  
incon-  
mento  
iaje, e-  
o de l-  
ngulo  
(una  
red de  
te. En  
on un  
e de la  
De e-  
iar, ya  
as par-  
os.  
útil in-  
basta-  
til intentar dar la misma esc-  
astará con anotar las medida-

etc. En cambio, cuando se trata de fotografiar la vestimenta de uno u otro pueblo, el elemento artístico no deberá ser descuidado, y no habrá que olvidar que la etnografía, aun teniendo bases realmente científicas, requiere, sin embargo, del arte característico de cada raza; es precisamente en las ropas, las armas, los instrumentos, donde se halla dicho elemento.

El uso de fondos uniformes ya no será indispensable como en los casos precedentes. Por el contrario, si es posible situar al sujeto que vamos a fotografiar delante de su vivienda, delante de una roca o un árbol, el efecto mejorará. Así pues, primero nos preocuparemos por el conjunto; una vez escogido el encuadre, tendremos que intentar dar el mayor relieve posible a las partes características del vestido y será difícil establecer reglas sobre esto: se trata sobre todo de una cuestión de gusto que, sin embargo, deberá estar regida por un estudio razonado que ningún consejo puede sustituir.

Aconsejo hacer posar al sujeto delante de su vivienda, de esta forma se convierte en el tema principal; en cambio, debe convertirse en accesorio cuando se trate de representar la vivienda en sí. Para ello no tengo ninguna indicación especial que dar: todo dependerá de las circunstancias. Sin embargo, en general, no hay que intentar trabajar sin sol, como hemos dicho hasta ahora; una iluminación fuerte permitirá obtener más efecto y dará un resultado mucho mejor. Pero, de viaje, no siempre es posible escoger la iluminación, así que se trabajará intentando aprovechar las condiciones.

#### *Armas, instrumentos, adornos*

A menudo, será de gran interés reproducir aisladamente armas, instrumentos y adornos. Entonces hay que intentar resaltar todo lo posible el dibujo, sacrificando el efecto artístico ante la información científica.

Así pues, se colgará el objeto que vayamos a reproducir delante de un fondo uniforme y claro, y se intentará disimular al máximo los hilos, cuerdas y alfileres con los que se sujetarán los objetos en el lugar deseado.

La tela de lana gris claro que sirve de fondo para los retratos podrá volver a ser utilizada, pero aconsejo tener un fondo

sólo para esto, ya que si se utiliza la misma tela como fondo para las reproducciones de instrumentos, armas, etc. y para las de individuos, enseguida se arrugará y se agujeará con los alfileres, desluciendo mucho los retratos, aunque pueda ser utilizada sin inconveniente para las reproducciones de vestimentas o instrumentos.

De viaje, el siguiente artefacto resulta excelente: se forma un marco de 1 m de lado con cuatro listones de madera unidos en los ángulos por una tuerca que pueda ser manipulada con la mano (una tuerca de mariposa). Sobre este chasis, se extiende una red de mallas bastante anchas y hecha con una cuerda resistente. Encima se coloca la tela de lana, fijada también al marco con un cordón que se pasará por los agujeros hechos en el borde de la tela y que se enrollará alrededor del marco de madera. De este modo resulta muy fácil fijar los objetos para fotografiar, ya que se pueden clavar colgadores en forma de "S" por todas partes a los que se fijarán los objetos directamente o atándolos.

Es inútil intentar dar la misma escala a todas las reproducciones; bastará con anotar las medidas principales en un cuaderno.

## La fotografía aplicada a la producción del tipo, de una familia, de una tribu o de una raza\* (1887)

Arthur Batut

### Introducción

Entre los medios para la investigación que la ciencia ha puesto al servicio de la mente humana quizá no exista otro tan poderoso como la fotografía.

Tanto si se persigue una reproducción rigurosamente exacta de la naturaleza o de una obra artística, como si se desea establecer en un abrir y cerrar de ojos el plano matemático de una vasta extensión de terreno o el relieve de una montaña con sus estribaciones y sus valles; tanto si se quiere sondear la profundidad de los cielos y ver cosas que el ojo humano no es capaz de percibir ni siquiera con la ayuda de los mejores instrumentos, como si se pretende estudiar el mecanismo de determinados movimientos como, por ejemplo, los del caballo o el pájaro, tan rápidos que el ojo y el cerebro no pueden percibirlos si no es en su totalidad, debe recurrirse a la fotografía.

Entre estas aplicaciones maravillosas de la fotografía, hay una poco conocida y, si es posible, aún más extraordinaria. Su descubrimiento, realizado por un científico inglés, el señor Galton, se remonta, sin embargo, a hace varios años. Y si no se ha oído hablar mucho de ella, es, seguramente, porque el resultado anunciado era demasiado hermoso para ser creíble; pero no olvidemos que

LA VERDAD A VECES PUEDE RESULTAR INCREIBLE.

\* Arthur Batut, *La photographie appliquée à la production du type, d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, Gauthier-Villars, París, 1887

Los especímenes que aparecen en esta publicación son la prueba de que la idea del señor Galton no es una hipótesis, sino que puede realizarse fácilmente.

Publicamos este pequeño trabajo, fruto de nuestras investigaciones y de nuestras experiencias, con la petición de ser útiles a todos aquéllos que trabajan con la fotografía, mostrándoles el camino a seguir y los medios prácticos para obtener un buen resultado.

I

Así es como nos interesamos por este descubrimiento, hace ya algunos años.

Uno de nuestros amigos nos mostró un artículo de un periódico suizo que hablaba de él. Aquel artículo decía sustancialmente que, si se hacía desfilar frente a un aparato fotográfico una serie de retratos de individuos pertenecientes a una misma raza, obtendríamos sobre la placa sensible el retrato del tipo de aquella raza.

Todo el mundo sabe que para obtener una imagen fotográfica, se necesita cierto tiempo. Dicho tiempo varía según la intensidad de la luz y la velocidad del proceso; pero si la luz y el proceso son los mismos, el tiempo necesario para la obtención de una fotografía también lo será.

Supongamos que nos hallamos en unas condiciones tales en las que necesitemos una exposición de 60 segundos para obtener la reproducción de un retrato de tarjeta de visita. Si sólo exponemos 3 segundos, es decir un 1/20 de la exposición normal, no obtendremos huella alguna de la imagen. Si hacemos veinte retratos del mismo tamaño con una exposición de 3 segundos cada uno, ningún retrato dejará huella en la placa sensible. Sin embargo, no sucederá lo mismo con los rasgos comunes que, al haberse superpuesto, habrán sido expuestos veinte veces 3 segundos, es decir 60 segundos, el tiempo normal de exposición.

Así pues, obtendremos una fotografía en la que todos los accidentes que modifican el tipo de la raza, en la que todas las notas que marcan la individualidad habrán desaparecido y en

la que sólo habrán permanecido los caracteres misteriosos que forman la unidad de la raza.<sup>1</sup> Aquí ya no es la tarea servil del copista la que lleva a cabo la fotografía, sino un maravilloso trabajo de análisis y de síntesis.

Esta selección de las grandes líneas, de los rasgos fundamentales que caracterizan a una raza, la encontramos en todas las épocas en las que el arte hacía honor a su nombre. En los hipogeos del antiguo Egipto, no vemos un determinado león pintado en las paredes, sino al "león" en toda la majestad de las líneas sobrias e inmutables de su raza.<sup>2</sup> ¿Por qué la Venus de Milo, por un lado, la Virgen del pórtico norte del crucero de Notre Dame de París, por el otro, expresan a tan alto nivel, con su fisonomía impersonal, una la belleza femenina griega y la otra la belleza femenina francesa en el siglo XIII? Únicamente porque los grandes artistas desconocidos que las tallaron en el mármol y en la piedra habían llevado a cabo en su mente, frente a las más hermosas mujeres de su tiempo, el trabajo de análisis y de síntesis que la fotografía realiza actualmente para nosotros.<sup>3</sup>

Merece ser subrayado que el retrato tipo que se obtiene por el procedimiento del que hablamos, siempre es más bello que cualquiera de los que han servido para formarlo, aunque conserve un sorprendente aire de familia con ellos.<sup>4</sup>

Pasemos a hablar ahora del procedimiento desde el punto de vista técnico.

## II

El procedimiento del que estamos hablando comprende dos operaciones distintas:

1.º Obtención de los retratos que deben concurrir para la producción del tipo.

2.º Producción de dicho tipo.

Tratemos ante todo de la primera parte: la obtención de los retratos.

Ante todo, tranquilicemos a los lectores que puedan echarse atrás y no probar el nuevo procedimiento por miedo a tener que realizar demasiados retratos para tener éxito. Son suficien-

tes cinco o seis (lo hemos comprobado) para obtener un resultado perfecto. Además, es lo mismo que cuando deseamos hacer el tipo, ya no de una raza o una tribu, sino simplemente de una familia.

Supongamos que los modelos están reunidos en el estudio. Disponemos de un asiento en un lugar adecuadamente iluminado, igual que cuando se quiere hacer un retrato corriente, y con un lápiz trazamos en el suelo, alrededor de sus pies, unas rayas destinadas a permitirnos hallar de nuevo la posición exacta si se desplazase. Se pide a uno de los modelos que se sienta y que mire al frente. Debemos colocar la cámara de manera que la figura esté totalmente de cara (esto es fácil de conseguir fijándonos en que las dos orejas se vean del mismo modo sobre el cristal esmerilado) y, tras alzar la cámara a la altura del pecho del modelo, se enfoca. La cabeza tendrá que quedar a una altura de entre 0,015 m y 0,025 m.

Hecho esto, se hacen también unas rayas al pie de la cámara y ya está todo preparado para fotografiar. Al no cambiar la posición de la cámara ni la del asiento, sólo será necesario enfocar una vez, lo que permite realizar bastantes retratos en muy poco tiempo. Las diferencias que se producen debido a la mayor o menor estatura de los modelos no tienen importancia, aunque es preferible colocar todas las cabezas exactamente a la misma altura. Este resultado se puede obtener fácilmente si utilizamos como asiento un taburete de piano con rosca y, para poder regular la altura, dos listones clavado en ángulo en forma de toesa.

Una vez hechos los negativos, ya sólo queda revelarlos y hacer las copias siguiendo el procedimiento habitual. Es conveniente que estas copias tengan una intensidad similar.

Observemos que, puesto que el enfoque es invariable en toda la serie, todas las cabezas tendrán el mismo tamaño o, al menos, sólo presentarán diferencias proporcionales a las que existían realmente entre los modelos; diferencias que, en la práctica, no debemos tener en cuenta. (Se pueden observar en nuestra lámina II [p. 35] diferencias de tamaño debidas a la edad de los modelos que no han tenido influencia perniciosa en la producción del tipo).

Pasemos ahora a la segunda parte: la producción del tipo.

Ya que todas las cabezas tienen que impresionar la misma placa sensible, es evidente que tendrán que poder colocarse sucesivamente en una posición idéntica. Este resultado, que parece bastante delicado, puede conseguirse del siguiente modo. Se toma una de las fotografías (de la que tendremos otra copia, puesto que tendremos que sacrificarla) y le atravesamos los ojos con una aguja fina, justo en el punto visual. La colocamos entonces bajo un calibre en cristal esmerilado, con la medida adecuada para el formato que hemos adoptado —la imagen en contacto con el cristal esmerilado—. Con un lápiz, marcamos el cristal a través de los dos agujeritos que hemos hecho en los ojos. Luego, se coloca sucesivamente cada fotografía bajo el calibre y, mirando a través de una transparencia, se hacen coincidir los puntos visuales con los dos puntos negros que hemos marcado. Ya sólo queda recortar la fotografía siguiendo el borde del cristal como de costumbre.

Cuando todas las fotografías estén recortadas, se coge la misma cantidad de cartones (tarjetas de visita, por ejemplo) de la misma medida. Entonces, se toma un compás y, apoyando la punta seca sobre el corte del cartón, se marcan dos puntos arriba y dos puntos en el lado derecho, a unos 0,005 m del borde. Estos cuatro puntos nos permitirán trazar dos líneas que se cortarán en ángulo recto en la esquina derecha superior del cartón, y pegaremos las fotografías haciendo que su borde superior y derecho coincidan exactamente con las dos líneas que hemos trazado. (La cola en frío que se vende en las tiendas de papel da un resultado excelente).

Una vez acabada esta operación, si colocamos las fotografías como una baraja de cartas, veremos que los ojos de todas las figuras se encuentran rigurosamente situados los unos encima de los otros y será muy fácil colocar sucesivamente cada cabeza en una posición idéntica, basándonos únicamente para ello en los cortes superior y derecho de los cartones.

Tomaremos entonces un trozo de cartón del mismo grosor que el utilizado para pegar las fotografías, pero entre 0,04 y 0,05 m más alto y más ancho, y recortaremos en él un rectángulo abierto de exactamente el mismo tamaño que una de las fotografías. A tres de los lados de este rectángulo se pegan unas tiras de cartón que sobresalgan unos 0,005 m. Si fijamos sobre

una plancha las tiras de cartón podremos deslizar cualquiera de nuestras fotografías por las ranuras así formadas.

Se fijará la plancha que lleva el marco sobre una mesa, de manera que su plano sea perpendicular a la superficie de la mesa y a uno de sus lados y que el centro del marco esté a la misma altura que el objetivo de la cámara oscura, que a su vez estará colocada sobre la mesa. El eje de la cámara debe ser paralelo al lado de la mesa, como para cualquier reproducción.

Se introduce en el marco una de las fotografías, con la cabeza hacia abajo (de este modo, los cortes superiores de las tarjetas de visita que nos han servido de guía para pegar las fotografías, al apoyarse todos ellos en la parte inferior del marco, nos aseguran que todas las cabezas ocuparán el mismo lugar), enfocamos cuidadosamente e introducimos una placa sensible. Tal como vimos antes, conociendo el tiempo de exposición para una reproducción corriente, y tras traducirlo a segundos, sólo tendremos que dividirlo por el número de fotografías con que se va a proceder a la creación del tipo para obtener el tiempo de exposición necesario para cada fotografía. Supongamos que se necesitan 18 segundos para una reproducción y que tenemos 6 fotografías.  $18/6 = 3$ . Así pues, el tiempo de exposición para cada una de ellas será de 3 segundos.

Una vez colocada en el marco la primera fotografía, se calculan 3 segundos de exposición, se cierra de nuevo el objetivo, se retira la primera foto, se sustituye por la segunda, se vuelve a destapar el objetivo, y así sucesivamente. Ya sólo faltará por revelar el negativo que contendrá el tipo que buscábamos.

### III

Al inicio de nuestros experimentos, sentíamos una emoción particular al ver cómo aparecía lentamente, a la pálida luz del laboratorio, esa figura impersonal que no existe en ningún lugar y que podríamos denominar el retrato de lo invisible. Una de las sorpresas con que se encuentra el principiante consiste en reconocer, en esos rasgos ligeramente difuminados, un asombroso parecido con alguno de los modelos que han posado

do para la operación y un sorprendente aire de familia con todos ellos.

Un día, mostramos una fotografía obtenida a partir de los rostros de los miembros de nuestra familia a un visitante que ignoraba el procedimiento. “No conozco —dijo— a la persona del retrato, pero estoy seguro que es alguien de su familia.”

A veces, sucede —y hemos podido comprobarlo por nosotros mismos— que el parecido dominante en el tipo obtenido es el de una persona que no ha participado en su formación, pero que, siendo pariente próxima de las personas que se han tomado como modelo, resume el tipo ideal de la familia de la que forma parte.

#### IV

De lo visto hasta el momento se deduce que el procedimiento expuesto no es simplemente una curiosidad fotográfica. Tiene varias aplicaciones científicas de gran interés.

¿Cuántos servicios podrá prestar desde el punto de vista de la etnografía? Gracias a él, la elección de caracteres generales que permiten identificar a los niños de una misma raza, se hace por sí sola sobre la placa sensible. La lámina II [p. 35] que acompaña a esta publicación da fe de ello. Presenta los caracteres que encontramos en los habitantes de los Pirineos. Sin embargo, los individuos que han servido para producirla viven en la parte más alta de la Montaña Negra, al límite entre el Tarn y el Aude, a más de cien kilómetros de los Pirineos. Esto se explica fácilmente si sabemos que, en el siglo XIII, tras la cruzada contra los albigenses, los nuevos señores de los inmensos bosques que cubrían la montaña llevaron allí a familias de carboneros de los Pirineos, que se instalaron en sus dominios para fabricar carbón para las herrerías y las fábricas de vidrio que se crearon. Debido a la falta de vías de comunicación, pero también para mantener en secreto y conservar el monopolio de la fabricación del carbón, estas familias nunca se unieron con las familias de la comarca y conservaron pura la raza llegada antaño de los Pirineos. Si observamos la lámina I [p. 10], colocada al inicio de esta publicación, podemos ver la diferencia considerable que existe entre los habi-

tantes del pie de la montaña, que provienen de la raza del país, y los carboneros de los que acabamos de hablar.

Desde el punto de vista artístico, los resultados pueden ser igualmente instructivos.

Como dice Viollet-le-Duc,<sup>5</sup> cada época ha tenido su tipo preferido de belleza que ha influido a pintores y escultores, quizá sin siquiera ellos saberlo, incluso cuando tenían que haber sido lo más fieles posibles al modelo, sobre todo en los retratos. Si observamos una serie de retratos del siglo XV y la comparamos luego con una serie del siglo XVII, nos daremos cuenta rápidamente de que los rasgos de belleza que sedujeron a los pintores de una y otra época no son los mismos. Estas diferencias se volverían aún más asombrosas si redujéramos cada una de dichas series a un tipo mediante nuestro procedimiento.

Pero sería en el estudio de la escultura de la Edad Media donde este nuevo método daría unos resultados más interesantes. Todos aquellos que hayan visitado y observado con atención nuestras viejas catedrales saben que, a partir del siglo XII (es decir, a partir del momento en que el arte se liberó de las fórmulas, las convenciones y la tradición para dedicarse sólo al estudio directo de la naturaleza), las estatuas poseen, en general, una verdad en el gesto y en la actitud y una personalidad fisonómica que permiten suponer que muchas de ellas son retratos (sobre las de finales del siglo XIII y las del siglo XIV).<sup>6</sup> Así pues, sería el tipo de los habitantes de tal ciudad, en tal época, lo que obtendríamos fotográficamente del tipo de las estatuas que adornan estas iglesias. Más aún, la fisonomía impersonal de dicho tipo reflejaría las ideas dominantes de los contemporáneos de dichas estatuas y nos permitiría, en cierto modo, penetrar en su medio. (Véase en la lámina II [p. 35] la diferencia que existe entre la fisonomía del tipo hombre, el de la izquierda, y la del tipo mujer, el de la derecha).

Todo esto nos lleva a hablar de una aplicación bastante curiosa de este procedimiento, que consistiría en descubrir la fisonomía verdadera de un personaje histórico, la que forma el fondo mismo y la personalidad física de dicho personaje, reuniendo todos sus retratos y fundiéndolos en uno solo, del que quedarían borradas las inexactitudes fruto del pincel de cada pintor y los caracteres pasajeros de cada período de su

vida. La dificultad estriba en encontrar retratos en los que presente la misma pose. Aunque parece ser que los retratos de frente no serían en este caso indispensables y que el perfil sería suficiente.<sup>7</sup>

Como se ve, el procedimiento que exponemos tiene múltiples aplicaciones, muchas de las cuales seguramente desconocemos. Su puesta en práctica es muy sencilla y no presenta ninguna dificultad seria; así pues, animamos a los fotógrafos de toda clase a hacer pruebas, garantizándoles un resultado perfecto.

### Notas:

1. “Cuando nos hallamos frente a un grupo de hombres pertenecientes a una raza distinta a la nuestra, es difícil distinguir a unos de otros porque, sin que lo sepamos, se forma en nuestra mente una especie de retrato compuesto de dicha raza que nos esconde las individualidades. La misma observación puede hacerse sobre los parecidos de familia, que resultan más evidentes para los extraños que para los parientes.” (Extracto del *Scientific American*, 5 de septiembre de 1885).
2. Véase Blanc, *Voyage dans la Haute-Égypte*, p. 316. “Las formas esenciales del animal, hallándose resumidas, han sido por dicho motivo ampliadas y, al borrarse los detalles, sólo queda la especie en su significado más enérgico”.
3. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, t. VIII, p. 166. “Sin embargo, como siempre ocurre en el seno de una escuela escultórica ya desarrollada (en el siglo XIII), se tendía a admitir un canon de lo bello. Dicho canon, que estaba lejos de poseer el valor de los admitidos por los artistas de la bella antigüedad griega, tenía un mérito, el de pertenecernos; se establecía a partir de la observación de los tipos franceses, poseía su originalidad nativa.”
4. Véase Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 339. “El verdadero medio para idealizar es borrando los acentos puramente individuales que la naturaleza ofrece, y escogiendo los que pertenecen a la especie y caracterizan la vida genérica.”

5. *Dictionnaire de Mobilier français*, t. III, p. 244. “Desde el final del siglo XIV hasta el final del XV, tener la frente alta y abombada era, en la mujeres, una marca de belleza; y, al examinar las estatuas de aquellos tiempos, los retratos, que además poseen un carácter individual muy neto, uno se pregunta cómo es posible que tantas personas pudieran poseer dicho carácter, que para nosotros en la actualidad es una excepción; igual que mirando los retratos de mujeres de la segunda mitad del siglo XVII, podríamos preguntarnos cómo es que tantas damas poseyeran unas mejillas largas y ligeramente colgantes, una boca en forma de cereza, etc.”
6. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, t. VIII, p. 169. “Estos artistas renanos, así como sus congéneres de la Isla de Francia, de la Champaña, de la Borgoña y de la Picardía, se inspiraban en los tipos que tenían ante sus ojos.”
7. *Revue des Deux Mondes*, año 1885, n.º del 15 de mayo, p. 365: “La survivance et la sélection des idées dans la mémoire”, por Alfred Fouillée: “El señor Galton ha obtenido un Alejandro Magno a partir de seis medallas del British Museum que lo representaban en distintas edades, y una Cleopatra a partir de cinco documentos. Esta Cleopatra era mucho más seductora que la que aparecía en las imágenes elementales”.

## La fotografía judicial\* (1890)

Alphonse Bertillon

### Capítulo I ¿Cómo debe hacerse un retrato judicial?

Esta pregunta, considerada desde el punto de vista técnico, se desdobra en dos:

1.º ¿Cuál debe ser la pose del modelo y qué iluminación hay que darle?

2.º ¿Qué reducción y qué formato deben adoptarse?

#### 1.º De la pose y de la iluminación del modelo

*Pose del modelo.*— Conocedores y usuarios de la fotografía artística más autorizados que nosotros ya han tratado en la *Bibliothèque photographique*<sup>1</sup> la parte relativa a la pose y a la expresión que debe adoptar el modelo. En la fotografía judicial, para obtener un resultado claro y preciso, basta con dejar de lado toda consideración estética y ocuparse únicamente del punto de vista científico y, sobre todo, policial.

Las reflexiones que vamos a recordar en las siguientes líneas no pretenden en modo alguno ser novedosas, pues son tan viejas como el arte. Simplemente, los descubrimientos de la ciencia contemporánea permiten dar de ellas una demostración más rigurosa.

Todos los aficionados a la fotografía conocen la hermosa serie de imágenes instantáneas que el señor Nadar hijo consiguió realizar durante una entrevista con Chevreul, con ocasión

\* Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, Gauthier-Villars, París, 1890.

de las fiestas de su centenario. Sin preocuparse por la composición y la expresión, en tanto que simples visitantes, las personas se colocaron unas frente a las otras, mientras discutían tranquilamente sobre cuestiones científicas y filosóficas. Un estenógrafo, junto con los operadores, registraba las palabras intercambiadas, subrayando la palabra precisa que se pronunciaba en el momento de cada una de las sucesivas intervenciones.

Sin duda, ésta es una de las colecciones de fotografías de personas más interesante de las que se han producido desde que se usa el gelatinobromuro de plata.

Supongan ahora que se les permite conservar como recuerdo una de estas fotografías como fotografía tipo del señor Chevreul. Es evidente que no escogerán las que muestran las poses más excéntricas y extraordinarias, que sólo duran una fracción de segundo y escapan a la percepción del ojo. Creemos que ustedes conservarían un ejemplar de aquellas con poses más relajadas, que son las que están representadas más veces en la serie y las que reproducen con mayor exactitud la imagen mental e ideal.

El problema se parece mucho al suscitado por las fotografías de caballos del señor Marey y de sus imitadores. Se reconoce ahora unánimemente el error de ciertos pintores que, para ser lo más fieles posibles a la naturaleza, se han atrevido a trasladar a sus composiciones pictóricas las extraordinarias combinaciones de movimiento reveladas por la fotografía instantánea. Por mucho que se nos diga y por muy íntimamente convencidos que estemos de que las poses excéntricas que se nos muestran están calcadas de la naturaleza, nuestro intelecto confundido no consigue, a pesar de todos sus esfuerzos, encontrar en ellas la apariencia que, hasta hoy, caracterizaba al caballo. Cuanto menos nos impresione desde el punto de vista estético la imagen sometida a nuestro examen, más nos interesará bajo el punto de vista científico.

El pintor de retratos llega forzosamente al mismo trabajo de composición después de largas horas de pose, en las que llega física y moralmente a un conocimiento íntimo de su modelo. Aunque consiga captar en su obra la vida y el parecido, aunque la imagen obtenida merezca el epíteto de “más parecida que la realidad”, debemos admitir que no se corresponde con ningun-

na de las sucesivas imágenes que el modelo habrá ofrecido durante la sesión de pose y que un objetivo ideal hubiera podido recoger, sino que resulta de la mezcla de muchas.

Estas verdades, que son casi lugares comunes, nos demuestran la superioridad del retrato (cuando está bien hecho) sobre la mejor de las fotografías, sin contar con la cuestión del colorido. Pero, desde hace tiempo, los fotógrafos alegan, y con razón, que los retratos idealmente bien hechos son escasos y costosos, mientras que el producto de su arte está al alcance de todo el mundo y que, a igual nivel de mediocridad, la fotografía siempre tendrá sobre el retrato la superioridad que le otorga su exactitud documental.

En este análisis teórico de la pose, todavía no hemos tratado de la mayor dificultad con la que se encuentran los fotógrafos profesionales, a saber, el gusto y las pretensiones del cliente que paga, consideración que, en práctica, prima sobre las demás.

¿Qué fotógrafo no ha sufrido de algún modo este espíritu crítico y de observación celosa con la que todos nosotros involucramos la reproducción fidedigna de una persona? Ya que, salvo alguna excepción, el objetivo no puede mentir.

Esta observación se hace sobre todo en relación a las fotografías de grupo. Todas las personas que hayan hecho fotografía se han visto llevadas a hacer alguna de esas composiciones familiares empujadas por las circunstancias, sobre todo en el campo, y han conseguido, con ayuda de su gusto y del azar, producir algunas bellas escenas de la vida íntima.

Regla casi infalible: en el momento de distribuir las imágenes a cada uno de los figurantes, no faltarán los elogios. Pero estos elogios, que suponemos sinceros, irán dirigidos a todo el grupo, a todas las personas que aparecen en escena, a todos, salvo a la persona misma que habla en ese preciso momento, que albergará, en relación a su imagen, alguna reserva verbal o mental. La crítica irá dirigida a su posición en el conjunto del grupo, a la iluminación, a la dirección de sus pies y sus manos, a su gesto en el momento del disparo, etc., elementos que todos estarán de acuerdo en encontrar perfectos en los demás pero defectuosos en ellos mismos. Es lo contrario al versículo de la Biblia: "Ver una paja en el ojo del prójimo y no ver una viga en el propio".

A todas estas dificultades inevitables, el fotógrafo artista debe añadir también las condiciones de la moda, el formato, el fondo, el tono y, sobre todo, la iluminación; cuestiones accesorias que nuestros profesionales de renombre renuevan cada año y que contribuyen a dar un aire exótico a una colección de retratos que tenga algunos años de antigüedad.

El retrato judicial está lejos de presentar las mismas complicaciones. El cliente, forzado a situarse frente al objetivo, no tiene que manifestar sus preferencias en materia de gusto y, así pues, desaparece la mayor dificultad.

La finalidad no es más que una y, por lo tanto, resulta fácil analizarla: producir la imagen más parecida posible. O dicho de forma más concreta: producir la imagen que sea más fácil de reconocer, la que resulte más fácil de identificar en relación con el original.

Visto así, el problema depende de un nuevo factor: ¿Con qué apariencia y bajo qué aspecto las personas que deben pronunciarse sobre nuestra fotografía conocen a nuestro sujeto? Lo que nos lleva a esta otra pregunta: ¿Qué meta persigue la instrucción judicial?

¿Acaso se trata de conseguir una especie de "huella" del individuo que, adjuntada a su descripción y sumario judiciales, permita reconocerle incluso pasados muchos años? Es evidente que entonces será necesario fijarnos en los rasgos más inmutables del ser humano y consultar las ciencias naturales y, en particular, la antropología.

¿O acaso, se trata de una identificación con el pasado? Dicho de otra forma, ¿nuestra fotografía se utilizará para ser cotejada con las que se conservan en los *dossiers* de los archivos judiciales y penitenciarios? En ese caso, la solución es muy simple. Consistirá, antes de cualquier consideración teórica, en reproducir la pose, la iluminación, el formato y la escala de reducción utilizados en los archivos a los que nuestro retrato será enviado.

En París, donde existen archivos fotográficos constituidos según las mismas reglas desde hace más de siete años, los retratos fotográficos responden a ambas finalidades. Cada retrato, tras servir a las investigaciones y ser cotejado con el resto de la colección (para comprobar si el sujeto en cuestión no se halla

ya en el archivo bajo otro nombre), se clasifica pensando en el futuro. Sin embargo, no ocurre lo mismo en todas partes. La policía inglesa, por ejemplo, con la que la francesa mantiene numerosos intercambios, hace que los inculpados posean de una manera (fig. 1) que difiere bastante de la nuestra, etc.<sup>2</sup>

Finalmente, si se trata de facilitar la instrucción judicial procurándose un medio para saber si un acusado ha sido visto o si es conocido en un determinado lugar por alguien, la solución más compleja necesitará a menudo varias poses según la naturaleza de las relaciones de la persona en cuestión con los testigos llamados a testificar y de la intensidad con que éstos la recuerdan.

Resumiendo, podemos decir, inspirándonos en las consideraciones precedentes, que un retrato judicial apunta, según el caso, a la individualidad presente, pasada o futura del inculpadado y que, a cada uno de estos momentos, deben corresponder: 1.º formas especiales para resolver el problema fotográfico, 2.º formas especiales para utilizarlo.

Cuando vemos un nuevo rostro, seguramente no pensamos tanto en captar sus rasgos característicos y en grabar su configuración fisonómica en nuestra mente como en intentar adivinar en su cara la naturaleza de los sentimientos, indiferentes o pasionales, que le animan en aquel mismo momento.

El negociante que intenta vender su mercancía, así como el comprador que discute las condiciones del trato, dan, con razón, la misma importancia a la mímica de su interlocutor que a las frases convencionales y rutinarias que intercambian entre sí.

Por otro lado, comprendemos mejor lo que escuchamos cuando nuestro oído se complementa con la visión del movimiento de los labios y con la interpretación de los gestos.

De este modo, cuando se nos muestra una fotografía, nos fijamos en la expresión fisonómica. Si en ella no encontramos la que conservamos en nuestro recuerdo, si en lugar de la que buscamos hallamos otra, declaramos que el parecido no existe.

Dos fotografías de un mismo individuo tomadas con sólo unos meses de intervalo pueden presentar a veces diferencias tan considerables que podríamos no reconocer la identidad.

He aquí, como ejemplo, la exacta reproducción en fototipia de las fotografías de un joven detenido fotografiado en dos

ocasiones en un intervalo de seis meses, en el mismo estudio, a la misma hora del día y con la misma cámara (II. I y II).

¡Piensen lo que sucede con los enormes cambios que sufre el físico de un individuo cuya existencia se ha desarrollado entre los muros de una prisión o en lugares de vicio!

La diferencia en el parecido de las dos fotografías que ponemos como ejemplo se explica suficientemente por una modificación en las ideas del individuo que vamos a conocer.

Cuando el joven Raoul fue detenido por primera vez, en noviembre de 1884, el suceso le había impresionado y obedeció escrupulosamente a las prescripciones del fotógrafo, que le ordenaba mirar al objetivo. Detenido por segunda vez, en mayo de 1885, es decir, menos de seis meses después, se había acanallado y aguerrido y pensó que le resultaría ventajoso esconderse bajo el falso nombre de Billardo. Así que llegado el clásico momento de: "No se mueva, voy a empezar", en lugar de mirar al objetivo, miró al fotógrafo con sonrisa burlona y diciendo para sí: "¡Todo va bien! Otro que no me reconoce, puesto que vuelve a hacer la misma fotografía que hace seis meses".

Los dos retratos obtenidos, resultado de estos dos estados de ánimo distintos, son tan poco parecidos que podría pensarse que corresponden a dos individuos diferentes, si no fuera por la equivalencia de líneas que presentan los dos retratos de perfil.

Otro inconveniente de la pose frontal o de tres cuartos reside en la dificultad de dar siempre al rostro la misma orientación exacta. Las más ligeras modificaciones en la dirección de la mirada, la torsión del cuello, ya sea de arriba abajo, de izquierda a derecha, o viceversa, pueden dar combinaciones de líneas muy distintas en la proyección fotográfica.

En la pose de perfil, la dificultad se reduce a su mínima expresión: situar al sujeto exactamente de lado, con la mirada dirigida horizontalmente.

El perfil de líneas precisas es el que da la individualidad fija de cada figura. La silueta nos permite medir los altibajos de la figura humana cuyo rostro sólo ofrece una proyección. Las mujeres saben muy bien, mediante artificios de peinado y de maquillaje, paliar los defectos de sus rostros y los actores consi-

guen resultados aún más asombrosos; pero todas estas transformaciones sólo atañen a las apariencias de una cara vista frontalmente, sin modificar para nada el perfil.

En cambio, es habitual que una buena fotografía de cara sea fácilmente identificada por los conocidos y amigos, mientras que una imagen de perfil igualmente buena es acogida con indecisión e, incluso, rechazada por algunos, que no se dan cuenta de que es la representación, con una orientación distinta, del mismo individuo que acaban de reconocer visto de frente.

Más arriba subrayábamos el interés práctico y el drama psicológico que nos ofrece la figura humana observada frontalmente. Es evidente que debemos recordar la actitud que nuestros amigos adoptan normalmente al hablarnos, es decir, de cara o de tres cuartos. Si un hombre pasa por la calle, sólo percibiremos su imagen de perfil durante un instante y en una única dirección. Nosotros mismos, sólo conocemos nuestra fisonomía, por haberla visto en un espejo, de cara o, más raramente, de tres cuartos.

En resumen, si las poses de perfil son preferibles para la identificación lineal, la experiencia nos demuestra que los retratos de cara se reconocen mejor, tanto por el propio sujeto como por el público.

En la práctica, a menudo hemos tenido que sustituir un retrato completamente frontal por otro en el que el rostro está ligeramente girado hacia la derecha, de manera que se pueda percibir un poco la oreja izquierda. Las fotografías totalmente frontales tienen el inconveniente de presentar la protuberancia de la nariz en escorzo y, algunas veces, aparece deformada. Un ligero tres cuartos permite, hasta cierto punto, el análisis de la oreja y del perfil de la nariz y de la frente, reuniendo así algunas de las ventajas de las fotografías de perfil y de las del otro tipo.

Sin embargo, la fotografía abrupta, totalmente de perfil, es la única que debe utilizarse para las identificaciones pensando en un intervalo de tiempo amplio. Es un corte anatómico que registra mil particularidades de gran valor sobre las cuales daremos más detalles al final de este volumen, con ocasión del análisis descriptivo de la figura humana.

La fotografía de cara, en cambio, debe esforzarse por conservar, bajo la uniformidad de la pose, la expresión natural de la fisonomía y, también, el porte habitual de la cabeza.

Este resultado es más fácil de obtener de lo que puede pensarse, incluso con acusados detenidos por delitos graves y cuya mente está, ante todo, ocupada buscando medios de defensa. Evitaremos, por discreción y porque la conversación sería contraproducente, hablarles del caso que ha provocado su detención. Algunas bromas inocuas, siempre las mismas, sobre el arte de la fotografía o sobre las disposiciones del local, sobre la lluvia o el buen tiempo, etc., dirigidas tanto al detenido como al guardia que le acompaña, bastan, normalmente, para relajar los semblantes más apenados. El ánimo de estos desgraciados se coge a ellas cuanto más aislado se encuentre y cuanto más lamentable sea su situación moral. Pero el efecto sólo dura un instante; por lo tanto, hay que saberlo aprovechar tomando en primer lugar el retrato de la cara.

Ya que las cicatrices, las arrugas, las manchas pigmentarias y los nevus, llamados también lunares, son los medios más útiles para la identificación, las fotografías no deben ser objeto de ningún retoque bajo ningún pretexto. Esta recomendación parece superflua, pero la mayoría de fotógrafos judiciales de provincia no la siguen. Desgraciadamente, su deseo de producir fotografías hermosas les lleva a menudo a maquillar sus imágenes de forma penosa.

Sabemos que en los estudios fotográficos existe la tradición de no tener en cuenta la petición de los clientes que desean sus retratos "sin retoque".

La experiencia demuestra que jamás un retrato sin retoque ha satisfecho al cliente, cuando ha sido el que ha criticado más enérgicamente el retoque en las fotografías de los demás.

La escrupulosa concentración en un pequeño espacio de todas las imperfecciones, arrugas y pliegues de la piel de la figura se aleja demasiado de las tradiciones de la pintura y del grabado para no afectar nuestros sentimientos artísticos íntimos. El punto de vista cuando se trata de un retrato judicial es muy distinto, aquí la "exactitud" se convierte en la primera y única cualidad. Destruirla o atenuarla con un retoque constituye casi un delito.

*Iluminación del modelo.*— La uniformidad en la manera de iluminar el modelo es uno de los puntos más importantes para llegar a reproducir, en épocas y locales distintos, series de retratos de aspecto idéntico.

La regularidad absoluta es, desgraciadamente, imposible de alcanzar en este punto. La orientación del estudio, la hora en que se pose, el estado más o menos nublado del cielo, se traducirán, a pesar de cualquier artificio, en diferencias en la dirección y en una mayor o menor intensidad de las sombras.

Pero también debemos rechazar de antemano, todas las iluminaciones llamadas artísticas o de fantasía, ya que son demasiado complicadas.

Para la pose de cara, el sujeto se iluminará con una luz que venga, principalmente, del lado izquierdo y un poco de frente.

La silla para la pose y la cámara estarán fijadas al suelo para así respetar una distancia invariable. Para la iluminación de perfil debemos escoger entre dos soluciones contrarias: una iluminación totalmente frontal o una iluminación desde la espalda.

La iluminación desde la espalda acentúa el modelado de la cara y da un toque más artístico. Sin embargo, los pliegues interiores del pabellón auricular quedan forzosamente en sombra y la silueta se proyecta sobre el fondo de una forma menos vigorosa que con una iluminación frontal. Así pues, esta última es la única que se utiliza.

La necesidad de iluminar los perfiles con una luz que llegue de frente, combinada con que las fotografías judiciales deben realizarse por la mañana (para no interferir con las actividades de los jueces de instrucción y de los tribunales, que abren a mediodía), tiene como consecuencia curiosa que se retrate siempre el perfil derecho y se excluya el izquierdo.

En efecto, ya que los estudios de fotografía tienen generalmente los ventanales dirigidos hacia el norte y que el sol está en dirección sureste entre las diez y las once de la mañana, el perfil izquierdo, colocado de cara al ventanal, sólo podría iluminarse a contraluz en relación a la situación del objetivo.

Así pues, en un estudio judicial que reciba normalmente la luz desde el norte, la cámara se colocará del lado de la pared este y la silla para posar del lado de la pared oeste. Las operaciones se harán por la mañana.

Se da la curiosa coincidencia, debido seguramente a necesidades análogas, de que la mayoría de las fotografías etnográficas de perfil, sobre todo las que componen la soberbia colección del príncipe Roland Bonaparte, han sido tomadas también del lado derecho.

#### Notas:

1. Gauthier-Villars et fils, París.
2. Hace apenas un año, todas la fotografías judiciales inglesas se tomaban únicamente de cara. El ingenioso dispositivo representado en la ilustración de la izquierda fue adoptado para responder a las críticas presentadas por el señor Spearman, antiguo magistrado británico, que había tenido la ocasión de estudiar en París nuestros procedimientos de identificación. Combina las ventajas judiciales de una doble imagen con las que resultan de una pose única. En cambio, tiene la desventaja, según nuestra opinión, de poner frente al público, frente a los testigos, etc., unas fotografías que de inmediato revelan su naturaleza judicial, lo que para ciertas investigaciones de la policía puede suponer graves inconvenientes. La exhibición de las dos manos sobre el pecho presenta la misma desventaja desde el punto de vista policial, ya que no añade nada al valor descriptivo de la fotografía y destruye la unidad del retrato.

## Aplicaciones de la cámara en antropología\* (1893)

E. F. im Thurn

Entre las innumerables aplicaciones actuales de la cámara fotográfica, aquellas de las que puede servirse el antropólogo,<sup>1</sup> y en particular el antropólogo viajero, no parecen ser suficientemente apreciadas y utilizadas. No me refiero aquí a la aplicación de la cámara, en conexión con la antropometría, en la vertiente estrictamente fisiológica del estudio antropológico (es decir, a la obtención de fotografías fisiológicas de la figura humana al mismo tamaño y en determinadas posiciones, y a la medición simultánea y precisa de dicha figura), ya que esa utilísima función sí que goza del suficiente reconocimiento, y ello a pesar de que practicar la fotografía entre los pueblos primitivos resulta bastante más complicado de lo que imaginan quienes no lo han intentado. Esta noche me interesa especialmente, por el contrario, el uso de la cámara para registrar con precisión, no los meros cuerpos de los hombres primitivos (que, para tales propósitos, se pueden fotografiar y medir con más precisión muertos que vivos, siempre que se puedan conseguir convenientemente en ese estado), sino la propia vida de esos pueblos. Ésta es, de hecho, una aplicación mucho más problemática, mucho menos puesta en práctica por los antropólogos, y me temo que muchos de ellos se mostrarán, de entrada, inclinados a cuestionar su utilidad para la antropología, considerada como una ciencia exacta, tal y como es deseo de todos.

Las fases primitivas de la vida están desapareciendo rápidamente de la faz de la tierra en esta época de continuos viajes y exploraciones, y habría que considerar casi un deber que las

\* E. F. im Thurn, "Anthropological Uses of the Camera", *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 22, 1893, pp. 184-203.

personas cultas que viajan por las zonas menos conocidas del mundo registren tales fases cuando puedan observarlas, antes de que sea demasiado tarde; sin embargo, no se reconoce lo suficiente el hecho de que tales registros, por lo general realizados por escrito, pueden ser infinitamente mejorados gracias a la cámara.

Para poner de manifiesto el limitado uso de la cámara en este sentido, basta con llamar la atención sobre la mala calidad de casi todas las ilustraciones de pueblos primitivos supervivientes que figuran en los libros de antropología y de viajes, ilustraciones que, además, no suelen ser otra cosa que lo que podríamos denominar imágenes fisiológicas. Es verdad que se ha avanzado bastante (aunque no lo suficiente en proporción a las posibilidades) desde los tiempos en los que esta capacidad de la fotografía —una capacidad que aún hoy sigue maravillando a los hombres más reflexivos— para presentar con todo detalle sobre una pantalla blanca, en una sala como ésta en la que nos encontramos, escenas reales que fueron contempladas por un viajero hace meses o hace años y posiblemente a miles de millas de distancia, era contemplada por algunos como fruto de la magia negra. Antaño, el ilustrador de un libro (que, por lo general, no era el propio viajero) se limitaba a dar a los hombres primitivos que dibujaba la apariencia de los hombres y mujeres que le rodeaban, de las personas de su propio estadio de civilización y, simplemente, añadía a los sujetos supuestamente primitivos todos los rasgos destacables que su fantasía era capaz de recrear a partir de los relatos de los viajeros. Así, en 1599, el imaginativo artista de Nuremberg que ilustró la singular edición abreviada del *Discoverie of Guiana*, de Walter Raleigh, ofreció al mundo unas impresiones acerca de las "amazonas", los "hombres sin cabeza" y los "hombres que vivían en los árboles" que caracterizan a todas las imágenes de «salvajes» que adornan los libros de viajes casi hasta el presente siglo.<sup>2</sup>

Imágenes análogas de cronología algo posterior (están fechadas, de hecho, a finales del siglo pasado) aparecen en las esmeradas ilustraciones que realizó Bartolozzi para la *Dutch Guiana*, de Stedman, una obra en la que, en vez de nativos, aparecen, con los necesarios cambios de vestimenta, simples euro-

peos de belleza y forma superiores a la media. Sin duda, ha habido excepciones a esta distorsión de la imagen de los pueblos primitivos; la más importante, que yo sepa, es la magnífica serie de dibujos de pieles rojas norteamericanos realizada por Catlin. Sin embargo, Catlin fue un caso especial: no sólo gozaba de una considerable capacidad técnica como artista, sino que vivió entre los indios a los que dibujó y sobre los que escribió. Pero incluso sus dibujos, a pesar de su valor y su alta calidad artística, distan mucho de ofrecer la precisión que proporcionan las fotografías.

El ilustrador antropológico moderno suele trabajar, de hecho, a partir de fotografías, pero casi siempre a partir de fotografías tomadas en condiciones no naturales. No es difícil encontrar ejemplos de ello; de hecho, una buena muestra se encuentra en uno de los libros de antropología más valiosos y precisos de los últimos tiempos, en el que aparece una imagen de los caribes de mi propio país de la Guayana que, habida cuenta de la excelencia del autor, estoy seguro que fue la mejor que pudo obtener. Dicha imagen no da idea de cómo son los caribes en su estado natural; sin embargo, es evidente que fue realizada a partir de una fotografía cuya historia no he podido rastrear. En mi opinión, hay una explicación muy sencilla para esto. Durante muchos años me he relacionado con estos caribes, tanto en su hábitat natural como en sus breves visitas a la ciudad, y a menudo me ha sorprendido el diferente aspecto que presentan en cada uno de esos dos medios. Es verdad que, en su entorno natural, el caribe vive casi desnudo, mientras que, en las raras ocasiones en que se desplaza a la ciudad, a veces (aunque no siempre) se viste con uno o dos inapropiados fragmentos de ropa desechada por el hombre blanco, con la ingenua intención de engalanar su persona; pero tales harapos no explican de ninguna manera el completo cambio en su apariencia. He visto a esos hombres, en sus remotos hogares de las sabanas montañosas entre la Guayana y Brasil, vestidos con un mínimo taparrabos de dos o tres pulgadas [5,08 o 7,62 cm] de anchura y quizás una yarda [91,4 cm] de longitud y ataviados o no con una pizca de pintura roja o blanca, parecerse a lo que los novelistas describirían como un caballero acicalado. Y, sin embargo, los mismos individuos en Georgetown, sin ropas o

adornos añadidos, parecen los tipos más míseros y desdichados que uno pueda imaginar. La sensación de timidez, vergüenza y miedo que la ciudad sin duda suscita en ellos y que coarta su innata libertad y su despreocupada audacia parece exteriorizarse y alterar por completo la forma de su cuerpo. Y es bastante evidente que fue bajo tales circunstancias depresivas cuando fueron fotografiados los pieles rojas [*sic*] —que, por cierto, probablemente eran arawacos y no “verdaderos caribes”— que figuran en la ilustración a la que me refiero.

Del mismo modo que las fotografías puramente fisiológicas de los antropometristas no son más que imágenes de cuerpos sin vida, las fotografías al uso de nativos inusitadamente miserables como las que acabo de describir son comparables a las fotos de aves y animales mal disecados que ocasionalmente se publican.

Pero hay que decir que rara vez se obtienen buenas fotografías características de hombres primitivos en su estado natural. Aunque hoy en día muchos viajeros llevan consigo cámaras y saben utilizarlas con pericia, sus fotografías de nativos no son ni tantas ni tan buenas como cabría esperar. No hace mucho tiempo, en una incisiva reseña sobre un libro ilustrado sobre la vida nativa (creo que en el Pacífico), el crítico daba a entender que la tentativa había fracasado, como, en su opinión, ocurría con todos los intentos de retratar fotográficamente a los pueblos incivilizados. Esta noche, pretendo demostrar que el registro fotográfico de fases de la vida primitiva no es imposible, aunque, ciertamente, no está exento de dificultades; y que, siendo posible, merece la pena llevarlo a cabo a efectos antropológicos. Únicamente lamento que mis propias tentativas en este sentido no hayan sido tan buenas como hubiera deseado, en parte debido, sin duda, a mis propias limitaciones, y en parte al hecho de que llevo una vida muy ajetreada y a que otras ocupaciones me impiden cultivar la fotografía antropológica con todo el esmero que desearía. En ningún caso pretendo que se admiren como realizaciones perfectas, sino como apuntes en la buena dirección.

Aun a riesgo de caer en el egotismo, debo dedicar unas palabras a explicar las circunstancias bajo las cuales fueron tomadas las ilustraciones que les voy a presentar.

Hace quince años, me fui a la Guayana a trabajar como conservador del museo público y, debido a mi cargo, viajé mucho por la colonia, en la que sólo el litoral estaba habitado (muy pocas zonas más lo están actualmente). Hace diez años empecé a trabajar para el gobierno y, en mi condición de magistrado, me hice cargo de una gran región habitada casi enteramente por pieles rojas [*sic*]. Y viví bajo esas circunstancias hasta que, hace unos dos años, fui trasladado a una región vecina, aún más extensa, de la que hay que decir que, hasta el momento de mi llegada, los hombres blancos que la habían visitado podían contarse con los dedos de una mano. Durante todo ese tiempo, he vivido entre estos amables hombres de piel roja, en períodos intermitentes más o menos largos, y no sólo entre ellos, sino también como ellos; y, en todo ese período, mis únicos y serviciales amigos han sido pieles rojas [*sic*]. Ellos se han acostumbrado a mí y yo me he acostumbrado a ellos, y no cabe duda de que, en este sentido, he disfrutado de una situación más ventajosa para ganarme su confianza de la que goza el vulgar viajero que se limita a recorrer un país. Unos diez años antes, un libro sobre los "indios de la Guayana" me había proporcionado todos los conocimientos que tenía sobre ellos. Aunque, evidentemente, la experiencia posterior me ha enseñado muchas más cosas, no es mi intención detenerme ahora en cuestiones que no están relacionadas con la materia concreta que me ha traído aquí esta noche: mis experiencias entre ellos como fotógrafo.

Como ustedes comprenderán fácilmente, ganarse la confianza de un pueblo no civilizado al que se desea fotografiar es una cuestión absolutamente crucial. La primera vez que intenté fotografiar a un piel roja [*sic*] fue en los manglares de la desembocadura del río Barima. El piel roja en cuestión posaba con cuidado sobre una raíz de manglar. Estaba sentado, bastante quieto, mientras yo lo enfocaba y ajustaba el obturador. En cuanto retiré la tapa, él soltó un gemido y cayó de espaldas desde su percha a la mullida arena del suelo. No hubo manera de convencerle para que se dispusiera una vez más a enfrentarse a los ignotos terrores de la cámara. Algo que suele ocurrir comúnmente y que frustra los esfuerzos del fotógrafo en el preciso momento en que está a punto de retirar y volver a colocar

la tapa es que el tímido modelo oculta repentinamente su rostro con las manos, un modo de proceder absolutamente frustrante para el fotógrafo, pero interesante para el antropólogo en la medida en que ilustra el pavor generalizado que sienten los hombres primitivos a ver plasmados sus rasgos sobre un papel y encontrarse, por tanto, espiritualmente sometidos a cualquiera que se apodere de la imagen.

Puedo mencionar, de paso, un caso curioso en el que la cámara permitió descubrir algo bastante raro, una idiosincrasia personal de los pieles rojas [*sic*]. Cierta día del pasado año, me encontraba fotografiando a varios muchachos caribes cuando noté que uno de ellos, en el momento de hacer la fotografía, alzaba repentinamente sus manos y las ponía, no sobre su rostro, sino encima de sus hombros. La actitud me sorprendió por inusual, pero también me resultaba en cierto modo familiar. Poco después, al revisar mi colección de negativos, encontré uno que mostraba a un muchacho caribe mucho más joven en la misma infrecuente actitud y, tras ciertas indagaciones me di cuenta de que esta última fotografía se la había hecho al mismo chico algunos años antes.

Después de lo ya dicho sobre el tema, sólo será necesario referirme aquí al hecho bastante evidente de que una de las principales aplicaciones de la cámara para el antropólogo es la elaboración de las ya aludidas fotografías fisiológicas. La acumulación de gran cantidad de ellas sacadas a la misma escala sin duda tendría un valor muy considerable, siempre y cuando fuera acompañada de una serie de mediciones exactas de las personas fotografiadas; sin embargo, también hay que decir que tal empresa no es en absoluto sencilla debido a lo difícil que resulta inducir a unos hombres incivilizados, incluso tras haber convivido largo tiempo con ellos, a adoptar exactamente las artificiales poses requeridas para tal propósito, y al número de fotografías (tres por cada individuo de una larga serie) que se requieren para obtener los datos necesarios que permiten establecer cualquier tipo de conclusión. Sólo una persona que cuente con tiempo ilimitado, paciencia, influencia sobre los nativos y medios para transportar el voluminoso y pesado material necesario hasta las tierras incivilizadas, puede afrontar una tarea semejante.

Por otra parte, si la tarea emprendida consiste en contribuir, gracias a las enormes y maravillosas potencialidades de la cámara, a que el viajero describa a los antropólogos que se han quedado en casa los pueblos que visita, a que los plasme mejor, mucho más vívidamente que mediante las palabras o los dibujos, dicha tarea, aunque no sea liviana, resulta comparativamente sencilla. Eso es lo que espero poder ilustrar mediante una serie de imágenes tomadas durante mis últimos seis años de estancia en la Guayana Británica.

En referencia a mis anteriores comentarios sobre la dificultad de discernir en las ilustraciones ordinarias la verdadera apariencia corporal de los hombres incivilizados, mostraré en la pantalla fotografías de verdaderos caribes de la Guayana. De ese modo podrá advertirse una vez más, sin entrar en detalles precisos, que entre los habitantes de la Guayana pueden distinguirse tres grupos o ramas<sup>3</sup> (véase "Among Indians of Guiana", pág. 159, y "Proceedings of Royal Geographical Society", octubre de 1892). Aunque la verdadera historia pre-europea de esos tres grupos se basa todavía, desafortunadamente, en meras conjeturas, es conveniente utilizar tales conjeturas en la medida en que parecen el medio más razonable para distinguir sus diferentes ramificaciones. Es decir, conviene tener en mente que, entre las tribus que hoy habitan la Guayana, los primeros ocupantes probablemente fueron los warrau (que viven en las marismas situadas en torno a la desembocadura del Orinoco), aunque no tenemos ninguna evidencia que demuestre desde dónde llegaron estos pobladores a sus actuales dominios; que otra de las ramas, representada en solitario por los arawacos, (que habitan todo el litoral del país a excepción de las tierras más pantanosas de los warrau), probablemente llegaron a sus actuales emplazamientos desde las islas de las Indias Occidentales mucho después de que los warrau se hubieran establecido allí; y que la tercera rama, habitualmente llamada "la rama caribe" y representada por los acawaios, los macusis, los arecunas y los "verdaderos caribes", llegó también desde las islas, aunque en diversos momentos, y siguió su camino, en varias direcciones, hasta tierras algo más interiores del país. El primer conjunto de imágenes que me dispongo a mostrarles pertenece a esta última rama de "verdaderos caribes".

La primera muestra a un hombre de mediana edad que vive en la primera catarata del río Barima. Un mero vistazo y una comparación de la imagen con las ilustraciones de caribes que suelen aparecer en los libros, incluso en los mejores, pone de manifiesto las ventajas del método fotográfico que la gente utiliza en sus propios hogares frente a cualquier otro método que pretenda mostrar cómo son realmente estos hombres primitivos. Antes de salvar las cataratas con sus canoas, los pieles rojas [*sic*] siempre examinan cuidadosamente el estado del río para ver qué rocas están a la vista, qué peligros ocultos acechan bajo la superficie de ese tramo concreto del agua. Esta fotografía del caribe fue tomada mientras se encontraba inmerso en ese cauteloso examen. La siguiente, que pertenece al mismo hombre, fue tomada en otras circunstancias. La hospitalidad de estas personas es casi infinita y la etiqueta de sus prácticas está rígidamente establecida. Cuando espera invitados, el señor de la casa se acicala cuidadosamente y se pone sus mejores ropas y ornamentos, que, a menudo, como en este caso, consisten simplemente en un corto taparrabos y un collar y unos brazaletes de cuentas blancas. Celebrando así la ocasión de la mejor manera que puede, se sienta a la puerta de su casa, imperturbable, a esperar a sus invitados. Cuando éstos llegan, sin levantarse ni mostrar el más mínimo gesto de interés, intercambia una o dos frases monosilábicas totalmente convencionales, que deja caer una tras otra a largos intervalos.

Generalmente se piensa que estos pieles rojas [*sic*] no exteriorizan sus sentimientos cuando se relacionan con otras personas. Sin embargo, esto sólo es realmente así cuando tratan con extraños. Cuando están solos o con otras personas a las que conocen, se comportan de un modo considerablemente desinhibido. Es normal contemplar imágenes como ésta, en la que tres caribes aparecen de pie, cogidos del cuello.

La siguiente imagen, en la que aparece un joven caribe cuya estatura quizá sea algo superior a la media, demuestra que estos hombres, pese a no ser altos, presentan un estilizado desarrollo físico y muscular.

En lo que atañe a la expresión facial, la habitual consideración de que estos hombres son anodinos e inexpresivos debería dejar paso a la verdadera idea de que, cuando no se sienten

intimidados por la presencia de un extraño, hay una gran cantidad de vida e incluso, en algunos casos, de belleza en su apariencia. Es prácticamente imposible que un extraño pueda contemplarlos en su estado más grato y natural, salvo cuando, como en esta imagen de tres muchachos caribes, se les sorprende en las condiciones más espontáneas y, sin que medie conciencia de la distancia y del tiempo, se muestran ante uno con total naturalidad.

Para que no puedan decir que, en mi deseo de impresionarlos con mi opinión extremadamente favorable respecto a mis amigos pieles rojas [*sic*], he optado por enseñarles únicamente individuos jóvenes en su brevísima flor de la vida, les mostraré ahora la imagen de un caribe anciano. Debo admitir, no obstante, que se trata de un anciano sólo desde el punto de vista de los pieles rojas [*sic*]. Probablemente tiene unos cuarenta y cinco años. Pero esta gente ingenua y feliz disfruta de una vida breve; a los cincuenta años ya son viejos y rara vez llegan a cumplir sesenta.

La enfermedad causa a veces estragos incluso entre los hombres jóvenes, aunque me complace decir que eso no ocurre con mucha frecuencia. Y puedo mostrarles una imagen de un infortunado muchacho de esa raza que padece el mal más común entre ellos: la tisis.

Y, para que no se diga que he limitado descortésmente mi selección a los miembros del sexo masculino, finalizo esta serie de imágenes de caribes con una de un grupo formado por tres mujeres sentadas, como suelen hacerlo pese a su inconveniencia, en una hamaca.

Los todavía no muy numerosos casos de personas por cuyas venas corre mitad de sangre india y mitad de sangre extranjera presentan cierto interés. Personalmente, no tengo la menor duda de que el indio puro que permanece en su propio medio natural es mucho más feliz y mucho mejor desde el punto de vista moral. Pero, desde el primer instante en que la poderosa influencia europea entra en contacto con la débil raza nativa americana, es absolutamente inevitable que se gesticione un cambio en esta última. Y siempre he pensado que es nuestro deber procurar que ese cambio que las circunstancias nos fuerzan a producir en este pueblo, de natural feliz y estimable, les inflija los

menos daños posibles, pese a que temo que en la historia de la humanidad rara vez se ha actuado lo suficiente en ese sentido o, al menos, rara vez se ha actuado de manera juiciosa. Tal como me dijo en cierta ocasión un hombre célebre y muy estimado, que por entonces era nuestro presidente, en la triste historia de las relaciones entre hombres civilizados y hombres salvajes nunca ha habido, al parecer, un pueblo incivilizado que haya recibido con hostilidad los cordiales avances de los hombres civilizados. La Guayana es uno de los escasos lugares en los que, desde el primer momento, la influencia europea ha sido comparativamente (por desgracia, sólo puedo decir que comparativamente) inocua para el elemento nativo, y hay que admitir que ello obedece a que las circunstancias del país no fomentaron el contacto con dicho elemento. Sin embargo, ahora que esas circunstancias están cambiando rápidamente debido a la expansión de la industria del oro en el territorio antes ignoto del interior de la colonia, y a que los elementos europeos y nativos están entrando forzosamente en contacto de manera creciente, convendría procurar que la gradual fusión del elemento nativo con el elemento europeo se produjera con el menor daño posible para el primero. Y este fin admirable —aunque hay que admitir que difícil de lograr— sólo podría alcanzarse, en mi opinión, mediante la celebración gradual de enlaces mixtos de los dos elementos. Algunos de esos enlaces ya se han producido, y no está de más, por tanto, que analicemos sus resultados.

El asunto debe considerarse en sus dos vertientes, la moral y la física, y antes que nada debemos recordar que el elemento europeo introducido en el problema tiene un carácter diverso, ya que ha sido aportado por ingleses, españoles y portugueses, así como por negros, chinos e indios orientales (que también son europeos en el sentido de que han sido introducidos por europeos).

Si consideramos los distintos elementos en función de su pujanza, los negros se han emparejado con pieles rojas [*sic*] más que cualquier otra raza. Los mestizos resultantes se conocen en la colonia como «cobrungrus» o como «cobs» y son siempre, por lo que yo sé, el resultado del enlace de un hombre negro con una mujer piel roja. Desde el punto de vista moral,

el resultado bueno o malo del cruce depende de si el hijo ha sido criado enteramente por la madre y su familia, o bien por la familia del padre. En el primer caso, el niño adquiere básicamente las cualidades de un hombre casi enteramente nativo, cualidades que suelen ser positivas, aunque simples; por el contrario, en el segundo caso adquiere a grandes rasgos las cualidades del padre, cualidades que la piedad y no el deseo de reprobación, me obligan a describir como las más deplorablemente desafortunadas que los europeos, actuando como el doctor Frankenstein, han infundido a la más artificial criatura por ellos creada, debido primero a la esclavización de los africanos y después a una liberación demasiado rápida y absolutamente mal planificada. Por otro lado, si pasamos del aspecto moral al aspecto físico de los enlaces que estamos valorando, el resultado puede definirse sin reservas como excelente. En un reciente y muy sorprendente libro sobre los hombres negros escrito por un hombre negro, se afirma con inesperada franqueza y admirable coraje que la mayor desventaja del hombre negro en su lucha por una existencia civilizada reside en su fealdad física. Es evidente que dicha fealdad halla expresión en su rostro, pero también se exhibe en todo su cuerpo, un cuerpo que, sin embargo, está dotado de una fuerza sorprendente y admirable. El piel roja [sic], por el contrario, suele tener un rostro que, si bien no es bello de acuerdo con la norma europea, muestra una delicadeza y una belleza de líneas radicalmente admirables en comparación con las del hombre negro; y su cuerpo, pese a carecer de la fuerza bruta del hombre negro, supera con mucho a este último en su línea de belleza y en su espléndida agilidad. Y, aunque en el hijo mestizo de un hombre negro y una mujer piel roja [sic], los caracteres morales del padre y la madre, originalmente implantados en proporciones equivalentes, son susceptibles de ser alterados durante la crianza en la dirección de los del padre o de los de la madre, según el hijo viva con la familia del padre o con la familia de la madre, las cualidades físicas transmitidas originalmente por ambos progenitores no permiten tal modificación. Probablemente en virtud de cierta fase de la ley de variación beneficiosa, sucede que cada progenitor transmite a su hijo las mejores cualidades físicas, excluyéndose las menos meritorias.

Así, en el cuerpo del niño se combinan la fuerza del padre negro y la belleza de líneas y la subsiguiente agilidad de su rama materna piel roja [sic].

Debo confesar que los diversos resultados favorables que se han atribuido aquí a la unión del hombre negro con la mujer piel roja [sic] casi nunca se logran, al menos en toda su perfección; obviamente, tampoco es frecuente que se den al mismo tiempo todas las circunstancias favorables requeridas. Sin embargo, puedo dar fe de que en ocasiones se obtiene una aproximación a estos buenos resultados, y que, por lo tanto, merece la pena esforzarse. Durante aproximadamente diez años, los servicios de uno de estos mestizos cuya imagen voy a mostrarles me han permitido disfrutar de una vida más llevadera. Gabriel es hijo de una madre piel roja [sic] (una warrau) y un padre negro. Debo admitir que las cualidades morales del padre no eran precisamente óptimas, ya que entró en contacto con la madre a consecuencia de haber tenido que buscar refugio entre su pueblo cuando huía de la policía, que le perseguía bajo la acusación de asesinato. Tras vivir con la mujer warrau unos pocos meses, abandonó a la madre, sin que, a día de hoy, tengamos noticia de su paradero. El niño fue criado por la madre y entró a mi servicio cuando tenía probablemente unos diecisiete años, hace aproximadamente diez. Desde el punto de vista físico, la imagen que les muestro habla por sí misma. Es evidente que no puede afirmarse que su rostro sea bello, pero al menos es más refinado que el de un hombre negro corriente, y su expresión, de la que la fotografía no da idea, muestra la discreta inteligencia de un piel roja [sic], con cierta proporción del buen humor animal que es el carácter más favorable que cabe esperar en el rostro del hombre negro. Que su fuerza no es sólo aparente, sino real, se deduce del hecho de que le he visto caminar un buen trecho mientras transportaba, sin caerse, un saco de arroz de 120 libras [54,48 kg] en cada hombro. Y, en lo que respecta a otras cualidades menos visibles, pueden creerme si les digo que está dotado, en grado considerable, de los conocimientos y la inteligencia necesarios para poder cazar con éxito en los intrincados y oscuros bosques de la Guayana, en los que abunda la caza, aunque en condiciones tan desfavorables que casi ningún europeo, por

muy entrenado o experto que sea, puede aspirar a superar. Su considerable versatilidad se refleja en el hecho de que no ha tenido reparos en adaptarse y apoyarme en todas las ocupaciones europeas que forman parte de mi vida, y en que incluso ha adquirido la delicadeza y pericia suficientes para ayudarme a manejar la cámara en el campo. En resumen, es el criado más fiel y versátil que nunca he tenido; y me temo que sus escasos defectos han sido adquiridos en contacto con una influencia tan ajena a él como lo es la europea.

Tras el cruce de negro con piel roja [*sic*], la combinación más frecuente en la Guayana es la del arawaco hispano. La historia de este pueblo es la siguiente: durante cierto tiempo, antes y después de la guerra de independencia del vecino país de Venezuela, algunos venezolanos (probablemente ya con mezcla de sangre española y piel roja [*sic*]) presionados por la constante demanda de sus servicios como soldados en una guerra en la que no se sentían implicados, cruzaron el Orinoco y se establecieron en el río Moruka, en territorio británico. Allí se casaron con mujeres arawacas de la zona y, en parte debido sin duda a su condición de católicos romanos, se mantuvieron al margen del resto de los pobladores de la región, aislamiento que han seguido preservando desde entonces. Desde el punto de vista físico, resultan agradables y siempre han sido bastante trabajadores. Sin embargo, ahora que la industria del oro ha invadido el río en el que se habían asentado, sus tranquilos y laboriosos hábitos corren peligro de verse afectados.

Como imagen de un arawaco hispano puedo mostrar la de un hombre joven al que apodan "El Gato" debido a la sorprendente flexibilidad y agilidad de sus extremidades.

El limitado tiempo de que dispongo sólo me permite mostrarles unas imágenes del cruce resultante de la mezcla de sangre portuguesa y arawaca y de la aún más curiosa mezcla de sangre escocesa y sangre arawaca. En este último caso, hay que señalar que, como en los restantes casos que he visto de mezclas de sangre británica y piel roja, el cruce resultante se parece mucho más al padre europeo que cuando el elemento extranjero no es de origen británico.

Otra aplicación obvia, aunque insuficientemente explotada, de la cámara para fines antropológicos sería su utilización

para una mejor ilustración de las colecciones de objetos de interés etnológico. Los responsables de esta tarea saben lo difícil que resulta mostrar dichos objetos de un modo eficaz e interesante. Los objetos comparativamente elaborados y artificiosos, fabricados y utilizados por pueblos que han hecho considerables progresos sin alcanzar lo que nos complacemos en llamar civilización, se muestran con frecuencia de manera atractiva; pero los objetos más simples, que ilustran la vida cotidiana de pueblos en un estado de civilización mucho más primitivo, no se exponen fácilmente. Los elementos que integran la vestimenta y los adornos de pueblos que hacen un uso limitado del ornamento y de la ropa suelen ser de naturaleza tan simple que, cuando se almacenan uno tras otro o (como me temo que suele ocurrir a veces) en montones o incluso en fardos en las cajas de los museos, ni siquiera despiertan el interés de los propios conservadores de los museos, y mucho menos aún, naturalmente, el interés del público. Y, sin embargo, precisamente debido a su simplicidad, es muy probable que estos artículos resulten más interesantes que las elaboradas máscaras de danza y otros objetos por el estilo para quienes han visto cómo se utilizan. Se ha sugerido (es posible que alguien ya lo haya llevado a efecto) disponer tales objetos sobre maniqués; pero, si se tienen en cuenta lo escasas que son las piezas de ropa o los adornos que se suelen portar al mismo tiempo, es evidente que, para su correcta exhibición, el número de maniqués requerido haría que este planteamiento resultara ineficaz, tanto por razones de economía como de espacio. Una opción mucho más factible sería disponer una fotografía del objeto (preferiblemente, de un objeto idéntico) al lado de cada objeto o grupo de objetos expuestos. Unos cuantos ejemplos me ayudarán a explicar mejor lo que quiero decir.

El primero es una fotografía de un hombre piel roja [*sic*] partamona (acawaio) que exhibe una curiosa vestimenta elaborada con motivo de una festividad especial, llamada Parasheera, que celebra dicho pueblo. El atuendo consta de tres elementos que pueden ser descritos como falda, capa y máscara, todos ellos realizados con las verdeamarillentas hojas nuevas de la palmera conocida como aguaje (*Mauritia flexuosa*). Apuesto a que no hay un ejemplar de este atuendo en ningún museo;

es probable que ningún hombre blanco excepto yo mismo lo haya visto nunca y, sin embargo, debo confesar que desistí, como suele ocurrir en circunstancias similares, de llevarme un ejemplar de un atuendo que, visto fuera del cuerpo, no parecería otra cosa que un simple atado de palmas mustias y que no despertaría el menor interés en los no iniciados (lámina X).

El siguiente ejemplo que les muestro es una imagen de un muchacho macusi con traje de danza. Quienes estén familiarizados con las curiosidades que se amontonan en las colecciones etnológicas al uso, quizá reconocerán las típicas y llamativas plumas de loro y guacamayo que porta en la cabeza; el amplio collar en el que se alternan las plumas negras de paují y las plumas blancas de garceta; y la tira de tela que rodea su cintura, sujeta por un cinturón de algodón, que constituye toda su vestimenta. Y esas personas probablemente reconocerán que dichos artículos vistos *in situ*, como en esta fotografía, cobran un renovado interés.

Uno de los artículos frecuentes en la Guayana que puede verse en los museos es el collar de dientes de pecarí, muy apreciado por todas las tribus caribes. Sin embargo, puestos a mostrarles uno de los más finos ejemplares de este ornamento que he podido contemplar, probablemente despertará más interés si proyecta en la pantalla una imagen de dicho collar sobre el indio macusi, de nombre Lonk, de cuyos hombros lo adquirí. Y, de paso, puede que sea de interés añadir que estos collares, en cuya manufactura sólo se utilizan los afilados colmillos del pecarí (y para elaborar un collar se emplea una gran cantidad de animales, dado su tamaño), son extraordinariamente apreciados como reliquias familiares y como símbolo de la destreza acumulada no sólo por quien lo lleva puesto, sino también por sus antepasados, ya que su propiedad se transmite por la línea paterna de descendencia y se va sumando en cada poseedor.

En la siguiente imagen puede verse un pequeño collar del mismo tipo, pero recién empezado. En este caso deben señalarse también los brazaletes de algodón, prendidos con una especie de broche o disco de hueso o de caparazón de tortuga, que se encuentran también entre los ornamentos más característicos de los caribes. Y en otra ilustración puede verse el ama-

sijo de borlas de algodón y otros ornamentos similares que cuelgan por detrás de los collares ya expuestos, además de nuevos ejemplos del tocado de plumas y el amplio collar contemplado en una imagen anterior.

Hace cierto tiempo, las autoridades de Kew me pidieron información sobre un objeto elaborado con semillas, procedente de la Guayana, que suponían era un collar y que se encuentra en su museo. Tuve que explicarles que el objeto en cuestión no era un collar, sino que se colocaba alrededor del cuerpo, desde uno de los hombros a la cadera opuesta; y resulta mucho más sencillo explicar esto cuando se muestra, como yo les muestro a ustedes ahora, una imagen del atavío sobre un cuerpo real. Para ser más preciso, debo añadir que, por lo general, se disponen sobre el cuerpo dos de estos adornos, uno desde cada hombro, que se cruzan por delante y por detrás.

Así mismo, el profesor Giglioli me pidió hace tiempo que le proporcionara un ejemplar de las flautas de hueso que forman parte del limitado repertorio de instrumentos musicales de estos pieles rojas [*sic*]. Y tuve la satisfacción de poder satisfacer su deseo y enviarle una flauta hecha con hueso de jaguar, acompañada de una fotografía de la misma flauta en las manos del muchacho caribe que la había fabricado y que solía tocarla. Nótese, además, la característica y elaborada borla que decora esta flauta y que aparece también en muchos otros adornos personales de este pueblo.

Uno de los objetos que menos interés despierta entre los visitantes habituales de un museo etnológico quizá sea el arco. Sin embargo, cobraría un interés inédito si se exhibiera junto a él la imagen de su dueño o usuario original. En el ejemplo que les muestro, puede advertirse el tamaño del arco en comparación con el de su dueño caribe.

En resumen, una buena serie de fotografías que mostrara los diversos bienes de un hombre primitivo y la manera en que los utiliza resultarían mucho más instructivas e interesantes que cualquier colección de los propios objetos. Podría actuarse del mismo modo si, en vez de ilustrar los objetos, lo que se desea es ilustrar las costumbres, tal como puede observarse en unos cuantos ejemplos de la larga serie de imágenes de juegos protagonizados por este pueblo.

Muchos de esos juegos son representaciones teatrales de eventos cotidianos. Una de ellas representa sus raras y azarosas visitas a la lejana ciudad. Entre las numerosas figuras que hay en este juego, una de ellas representa a los indios tripulando la piragua en la que efectúan el viaje a través de los grandes ríos del país. Todos los actores (excepto dos) se sientan en el suelo, uno detrás de otro, se agarran bien al que tienen delante y forman una larga hilera que, gracias al movimiento de pies y piernas de sus integrantes, avanza lentamente, oscilando de un lado a otro. De esta forma (que, sin duda, provoca un rozamiento bastante doloroso, a tenor de la dureza del pavimento de piedra que recorren los actores y debido a que nada protege su piel) se obtiene una representación muy realista del balanceante avance de una gran piragua llena de indios, un movimiento similar al que debe producirse en un viaje real. A esa ilusión contribuye también la ruidosa imitación, por parte de los actores, del característico y rítmico batir de los remos a ambos lados de la piragua, y de los gritos de los remeros.

En otra de las numerosas figuras, los actores, alineados, apoyan sus manos y sus pies en el suelo, elevan sus muslos y, muy unidos unos a otros, forman un largo túnel a través del cual deben ir pasando todos ellos (como en la conocida figura de la antigua danza de sir Roger de Coverly, aunque en este caso arrastrándose): el viaje está a punto de terminar, y los que regresan a casa han abandonado el gran río y se aventuran por el estrecho afluente, densamente techado por la colgante vegetación, que les lleva directamente a sus hogares; y la piragua tiene que abrirse camino bajo este túnel natural.

Otros juegos característicos de los pieles rojas [*sic*] que habitan la región fronteriza entre la Guayana y Brasil son simples representaciones del comportamiento de algunos animales. Uno de ellos, por ejemplo, representa a un agutí en un corral y los intentos de un jaguar por hacerse con él. Los actores forman un círculo extendiendo sus brazos sobre los hombros de sus compañeros. En el interior de ese círculo, uno de los actores se arrodilla y simula ser un agutí —un pequeño animal que los pieles rojas [*sic*] suelen criar en cautividad— dentro del redil. Otro actor vigila desde el exterior: es el jaguar, que fija su hambrienta mirada en el agutí. Intenta atrapar al

agutí entre las rejas del corral, es decir, entre las piernas del círculo de actores. Pero el corral viviente gira y gira sobre sí mismo, y al jaguar no le resulta nada fácil agarrar al agutí y sacarlo de allí.

Aún más curioso es el juego de los látigos de los arawacos. En él participa un número indeterminado de personas (aunque, por lo general, sólo hombres y muchachos) durante uno, dos o tres días con sus correspondientes noches —el tiempo que permitan las reservas de *paiwari*, la cerveza local—. Salvo en breves intervalos, los actores se disponen en dos filas, una frente a otra. De vez en cuando, una pareja de actores, uno de cada fila, se separa del resto. Uno de ellos avanza una pierna y permanece a la espera, firme; el otro mide cuidadosamente la distancia que les separa y, con un potente látigo similar al que portan todos los contendientes, azota con todas sus fuerzas la pantorrilla de su compañero. El latigazo equivale al disparo de una pistola, y el resultado es un profundo corte sobre la piel de la pantorrilla del receptor. A veces se aplica un segundo latigazo de similares características. A continuación, los actores intercambian sus puestos y el hombre azotado azota a su compañero. Acto seguido, los dos se retiran, beben juntos animadamente y regresan a la fila para pasar el testigo a otra pareja, aunque enseguida y periódicamente vuelven a repetir su acción.

He comentado que los participantes más activos en este extraordinario juego son los hombres y los muchachos. Sin embargo, las mujeres también juegan de vez en cuando. Y cabe señalar que, cuando así ocurre, las fustas se sustituyen por figuras de madera que representan a una garza y los terribles latigazos se convierten en ligeros picotazos de estas aves. No tengo noticia de que, entre pueblos en este estado de civilización, se dé ningún caso similar que refleje el germen de la idea de cortesía para con el sexo débil.

Otro interesante juego es protagonizado por los warrau. Cada participante (en este caso sólo participan los hombres) porta un gran escudo fabricado con las hojas del aguaje (*Mauritia flexuosa*). Los jugadores se disponen por parejas, e intentan derribar al contrario presionando con sus escudos.

El último conjunto de imágenes que someto a su consideración es una serie que ilustra el modo de vida de los curiosos

y comparativamente poco conocidos warraus, unos pieles rojas [*sic*] que habitan las extensísimas marismas que cierran la desembocadura del río Orinoco. Diversos comentaristas, entre ellos Humboldt, dijeron de estos hombres que vivían en casas colgadas de lo alto de las palmeras. Sus costumbres no son tan extrañas como podría deducirse de ese relato, pero no cabe duda de que su modo de vida es bastante peculiar. Aunque sus casas no están colgadas de las palmeras, en verdad puede afirmarse que su supervivencia depende de dicho árbol. La palmera en cuestión es el aguaje, la *Mauritia flexuosa* de los botánicos, que crece en abundancia en las marismas del Orinoco. La blanda médula del interior de la hoja de esta palmera, los gusanos que se reproducen en los troncos en descomposición que han sido talados para obtener dicha médula, la savia que se acumula y fermenta en los huecos de los troncos caídos, y la suave pulpa que rodea las semillas de esta palmera, constituyen, junto con los escasos cangrejos y peces que capturan, el alimento de este pueblo que, a diferencia de los pieles rojas [*sic*] de otras regiones, no cultiva el campo y casi nunca caza. Unos cuantos troncos caídos de esta palmera, alineados sobre la tierra pantanosa, proporcionan a este pueblo a la vez el único cimiento y el suelo para sus casas; y cuatro postes erigidos en las esquinas de esta plataforma y un tejado formado por hojas de la misma palmera completan la sencilla morada. Prácticamente el único mobiliario con que cuentan es la hamaca, fabricada con fibras de las hojas jóvenes de dicha palmera.

Probablemente debido a la seguridad que ofrece el aislamiento, estas extrañas viviendas no están situadas a orillas del río, sino mucho más lejos, en la espesura de la marisma. No hace muchos meses, cuando visitamos uno de estos asentamientos, tuvimos que caminar más de tres millas [4,827 km], y realizamos la mayor parte del trayecto por una pista construida artificialmente con árboles caídos y elevada entre cinco y diez pies [1,52 y 3,04 m] por encima del suelo. Cerca del río, la senda discurre por encima de la intrincada maraña de raíces de los manglares y los árboles han sido talados de tal manera que sus troncos, apoyados en las arqueadas raíces, forman un sendero continuo, estrecho y resbaladizo. Más adelante, allí

donde las raíces de los manglares no ofrecen el soporte necesario, los troncos caídos son transportados a la acuosa marisma, donde a veces se apoyan en muescas practicadas en los troncos que quedan en pie y, a veces, en postes clavados a propósito en el blando suelo.

Puede parecer que los warraus son un pueblo desdichado, pero en realidad no es así. Son felices y orgullosos. Y las siguientes imágenes dan cuenta de su aspecto físico. La primera muestra a un padre con sus dos hijos que encontramos en una de las casas que visitamos en la expedición a la que me he referido; en la segunda figuran la esposa y los parientes femeninos del mismo dueño de la casa; y en la última aparecen un vecino y su hijo. En esta última imagen puede verse un pan de aguaje elaborado con la pulpa compactada de los frutos deshusados de la palmera.

Aunque no haya agotado todo el tiempo de que dispongo, espero que mis comentarios y las imágenes expuestas hayan bastado para ilustrar la tesis de que la cámara, al margen de sus aplicaciones en la fotografía antropométrica, puede ofrecer grandes ventajas a aquellos viajeros aficionados a la antropología que deseen someter al escrutinio de otros aficionados que no tienen la suerte de poder viajar registros precisos de la apariencia, la vida y los hábitos de los pueblos primitivos visitados. Sólo me resta añadir unas palabras acerca del necesario equipamiento que deben llevar consigo quienes viajen por vez primera a países ignotos.

No hace falta que me extienda en exceso, ya que existe un admirable capítulo dedicado a este asunto en la última edición del provechoso libro *Hints to Travellers*, del difunto W. F. Donkin, publicado por la Royal Geographical Society. Mi único propósito aquí es añadir un puñado de breves notas sobre el particular en mi condición de persona que ha acumulado una considerable experiencia en la difícil práctica de la fotografía en un país salvaje y poco explorado. Las consideraciones del señor Donkin, pese a ser acertadas, no parecen haber tenido en cuenta el caso de un viajero que se desplaza más allá de los confines de la civilización.

La principal cuestión que hay que tener en cuenta a la hora de preparar el equipamiento son las circunstancias del país en el

que dicho equipo se va a utilizar. No creo que sea necesario insistir en que la transportabilidad del equipo es una consideración esencial para cualquier país en el que el viajero tenga que llevar consigo todo lo necesario, ya sea en embarcaciones de reducidas dimensiones o a hombros de porteadores. Sin embargo, en un país como la Guayana existen otras circunstancias que a menudo se pasan por alto y que son igualmente esenciales, tales como el calor y la extraordinaria humedad. Otra cosa que convendría tener en cuenta y que se suele pasar por alto aún con más frecuencia es que, en un país como la Guayana, el viajero permanece todo el día y toda la noche a cielo abierto, y bajo un cielo en el que muy rara vez —en realidad, sólo durante las escasas horas nocturnas en las que no hay luna y las nubes ocultan las estrellas— deja de haber una luz cuyo reflejo supone un estorbo al cambiar las placas o al realizar cualquiera de los procesos que los fotógrafos sólo pueden efectuar bajo una luz de color rojo. Los breves comentarios que haré acerca del equipamiento deberán tener siempre en cuenta estas consideraciones.

Servirá una cámara de cualquier marca, siempre que sea sólida y lo más ligera posible. Lo único que aquí puede ser objeto de deliberación es su tamaño. A simple vista, podría parecer acertado recomendar el empleo de una cámara pequeña (por ejemplo, de una placa de un cuarto o incluso una cámara manual aún más pequeña), pero casi estoy seguro de que el tamaño más satisfactorio (tal como también recomienda el señor Donkin) es el de 7,5 × 5 pulgadas [19,05 × 12,7 cm]. Su única desventaja es que, por alguna misteriosa razón, los vendedores de material fotográfico de las ciudades de las colonias, a los que a menudo conviene recurrir para obtener material, no suelen tener en su almacén placas y otros materiales para ese tamaño. Respecto a las cámaras manuales, ya sean grandes o pequeñas, son todas espantosas, y es mucho más difícil obtener resultados satisfactorios con ellas que con las cámaras fijas.

En lo que respecta a la elección de lentes para nuestro específico propósito, en caso de que sólo se pueda optar por una, las mejores opciones son, o bien una lente Rapid Symmetrical de Ross, o bien una de las nuevas lentes concéntricas del mismo fabricante. Si el dinero no es un obstáculo, sería conveniente añadir una de las nuevas lentes telescópicas de Dallmeyer.

Un asunto más difícil de resolver tiene que ver con la posibilidad de utilizar placas de vidrio o, por el contrario, alguno de sus numerosos sucedáneos en forma de película. A tenor del enorme peso de la provisión de placas de vidrio necesaria para un viaje como el que planteamos, a primera vista parecería bastante evidente que debería darse preferencia a las películas, que son mucho más ligeras. Sin embargo, las películas, tal y como se fabrican hoy en día, tienen la gran desventaja de que no se conservan en buen estado durante demasiado tiempo en un clima muy cálido y muy húmedo. Además, al parecer, en un clima cálido resulta muy difícil secar las actuales películas después del revelado, lo que supone una clara desventaja cuando hay que proceder a ese revelado sobre la marcha, como ocurre en el caso que nos ocupa. Ni siquiera puede superarse esta dificultad mediante el empleo de alcohol de quemar con las que, en mi opinión, son las mejores películas existentes —las de xilonita—, ya que el alcohol no sólo ocupa mucho espacio a la hora de transportarlo, sino que, desgraciadamente, disuelve la sustancia de la que están hechas estas películas. En resumen, por el momento lo mejor sería llevar unas cuantas buenas placas de vidrio para los trabajos más especiales y películas de xilonita para las ocasiones más comunes, y esperar que los defectos aludidos se solucionen pronto y se puedan utilizar únicamente películas.

La siguiente consideración atañe a los mejores medios para obtener una iluminación fotográfica fiable y útil en tales ocasiones. Si se decide preservar las placas tras su exposición para revelarlas en casa, es absolutamente necesario disponer de algún tipo de bolsa o “tienda oscura” en la que quitar de los portaplacas las placas que ya hayan sido expuestas, empaquetarlas sin problemas e insertar nuevas placas no expuestas. He oído muchas veces que todo eso puede hacerse de noche, con ayuda de la luz de una simple vela tamizada por una pieza de algún material rojo; sin embargo, por las razones que ya he indicado, este procedimiento es prácticamente inviable cuando se viaja bajo el cielo tropical en regiones donde no hay casas. Cualquiera de los habituales modelos de bolsas para cambiarse de ropa, lo suficientemente grandes y lo suficientemente ventiladas como para permitir la inserción de la cabeza

y los brazos, servirán para este propósito. Sin embargo, este sistema sólo proporciona un medio para cambiar las placas y no permite saber lo que hay en cada una de ellas; además, si tenemos en cuenta que las placas reveladas se transportan con mucha más facilidad y seguridad que las no reveladas, es mucho mejor, por tanto, revelar las placas durante el viaje y, para ello, es conveniente disponer de algo más que la simple bolsa aludida. Lo que se requiere es algún tipo de “tienda oscura” provista al menos de una pileta y algún tipo de estante donde colocar el equipo con el que se está trabajando (esto es, un par de platos, un soporte para sostener ocasionalmente las placas, el recipiente que contiene el imprescindible suministro de agua y las tres o cuatro botellas con los productos químicos necesarios), y la tienda debe estar lo suficientemente ventilada para que el usuario pueda permanecer en su interior bastante tiempo. En el mercado se ofertan numerosos cuartos oscuros portátiles que dicen responder a estos requisitos. El mejor de ellos quizá sea uno conocido como “el cuarto oscuro del ejército”, fabricado por Messrs. Davenport y Co., aunque su peso (70 libras [31,78 kg]) prácticamente lo inhabilita para su empleo en viajes como el que aquí se contempla. Otro cuarto oscuro de los mismos fabricantes, llamado “cónico”, parece ser más manejable, pero carece de pileta y estante, y ambos elementos son imprescindibles: prácticamente no es más que una simple tienda de campaña realizada con material opaco, aunque probablemente cumpliría todos los requisitos si le añadiesen algún tipo de pileta y estante portátiles.

En resumen, todavía no se ha inventado la tienda oscura adecuada para viajes como el que consideramos aquí. Recomendando a quien se aventure a crear una tienda que satisfaga todos los requisitos que no se olvide de un elemento esencial: debería iluminarse desde el exterior, a través de una ventana fabricada con algún material adecuado, irrompible y traslúcido, de cuya cara exterior pudiera colgarse una vulgar lámpara.

Cabe plantear otros dos consejos en relación con el material: uno de ellos es utilizar cubetas de xilonita y, en caso de utilizar alcohol, una cubeta de ebonita especialmente para esa sustancia química; el otro es utilizar el nuevo revelador conocido como amidol, que puede transportarse en seco.

Pero tan importante como la elección del material es la forma en que de vez en cuando hay que embalarlo. Hay que intentar evitar los efectos perniciosos del calor, la humedad y los insectos y, una vez más, debe tenerse en cuenta su transportabilidad. La cámara, los portaplacas y todo lo necesario para la exposición deberían transportarse en un estuche metálico y no de piel, y ese estuche debería ser lo más hermético posible y llevar en su interior unas cuantas bolsitas de muselina rellenas de naftalina. Y, dentro del estuche, la lente o las lentes deberían ir en otro estuche metálico más pequeño. Muchas de las habituales cajas de cuarto de libra de tabaco pueden reconvertirse para cumplir esta última función. Cada portaplacas debe ir en su correspondiente bolsa opaca de terciopelo; de hecho, la mejor manera de embalar todo el material del equipo consiste en poner cada artículo en su propia bolsa de terciopelo. Esto, junto con el “pañó oscuro” y quizá también una gamuza y un viejo pañuelo de seda para la limpieza, proporciona todo lo necesario en lo que respecta al embalaje. También debe aplicarse de vez en cuando una ligera capa de vaselina con fenol a los fuelles de la cámara y a todos los elementos de piel.

La provisión de placas de vidrio y películas también debe embalarsé cuidadosamente. Cada docena de placas debe disponerse en un estuche metálico específico (la mayoría de los vendedores, entre ellos Messrs. Wraten y Wainwright, ofertan este tipo de estuches), cuya tapa no debe estar soldada, sino protegida, en su unión con el cuerpo de la caja, por una pieza de papel encerado o, mejor aún, por una banda de caucho como las que se utilizan para similares propósitos en los tubos de cloruro de calcio en los que suele guardarse el papel de platinotipo. Los paquetes de películas deben embalarsé de la misma manera, aunque en este caso disponiendo varias docenas en el mismo estuche. Toda la provisión de vidrio y películas debe envolverse después en papel no actínico, que puede resultar muy útil en el curso del viaje, y debe disponerse, de nuevo con un poco de naftalina, en un estuche hermético que se pueda cerrar con llave.

Todos los estuches herméticos que se utilicen deben llevar anillos metálicos externos y correas de piel para facilitar el transporte.

No menos esencial es cubrir todo el equipo con una lona impermeable cuando se deje al aire libre por la noche. En esos casos, por cierto, conviene también no poner los estuches directamente sobre el suelo, sino colgarlos de los árboles o disponer un lecho de ramas para que no toquen el suelo.

Para concluir, sugiero que este Instituto se encargue de recopilar y disponer adecuadamente todas las fotografías semejantes a las aquí aludidas que los antropólogos puedan conseguir en sus viajes.

#### Notas:

1. [El autor ha tenido la amabilidad de regalar a la Biblioteca copias de las fotografías a las que hace referencia].
2. "Brevis et admiranda descriptio regni Guianae... quod nuper admòdum... per generosum D. D. Gualtherum Raleigh equitem Anglum, detectum est." Impensis Levini Hulsil. 4to. Noribergae, 1599.
3. Sólo un número limitado de las fotografías expuestas para ilustrar la lectura de esta comunicación pueden reproducirse en la Revista.

## Fotografía para antropólogos\* (1896)

M. V. Portman

Mi única excusa para molestar al Instituto Antropológico con esta ponencia es que soy un aficionado a la fotografía antropológica que ha adquirido cierta experiencia practicando ese arte en los climas más duros y que, tras haber experimentado con casi todos los principales tipos de cámaras, placas y equipos que hay en el mercado, ha resuelto qué artículos son necesarios y en qué fabricantes se puede confiar.

Trabajo en el Departamento de Etnografía del British Museum, y decidí ponerme en contacto con Mr. C. H. Read, quien, además de ser uno de mis superiores, forma parte del Consejo del Instituto Antropológico y ha coeditado la obra *Notes and Queries on Anthropology*, para indicar que, en mi opinión, el Capítulo LXVII de dicha obra no resuelve todas las dudas que probablemente se le plantearían a un explorador que pretendiese realizar fotografías con fines antropológicos. Creo que el libro está escrito desde el punto de vista de un antiguo maestro que, en su dominio de la materia, no es capaz de entender que los demás la desconocen. Las personas ignorantes, sin embargo, constituyen la mayoría, y es para ellas para quienes escribo.

No pretendo enseñar al explorador a sacar fotografías. Eso se puede aprender fácilmente en cualquier ciudad, sobre todo en Londres, donde instituciones como la London Stereoscopic Company y creo que también la Polytechnic Institution, por citar un par de nombres, imparten clases sobre el particular. Aprender a obtener un negativo y a positivizar ese negativo en papel de platinotipo resulta bastante fácil, y doy por supuestos esos conocimientos. La información que suele aparecer en los manuales de fotografía es de muy poca utilidad para el tipo de

\* M. V. Portman, "Photography for Anthropologists", *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 25, 1896, pp. 75-87.

fotógrafo al que me dirijo. Esos manuales, o bien se escriben por interés de alguna empresa cuyos materiales pueden ser completamente inadecuados para el clima en el que tenemos que realizar nuestro trabajo, o bien ofrecen una larga lista de aparatos, placas, reveladores y sistemas de impresión entre los que el antropólogo puede escoger, pero no dan ningún consejo acerca de lo que le servirá o no en climas extremos.

Además, no creo que el explorador saque demasiado partido de sus consultas a publicaciones especializadas o empresas punteras. Firmas rivales, cuyo principal objetivo es vender sus propios productos, alardean de la exclusividad de su mercancía y publican anuncios contradictorios y desconcertantes, y no hay muchos fotógrafos o comerciantes en Inglaterra que posean la experiencia en climas extremos o en el tipo de trabajo requerido por los antropólogos que les legitimaría para dar consejos.

Hoy en día, nadie discute la importancia de la fotografía para el antropólogo, en particular cuando se trabaja con esmero. En la obra a la que me he referido anteriormente, el señor Read afirma que "lo mejor es dedicar todo el tiempo posible a la cámara fotográfica, o a hacer dibujos detallados. De este modo, el viajero trabaja con hechos incuestionables y el registro obtenido puede ser analizado, partiendo de las mismas bases, por los investigadores subsiguientes, mientras que las tímidas respuestas de los nativos a las cuestiones planteadas a través de un intérprete nativo rara vez pueden considerarse fiables y tienden a aportar más confusión que beneficios a la antropología comparada".

Mi intención con este escrito es informar a los aspirantes a exploradores o registradores de datos etnográficos, y no a los fotógrafos expertos, aunque me propongo relatar algunos detalles de mi propio procedimiento que posiblemente serán de utilidad también para estos últimos.

Unas fotografías correctamente tomadas, con sus correspondientes textos aclaratorios, procurarían las más satisfactorias respuestas a la mayoría de las preguntas que aparecen en *Notes and Queries on Anthropology*. En la Parte I de esa obra, podrían ilustrarse los caracteres externos y habría que sacar grandes fotografías de los rostros, de frente y de perfil.

Cuando los sujetos posan, deben mantener el cuerpo firme y la cabeza erguida, con los ojos mirando al frente hacia un objeto situado a su mismo nivel. (Exactamente como se fijan para su medición en la lámina II.)

El Capítulo VII de esa misma parte se puede ilustrar con fotografías, al igual que el Capítulo XVIII; las actitudes y los movimientos se captan mejor con una cámara manual.

El Capítulo XXI, sobre fisiognomía, también puede ilustrarse con fotografías y se puede mostrar la evolución con fotos de sujetos a diferentes edades. Dichos sujetos deberían estar completamente desnudos, habría que sacar una vista de frente y otra de perfil de cada uno de ellos, y el sujeto debería posar contra un fondo ajedrezado en blanco y negro con cuadritos de exactamente 2 x 2 pulgadas [5,08 x 5,08 cm]. Habría que fotografiar todas las anomalías o deformaciones naturales o provocadas, para ilustrar los capítulos VII, sobre medicina, y VIII, sobre enfermería, operaciones, vendajes, etc.

En la Parte II, la fotografía resultaría enormemente útil para responder con precisión a todas las cuestiones. Se pueden fotografiar la fabricación de diferentes instrumentos y armas, etc. (mostrando todas las fases desde la materia prima al artículo acabado) e incluso las distintas actividades cotidianas de un pueblo primitivo.

Respecto a la fotografía de razas salvajes, los siguientes consejos pueden ser de utilidad.

Es absolutamente necesario ser paciente con los modelos y no tener ninguna prisa. Si un sujeto es un mal modelo y no se dispone de una cámara manual, lo mejor es prescindir de él y buscar otro, pero no hay que perder nunca la calma y decirle a un salvaje que piensas que es estúpido, que haciendo el tonto puede irritarte ni tampoco retrasar tu trabajo, ni tampoco que estás dispuesto a sobornarle para que se calle.

Antes de hacer posar a un grupo de salvajes, hay que fijar la cámara (salvo si se trabaja con una cámara manual, obviamente) y enfocar el punto en el que se van a colocar. Es fácil hacerlo marcando en el suelo el espacio en el que van a situarse los modelos y enfocando directamente a un trozo de madera o una piedra. El portaplacas debe estar montado y todo dispuesto para que, en cuanto los sujetos se coloquen satisfactoriamente,

te, se pueda retirar la tapa del objetivo y se produzca la exposición.

La etnología requiere precisión. No se busca una iluminación delicada ni una fotografía pintoresca; lo importante es que la iluminación general sea correcta y que un arma o una pierna inoportuna no oculten objetos importantes. Esto se puede determinar fácilmente disponiendo una pequeña lente rastreadora sobre la cámara.

Si se trata un grupo sentado y se quiere mostrar cómo utilizan las manos o las piernas para fabricar algún objeto, se puede dirigir la cámara por encima de sus hombros hacia los objetos y utilizar el panel trasero para enfocar.

A falta de mejores ejemplos, remito a los fotógrafos interesados a mi *Record of the Andamanese* ilustrado, realizado para el British Museum y parcialmente concluido. En él hallarán las directrices de mi trabajo y, sin duda, podrán mejorar el suyo.

Antes de entrar en los detalles prácticos, haré referencia a otro comentario del señor Read que, tal como he podido comprobar en dieciséis años de experiencia con salvajes, contiene uno de los consejos más valiosos del libro: "Los salvajes responden con más libertad cuando el interrogador se sitúa al mismo nivel que ellos; así que, si ellos se sientan en el suelo, él debe hacer lo mismo".

La primera pregunta que debe hacerse todo aquel que ambicione ser un buen fotógrafo antes de adquirir su equipo fotográfico es: ¿de qué tamaño serán los negativos que emplearé? Y, antes de responder a esa pregunta, debe considerar las siguientes cuestiones:

¿Adónde voy a viajar?

¿Cómo es el clima allí?

Cuando llegue al país, ¿fijaré mi residencia en algún lugar o me dedicaré a viajar?

¿Dónde me voy a alojar?

¿Qué grado de civilización y cordialidad han alcanzado los hombres que me dispongo a estudiar?

Cuando me encuentre entre ellos, ¿podré abastecerme de nuevos productos en algún almacén bien provisto?

Por último, ¿cuánto dinero tengo intención de gastar?

## Acerca de los climas

El calor y el frío extremos, en sí mismos, no parecen afectar demasiado a un buen equipo fotográfico. En el primer caso, habría que usar alcohol de quemar en el revelador, o enfriar las soluciones, para evitar el arrugamiento; en el segundo caso, habría que calentar todas las soluciones y el agua de lavar hasta unos 70 °F [21 °C]. En ambos casos, habría que forrar con piel de Rusia todos los elementos metálicos para evitar que se formen ampollas en los dedos.

Cuando sí que hay que tener mucho cuidado es en las situaciones de extrema sequedad o extrema humedad acompañadas de calor o de frío; mi larga experiencia en la segunda de las situaciones citadas me lleva a pensar que es la peor de las dos.

El mejor equipo para un clima extremadamente seco y cálido quizá sea el de 5 × 4 pulgadas [12,7 × 10,16 cm] que se detalla más abajo, siempre y cuando se cambie toda la madera por metal, y que todo el metal, incluida la montura de la lente, se forre con piel de Rusia.

Los paneles dobles traseros deberían ser resistentes, de tipo americano (no de tipo "libro") y, a ser posible, también deberían ser metálicos. La firma Marion and Co. ofrece una cámara de metal que podría servir.

Si se siguen cuidadosamente mis instrucciones, el daño provocado por la excesiva humedad puede, hasta cierto punto, evitarse.

Lógicamente, un viajero llevará un equipo más reducido que una persona que vaya a tener una residencia estable; y el alojamiento que encuentre esta última determinará el tipo de estudio que pueda montar y la posibilidad de trabajar con placas mayores de 3,5 × 6,5 pulgadas [8,89 × 16,51 cm].

Si se tiene un fácil acceso a más material fotográfico, no es necesario que la reserva de placas y productos químicos sea muy grande, y el fotógrafo puede permitirse la adquisición de placas y películas isocromáticas, por ejemplo.

Haciendo un paréntesis, me gustaría señalar que, aunque no tengo vínculos con ninguna firma en concreto ni deseo anunciar los productos de ninguna empresa, considero necesario citar en este artículo a qué fabricantes puede recurrir el lec-

tor para comprar su equipo. La única razón por la que doy los nombres de estos fabricantes es porque les he comprado productos y sé por propia experiencia que esos productos son fiables. Sólo he mencionado, por tanto, las siguientes firmas:

Messrs. Ross and Co., Dallmeyer and Co., Watson, Newton and Co., The London Stereoscopic Company, Marion and Co., Wratten and Wainwright, y Mr. P. Meagher.

Messrs. Newton and Co, del número 3 de Fleet Street, fabrica casi cualquier aparato científico que se le encargue, con excelentes resultados.

Describiré ahora los diferentes equipos que recomiendo para cámaras fijas, empezando por las más pequeñas y dejando para más tarde las cámaras manuales. Los accesorios necesarios para todos los equipos se mencionan más adelante; las siguientes informaciones sólo se refieren a cámaras, lentes, etc.

### Equipo n.º 1

Una cámara cuadrada, de 5 × 5 pulgadas [12,7 × 12,7 cm], de caoba rematada en latón, con fuelle de piel de Rusia. Doble extensión. Debe tener un doble panel trasero y paneles frontales extraíbles que admitan cualquier tipo de placa de 5 × 4 pulgadas [12,7 × 10,16 cm]. Se necesitan seis dobles paneles traseros revestidos de latón y dos lentes, una Rapid Symmetrical de Ross de 8 × 5 pulgadas [20,32 × 12,7 cm] y una Wide Angle Rectilinear n.º 1 de Dallmeyer. Un obturador de guillotina para trabajos rápidos. Un trípode con patas resistentes y cabezal metálico. Una lente de enfoque. Un nivel de bolsillo.

Un paño para el enfoque, de cinco pies [152,4 × 152,4 cm] de lado. La cámara, los dobles paneles traseros, las lentes, etc. deben guardarse en un estuche macizo de cuero, forrado de paño, que debe tener cerradura y una funda resistente e impermeable.

Con todos estos elementos puede realizarse un excelente trabajo. Con una lente de F/64 se pueden obtener negativos que permiten ampliaciones de hasta 15 × 12 pulgadas [38,1 × 30,48 cm] y, de este modo, se pueden conseguir muy buenas imágenes de cabezas a tamaño natural.

(Como podrán comprobar, siempre recomiendo el uso de lentes que superan en uno o dos números a las indicadas para cubrir la placa utilizada. Las razones son obvias.)

### Equipo n.º 2

La fotografía estereoscópica resulta muy útil en los estudios antropológicos, ya que con el estereoscopio se advierten pequeños detalles que suelen pasar inadvertidos en una impresión normal. Se recomienda, por tanto, lo siguiente:

Una cámara de 8 × 5 pulgadas [20,32 × 12,7 cm] con doble extensión, etc., que cuente con tres frontales móviles y un tabique móvil en el centro que se insertará cuando se emprenda el trabajo estereoscópico. En uno de los frontales debe haber dos lentes Rapid Symmetrical de Ross de 8 × 5 pulgadas [20,32 × 12,7 cm], emparejadas con precisión. En otro frontal debe haber una lente Rapid Symmetrical de Ross de 10 × 8 pulgadas [25,4 × 20,32 cm], y en el tercer frontal, una lente Wide Angle Rectilinear n.º 1 de Dallmeyer. Los seis dobles paneles traseros, las patas del trípode, el estuche, etc., deben disponerse igual que en el equipo anterior.

Una ventaja de esta cámara es que cada mitad de la vista estereoscópica puede utilizarse como una placa normal de 5 × 4 pulgadas [12,7 × 10,16 cm] con la que se pueden obtener directamente diapositivas para linternas mágicas o realizar ampliaciones.

*Nota.*— Reduzca siempre la apertura del diafragma cuando tome imágenes estereoscópicas y someta la placa a una exposición muy larga. La cámara debe nivelarse con precisión.

Para personas que tienden a cambiar mucho de ubicación, el siguiente tamaño quizá sea el que puede transportarse más cómodamente.

### Equipo n.º 3

Una cámara cuadrada de placa entera y doble extensión, dotada de una lente Rapid Symmetrical de 10 × 8 pulgadas [25,4 ×

20,32 cm] y una lente Wide Angle Rectilinear n.º 1 de Dallmeyer; también con seis dobles paneles traseros y todos los accesorios mencionados en el equipo n.º 1, que debe tomarse como referencia para el tipo de cámara que hay que adquirir.

Con este equipo, resultará más útil y más práctico llevar una cámara más pequeña que tener que utilizar portaplacas para placas más pequeñas en los dobles paneles traseros, así que aconsejo añadir la cámara y demás elementos del equipo n.º 1.

*Nota.*— Con este equipo pueden hacerse muchos trabajos muy útiles.

#### Equipo n.º 4

Este equipo sólo deben adquirirlo aquellas personas que piensen permanecer durante mucho tiempo en un mismo lugar, que tengan fácil acceso a los salvajes y cuenten con un estudio, etc.

Una cámara de doble extensión de 15 × 12 pulgadas [38,1 × 30,48 cm], dotada de una lente Rapid Symmetrical de 18 × 16 pulgadas [45,72 × 40,64 cm] y una lente Wide Angle Rectilinear de Dallmeyer de 18 × 16 pulgadas [45,72 × 40,64 cm]. También con seis dobles paneles traseros en un estuche independiente, un trípode con patas largas y un estante para el estudio.

Este equipo debe ir acompañado del equipo n.º 2, y también debería añadirse una cámara manual.

Para orientación de los compradores, he de decir que yo poseo todas las cámaras mencionadas, además de otras, y que doy un uso distinto a cada una de ellas. Mis cámaras son cuadradas, de doble extensión, y han sido fabricadas por P. Meagher; y mis lentes se corresponden con lo expuesto más arriba. La lente Double Anastigmatic (Serie III) de Goerz también resulta de gran utilidad para el trabajo científico.

*Nota.*— Con las lentes, deberían utilizarse diafragmas Iris o diafragmas Waterhouse.

Tras obtener una copia en platinotipo de los negativos esteoscópicos para su registro, estos deben enviarse a Inglaterra, a alguna firma especializada, como la del señor Chadwick o la London Stereoscopic Co., para que puedan prepararse las transparencias a partir de ellos.

Las diapositivas de linterna mágica, quizás el mejor medio para examinar fotografías pequeñas, es mejor que también las elaboren las citadas empresas, ya que el explorador sin duda preferirá invertir su tiempo en recopilar datos antropológicos antes que en operaciones fotográficas.

Las cámaras cuadradas con dobles paneles traseros oscilantes y paneles frontales extraíbles son las mejores; recomiendo utilizar trípodes con cabezales grandes y patas largas y resistentes. Es mejor que las patas sean de una pieza, y no se deben utilizar nunca patas telescópicas.

Con todos los equipos descritos, hay que llevar los siguientes artículos:

*Placas.*— Para el trabajo habitual, las mejores placas que conozco son las “Instantaneous” de Messrs. Wratten and Wainwright, y para trabajos muy rápidos, las “Drop Shutter Special” de la misma casa. Cada docena de placas debe guardarse en una lata precintada; de este modo, las placas se conservan en buen estado durante años, si se almacenan en lugar seco. Doce docenas es un buen número para llevar, siempre y cuando pueda recurrirse a ulteriores suministros.

Si existe una buena comunicación con Inglaterra, las placas isocromáticas de Edward son de primera clase, y dan unos magníficos resultados que no pueden obtenerse con ninguna otra placa, aunque no se conservan bien.

Las películas no son recomendables.

(Para diapositivas o transparencias de linterna mágica, si van a hacerse en el campo —lo cual no recomiendo—, lo mejor son las placas de clorobromuro de Marion, que deben revelarse con el viejo revelador de oxalato de hierro.)

*Barniz para negativos.*— El Barniz de Cristal de la casa Wratten and Wainwright es bueno, siempre y cuando se aplique en frío. Se utiliza simplemente como protector; al volver a Inglaterra se puede quitar y aplicar un barniz permanente. Se requerirá una funda neumática de placas.

*Papel para copias.*— El mejor, tanto por su fácil manejo como por su resistencia, es el “Cold Bath Paper” de la Platinotype Company. Se conserva bien durante un año a partir de su fecha de fabricación, si no se abren las latas. Cada lata suele contener un máximo de veinticuatro unidades, y quien lo uti-

lice deberá organizar su trabajo para imprimir todo el contenido de una lata en un mismo día.

*Paños para el enfoque.*— Deben ser de 5 × 5 pies [152,4 × 152,4 cm] para las cámaras pequeñas, y de 6 × 6 pies [182,88 × 182,88 cm] para las grandes; de terciopelo, forrados con tela roja o amarilla, y siempre hay que llevar con ellos una caja de imperdibles (media docena sirven para sujetar el paño alrededor del objetivo, las patas del soporte, etc.). El paño siempre debe cubrir totalmente la cámara, y no está de más llevar dos paños por cámara.

Se requiere también una buena *lente de enfoque* como las que ofertan varias conocidas firmas; debe utilizarse siempre que se quiera observar algún detalle con gran precisión, no para realizar imágenes. Las “(borroso)grafías” no tienen demasiado sentido en el trabajo antropológico.

Las *tapas de los objetivos* siempre deben llevar un cordel (de sedal) atado a la montura de la lente.

El *tornillo* del cabezal del trípode debe estar conectado con éste por una cadena, y el cabezal debe estar forrado de piel o fieltro (cosido, no pegado).

Utilicen latón en todas las piezas metálicas y eviten el aluminio.

Para los trabajos instantáneos se necesitará un *buen obturador*. Los mejores son los Wollaston, Bausch and Lomb, Thornton-Pickard y los habituales obturadores de guillotina metálicos. Las perillas y tuberías de caucho para accionar neumáticamente el obturador son inútiles, y el disparador debe ser un gatillo metálico.

Se requieren *medidas de vidrio* de diversos tamaños: una de 40 onzas [1.134 gr.], dos de 20 onzas [567 gr.], dos de 8 onzas [227 gr.] y dos de 1 onza [28,35 gr.], todas ellas divididas en mínimos.

Deben llevarse *dos varillas removedoras de ebonita*.

Hay que llevar *jaboncillo* para aplicarlo sobre los elementos de madera y *vaselina* para los de metal. El jabón de caseína también sirve para la madera.

Todos los aparatos deben ir en estuches impermeables.

Un par de sombrillas de Windsor and Newton para hacer bocetos resultarán muy útiles, una para dar sombra a la cámara y la otra para proteger del sol al modelo.

Las sombrillas pueden fijarse en el suelo.

Siempre que se trabaje al aire libre, la cámara y el estuche de dobles paneles traseros deben protegerse del sol mediante una sombrilla.

Cada doble panel trasero debe conservarse en su propia bolsa, numerada, de seda o terciopelo. Sólo se debe sacar de esa bolsa cuando haya que reemplazarlo tras la exposición, y eso siempre debe hacerse bajo el paño para el enfoque.

Cada lente debe guardarse bajo llave en un estuche de cuero forrado de terciopelo.

La piel de gamuza no se debe utilizar nunca para forrar.

Al final, resulta más barato adquirir los mejores componentes. Todos los elementos de madera deben ser de caoba; todos los de piel, de piel de Rusia. No debe utilizarse hierro ni cualquier otro metal que se oxide. El peso no importa; lo que importa es la resistencia.

*Nivel para la cámara.*— Todos los fabricantes proporcionan buenos niveles.

Hace falta una *buena tienda oscura*. Pueden encontrarse en Meagher y en Wratten and Wainwright. Compre la mayor que pueda transportar.

Se necesitan un par de brochas planas de pelo de camello de cinco pulgadas, para desempolvacar los portaplacas y las placas.

Las siguientes obras son buenos manuales de fotografía: *Burton's Photography*; *The London Stereoscopic Company's ABC of Photography*; *Photography for Amateurs*, de Hepworth; *Dictionary of Photography*, de Wall; y *Photography for Amateurs in India*, de Ewing.

*Platos.*— Los mejores platos son de ebonita o de *papier maché*, y no debe utilizarse vidrio ni loza.

Se necesitan seis platos de los materiales citados; de un tamaño que permita guardarlos uno dentro del otro; el plato más pequeño debe corresponder al tamaño máximo requerido para el trabajo.

Seis grandes platos de *papier maché* resultarán muy útiles para el revelado y aclarado de impresiones en platinotipo.

Harán falta una *cupeta de lavado* para los negativos y otra para las copias. Abundan en el mercado, y puede optarse por cualquiera que sea resistente y sencilla. No compre una que

sólo pueda utilizarse con agua corriente. Los estantes plegables de metal para lavado y secado de Tylar son convenientes, y pueden utilizarse con un cubo de agua.

*Nota.*— No intente lavar los negativos o las copias en un arroyo y procure que el agua de lavar no contenga arenilla.

Lave bien todos los platos tras el revelado y, tras la impresión, lave cada plato por separado durante cinco minutos. Los dorsos de los negativos pueden limpiarse mientras están húmedos con un cepillo de dientes.

*Marcos de impresión.*— Bastará con seis. Todos los fabricantes hacen buenos marcos de este tipo.

*Productos químicos.*— Tanto por su transportabilidad como por su buena conservación y otras cualidades, recomiendo el revelador y el baño de fijación que se detallan a continuación:

#### *Revelador*

- A Sulfito de sodio.....6 onzas [170 gr.]  
Agua caliente .....10 onzas [283 gr.]  
Ácido sulfúrico (puro).....1 dracma [3,6 gr.]  
Pirogalol .....1 onza [28,35 gr.]

(Disuelva el sulfito de sodio en el agua caliente, añada el ácido sulfúrico y vierta la mezcla en una botella que contenga una onza de pirogalol. Conserve la solución en una botella de cristal azul, con tapón.)

- B Carbonato de sodio .....3 onzas [85 gr.]  
Ferrocianuro de potasio  
(amarillo de Prusia) .....6 onzas [170 gr.]  
Agua caliente .....20 onzas [567 gr.]  
C Bromuro de potasio.....1 onza [28,35 gr.]  
Agua .....6 onzas [170 gr.]

(Una parte de este compuesto puede conservarse convenientemente en un frasco con dosificador.)

Para revelar una placa entera, utilice:

- 3 dracmas [10,8 gr.] de A.  
6 dracmas [21,6 gr.] de B.  
10 gotas de C, y complete con 6 onzas [170 gr.] de agua.

Si hace mucho calor, añada a lo anterior 1 onza [28,35 gr.] de espíritu de vino para evitar el arrugamiento.

Utilice agua hervida y filtrada para las soluciones.

Limpie la placa simplemente con agua antes del revelado, para que el revelador pueda extenderse uniformemente.

No toque la superficie de gelatina de la placa con las manos sudadas o grasientas, y coja la placa sólo por los bordes. Procure que no caigan gotas de sudor sobre la placa cuando esté manipulándola en el cuarto oscuro.

Tenga a mano un bastoncillo de parafina en el cuarto oscuro, y frótelo por el borde de la placa justo antes del revelado. De este modo suelen evitarse los arrugamientos.

#### *Baño de fijación*

- Hiposulfito de sodio.....16 onzas [453,6 gr.]  
Sulfito de sodio.....2 onzas [56,7 gr.]  
Ácido sulfúrico .....1 dracma [3,6 gr.]  
Alumbre de cromo .....4 dracmas [14,4 gr.]  
Agua caliente .....64 onzas [1.814,4 gr.]

Disuelva el sulfito de sodio en dieciséis onzas [453,6 gr.] de agua y añada el ácido sulfúrico. Disuelva el alumbre de cromo en ocho onzas [227 gr.] de agua.

Disuelva el hiposulfito de sodio en el agua restante. Añada la solución de sulfito al hiposulfito y después, añada la solución de alumbre de cromo.

La placa debe permanecer veinte minutos en este baño y después lavarse bien. Yo balanceo de vez en cuando el baño de fijación cuando las placas están en él.

Un baño corto en agua corriente tibia es mejor que un baño largo en agua fría.

El baño de fijación descrito se conserva durante varios meses.

Los *productos químicos* necesarios (para un equipo pequeño) serán, por tanto, los siguientes:

- Pirogalol.....16 onzas [453,6 gr.]  
Sulfito de sodio.....12 libras [5,44 Kg]  
Ácido sulfúrico.....16 onzas [453,6 gr.]  
Ferrocianuro de potasio .....6 libras [2,72 Kg]  
Carbonato de sodio .....4 libras [1,81 Kg]  
Bromuro de potasio .....1 libra [453,6 gr.]  
Hiposulfito de sodio.....16 libras [7,25 Kg]

Alumbre de cromo .....	2 libras [907 gr.]
Ácido clorhídrico .....	6 libras [2,72 Kg]
Sales de revelado de platinotipos.....	6 libras [2,72 Kg]
Barniz de cristal .....	12 botellas

También se puede llevar una docena de latas de papel de platinotipo (cada lata contiene doce unidades).

Además de las cámaras mencionadas, hará falta una cámara manual para registrar las alturas y los movimientos de los salvajes, así como ciertos detalles de las ceremonias y otros aspectos.

Existen diversas cámaras de este tipo en el mercado, pero muy pocas serían de utilidad para un antropólogo. Tras haber experimentado mucho con ellas, sólo puedo recomendar las siguientes:

“Portable Divided Camera”, de 5 x 4 pulgadas [12,7 x 10,16 cm] de Ross, con obturador Wollaston. (Se puede utilizar como cámara manual o cámara fija; es excelente y puede considerarse un equipo en sí misma. Lleva dobles paneles traseros: hay que comprar seis. No utilice una caja para cambios.)

La “Twin Lens Ideal” es una buena cámara, al igual que la “Twin Lens Artist’s”, pero la más apropiada quizá sea la “Bino-cular Camera n.º 2”, de la London Stereoscopic Company, con dieciocho placas y una lente Zeiss.

Los resultados que se obtienen con una cámara manual instantánea nunca son tan buenos como los que proporciona una cámara fija, salvo, quizá, cuando la utiliza un especialista.

En todos los casos citados (como, en realidad, en todas las cámaras), hay que procurar que las lentes y todos los componentes del equipo sean fácilmente accesibles para su limpieza y para pequeñas reparaciones.

Si se va a trabajar de noche en una habitación al uso, hace falta una *lámpara de revelado*. Cualquiera de las firmas mencionadas ofertan lámparas de calidad. Si se viaja a lugares donde no puede obtenerse aceite de queroseno, se pueden llevar velas y un portavelas para cuartos oscuros; hay muy buenas lámparas de este tipo en el mercado. En caso de que el cristal se rompa, puede sustituirse por algún tipo de papel o tejido amarillento o rojizo.

Procure que haya toda la *luz roja* que sea posible. Balancee el negativo durante el revelado y cubra la cubeta de revelado con una tapa de madera o latón ennegrecidos.

Una botella de negro mate para reennegrecer el interior de las monturas de las lentes y los componentes de madera de las cámaras y los dobles paneles traseros resulta útil; también lo es un poco de barniz o pintura de esmalte para reparar las bandejas de *papier maché*.

(Un agujerito en el fuelle puede taparse con un poco de pelusa mezclada con negro mate.)

Un bastón o la rama de un árbol sirven para apoyar una cámara manual y evitar que se mueva. Pueden comprarse excelentes abrazaderas que permiten sujetar las cámaras manuales a árboles o postes.

*Limpieza.*— Es un asunto importante.

Todas las semanas hay que desenroscar las lentes y pasar suavemente por su superficie un viejo pañuelo de seda.

Todos los elementos de madera deben limpiarse frecuentemente con un paño, y deben untarse con un poco de vaselina alcanforizada.

Examine el interior de sus cámaras de vez en cuando para comprobar que no entra la luz, y pase un trapo por dentro del fuelle para evitar acumulaciones de hongos que puedan velar las placas.

Engrase las bisagras de las patas del trípode y limpie las puntas. Todas las cubetas, etc., deben limpiarse y secarse a fondo después de ser utilizadas.

*Nota.*— A menudo he recurrido a criados y salvajes, que pueden ser las mismas personas con las que estoy trabajando, para que se encarguen de las tareas manuales de limpieza, y rara vez han roto alguna cosa.

*Embalaje.*— Es mejor utilizar varias cajas pequeñas y resistentes de mimbre o de madera que una o dos cajas grandes y pesadas. El cartón corrugado y los paños arrugados (*no doblados*) son materiales fundamentales para el embalaje. Los gruesos guardapolvos que se emplean para limpiar las cubetas pueden utilizarse para empaquetar. Cada frasco o botella debe ir en un compartimento distinto. Recomiendo rodear las botellas con paja y recortes de papel.

Respecto a la *iluminación*, los *fondos* y los *estudios*, poco puedo decir, ya que cada caso varía en función de muy diversas circunstancias.

Para trabajar con grupos al aire libre es mejor un día nublado que un día con mucho sol, ya que en este último caso las intensas sombras oscurecen los detalles.

Si se trabaja en la selva en un día soleado, suele haber una iluminación irregular muy desagradable.

Al fotografiar rostros de frente hay que tener cuidado de que la luz sea uniforme, y de que no haya una luz en un lado de la cara y sombra en el otro. Para iluminar el lado en sombra del rostro puede utilizarse un reflector de algún material blanco.

El rostro del sujeto no debe situarse, bajo ningún concepto, a pleno sol.

El mejor fondo es el de color gris apagado o mate porque no llama nada la atención. Puede utilizarse un muro ligeramente desenfocado. Si el único fondo que existe es el follaje, debe desenfocarse todo lo posible, a menos que resulte esencial para la temática. El humo producido al quemar hojas verdes forma un buen fondo, y puede servir para ocultar el follaje o cualquier otro elemento innecesario en la fotografía.

Con una cámara de 15 x 12 pulgadas [38,1 x 30,48 cm] es necesario que haya algún tipo de estudio, ya que, debido a su peso y otras características, el operario se fatigará menos trabajando a resguardo del sol. Se requerirá una buena mesa de estudio que resultará enormemente útil.

En lugar de un estudio convenientemente construido puede fabricarse una estructura formada por dos cobertizos de estera, uno frente a otro, con techo, pared trasera y paredes laterales. Unas simples mantas colgadas podrían servir de fondo. Esos cobertizos podrían tener 10 pies [3,05 metros] de profundidad y estar a 15 pies [4,57 metros] uno del otro.

Una forma muy buena de estudio es un edificio alargado, de 14 pies [4,27 metros] de altura hasta el alero, y abierto desde el alero hasta el suelo en su lado norte (si se está al norte del ecuador) o en el lado sur (si se está al sur del ecuador). En los trópicos es mejor un edificio de este tipo que un estudio con tragaluces de cristal, debido al calor que producen estos últimos.

Los extremos del estudio pueden cubrirse con una capa de cal que servirá de fondo.

Un par de focos, unos reflectores blancos de unos 3 x 3 pies [91,44 x 91,44 cm] y un buen soporte para la cabeza y el cuerpo serán de gran utilidad en el estudio.

Como conclusión, los siguientes consejos pueden ser de utilidad:

La mayor parte del trabajo debe hacerse con las lentes simétricas rápidas, y las lentes rectilíneas de gran angular sólo se deben utilizar cuando no es posible alejarse lo suficiente del motivo y no se pueden utilizar las otras, o cuando se requiere un ángulo muy abierto para grandes grupos y el fondo está a escasa distancia. También se utilizan en la espesura de la selva.

Lleve un libro de apuntes y, en cuanto pueda, haga una copia de cada negativo, péguela en el libro y escriba una descripción detallada de los elementos ilustrados. De este modo, en caso de que se destruyan los negativos, podrá reproducir sus obras a partir del libro de apuntes.

Los negativos, una vez barnizados, hay que empaquetarlos en grupos de doce, cara a cara (como los disponen los fabricantes), con una lámina de papel secante en medio. Deben envolverse con papel, atarse con fuerza y meterse en sus estuches originales. Esos estuches pueden embalarse en una caja, bien rodeados de viruta o de trapos.

Numere todos los negativos y copias. Para montar estas últimas, es ideal la fécula fresca de arruruz, utilizada como se expone a continuación:

Una vez recortada la copia, colóquela sobre la montura, marcando su posición con un lápiz. A continuación, humedezca bien el dorso de la copia, aplique pegamento en la superficie de la montura, coloque encima la copia, ponga sobre ella una hoja de papel secante, frote la superficie con una escobilla de goma y, finalmente, limpie el pegamento sobrante con una esponja húmeda.

Para recortar las copias utilizo una escuadra y un lápiz, y corto con tijeras por las líneas previamente trazadas a lápiz. En la selva, esto resultará más útil que las plantillas para recortar de cristal y que los cuchillos, que tienen que ser afilados continuamente.

Procúrese un frasco grande para guardar la mezcla de fijación. Lleve de repuesto unas botellas de cristal azul con tapón para el pirogalol, y unos frasquitos con dosificador para el bro-

muro. Las botellas de vermú, grandes y de cristal transparente, sirven para algunas soluciones. Ponga vaselina en todos los corchos y tapones de botellas y, cuando viaje, no se olvide de apretarlos bien.

Si se rompe su pantalla de enfoque, puede utilizar en su lugar una placa seca que no haya sido expuesta ni revelada, una vez secada y barnizada.

Ordene sistemáticamente sus negativos. Guarde bajo llave todo el equipo, manténgalo fuera del alcance de salvajes y no salvajes, y no permita nunca que su cámara coja humedad. Utilice una sola marca de placas. Aprenda a contar correctamente los segundos. Ponga etiquetas o marcas en sus frascos de manera que pueda distinguirlos en el cuarto oscuro. Ponga a punto su equipo antes de empezar la jornada de trabajo, compruebe si falta algo y que todo está en orden. No retoque ni añada elementos como nubes, etc. a las fotografías científicas.

Cuando adquiera su equipo, analícelo antes de empezar a trabajar, para poder convertirse en un consumado maestro, y estudie la exposición, el revelado, la impresión, etc. (con la fórmula dada), para que las dificultades técnicas de la fotografía no interfieran en su trabajo antropológico.

Hace poco recibí una carta de un amigo en la que me decía que «cuando ya no haya aborígenes, habrá mucho dinero y muchas personas dedicadas a la investigación antropológica».

¿No podría desempeñar el Instituto Antropológico un liderazgo activo en esta materia? Un comité elegido entre los miembros residentes en Inglaterra podría determinar con exactitud qué debe hacerse y, a continuación, distribuir el trabajo entre los antropólogos residentes en diversos países, que deseen comprometerse en semejante tarea.

El comité en Inglaterra podría recoger fondos para adquirir colecciones y suministrar equipos, etc., a aquellos operarios que no puedan pagarlos de su bolsillo, como hace la Royal Geographical Society. Los resultados de este trabajo, es decir, las colecciones y fotografías, podrían depositarse, por ejemplo, en el British Museum, y los registros podrían publicarse en la revista del Instituto.

PORT BLAIR, ISLAS ANDAMÁN.  
18 de mayo de 1895.

## La fotografía moderna\* (1896)

Albert Londe

### Capítulo XI Fotografía documental

631. Bajo este título, englobamos todas las aplicaciones en las que la fotografía no es más que copista fidedigna y rigurosa. Es evidente que, a menudo, los documentos podrían obtenerse por otros medios como, por ejemplo, la pintura o el dibujo, y así fue antes de la invención de la fotografía e, incluso, en los últimos años, antes de los recientes progresos que han generalizado su uso. Pero un dibujo o una pintura, por muy perfectos que podamos imaginarlos, serán siempre sospechosos desde el punto de vista de la representación exacta de un sujeto cualquiera, sin contar con que dichos modos de reproducción no están al alcance de todo el mundo. En cambio, la fotografía, que puede ser aprendida por cualquiera y en poco tiempo, permitirá recoger documentos indiscutibles que además serán obtenidos mucho más rápidamente, lo que constituye una ventaja notable. No queremos hablar mal de los dibujos ni de los croquis traídos por los artistas de un viaje o una exploración, ni de las acuarelas o los cuadros que pueden representar la magia de los colores (problema que el fotógrafo todavía no ha resuelto de modo práctico). Dichos estudios tendrán su valor, pero no serán capaces de presentar la sinceridad y la minuciosa exactitud de la copia fotográfica. Pidan a un artista que reproduzca uno de esos hermosos templos de la India que son tan interesantes, no sólo por sus grandiosas proporciones sino, también, debido a las innumerables estatuas y esculturas que los adornan de arriba abajo. Cuánto trabajo y cuánto tiempo

\* Albert Londe, *La photographie moderne*, 2.<sup>a</sup> ed., G. Masson, París, 1896.

serán necesarios, mientras, que con la fotografía, en cambio, un negativo puede obtenerse en sólo unos instantes. Éste podrá ser estudiado con tranquilidad; en cierta forma, nos llevamos a casa el monumento para examinarlo detenidamente, con calma. Las proporciones, los detalles más finos, aparecerán registrados y, a menudo, incluso encontraremos puntos interesantes que habían escapado al examen directo.

**632.** Si las dificultades para un dibujante son grandes en el caso precedente, qué ocurrirá si tiene que reproducir los monumentos de toda una región particularmente rica como la India. La vida de varios hombres no sería suficiente, sin contar con las dificultades y los peligros de un trabajo de larga duración en un clima tórrido y malsano. El gobierno inglés se ha convencido de lo que decimos al ver cuánto tiempo y dinero ha sido necesario gastar para recoger sólo algunos de estos monumentos. En comparación, recordaremos que nuestro excelente amigo el doctor Le Bon, explorador muy conocido, ha realizado, solo y en pocos meses, gracias a la fotografía, un trabajo mucho más completo y cuyo valor desde el punto de vista documental es, según la opinión de personas competentes, muy superior a todos los dibujos realizados anteriormente.

**633.** Además, nos hemos tomado la molestia de comparar los dibujos realizados por artistas reconocidos con las fotografías del doctor Le Bon que representaban el mismo objeto: las diferencias son totalmente claras, el artista ha interpretado en lugar de copiar. Cuando se trata de aportar documentos que deben mostrar al lector qué ha visto el explorador, nos parece necesario exigir un poco más de sinceridad y de verdad. Hasta estos últimos años, hemos aceptado ilustraciones realmente fantasiosas ejecutadas con gran talento por artistas hábiles, pero que eran un producto de su imaginación sostenido en recuerdos más o menos precisos del viajero. Por suerte, podemos afirmar que esa época ya ha pasado. Basta con abrir los periódicos especiales para ver que ahora el grabado casi siempre se hace partiendo de una fotografía, en espera de que los procedimientos fototipográficos hayan adquirido la perfección suficiente para dar directamente la plancha grabada por la luz partiendo del negativo original.

El grabado realizado a partir del documento fotográfico es ya un progreso incontestable, porque ofrece la representación

exacta de los temas reproducidos, pero, en la traducción, siempre puede haber lugar para la interpretación. Esto dejará de ocurrir cuando la plancha se grabe por procedimientos fotomecánicos.

Lo que hemos demostrado sobre el documento fotográfico, tomando el ejemplo precedente, es exacto en cualquier circunstancia práctica. Podemos decir, pues, que la placa fotográfica es la única capaz de proporcionarnos documentos verdaderos, a salvo de toda crítica. Si esta afirmación es exacta cuando se trata de temas que un artista, con tiempo y paciencia, podría en cierta medida reproducir de una forma que antes considerábamos suficiente pero ya no en nuestra época, que sólo vive por la actualidad y la información, qué sucedería si fuera necesario fijar escenas animadas de la naturaleza. En ese caso, la interpretación se impondría necesariamente al artista, ya que la escena que tendría que reproducir sólo duraría un instante. El artista sólo podría entreverla y, si bien pudiera haber memorizado los rasgos principales, cuántos detalles no se le escaparían. En esta hipótesis, la fotografía, gracias a los procesos instantáneos, se impone con maestría. Actualmente, todos los acontecimientos importantes, sean del tipo que sean, se conservan con su fisonomía exacta y los historiadores del futuro no carecerán de documentos verdaderos.

**634.** Además, cuando se obtengan algunos avances que aún resultan necesarios, la ilustración mediante la fotografía se impondrá en la prensa que, gracias al progreso de la imprenta y del telégrafo, puede mantener al lector diariamente informado de los acontecimientos que tienen lugar en el mundo entero. Ese día, el periódico ilustrado diario ofrecerá al público el documento fotográfico de actualidad. La ilustración fotográfica no ha alcanzado todavía dicho resultado pero, en la prensa periódica, las revistas especiales y las obras originales, ocupan un lugar que no podemos obviar. Por un lado, ofrece el documento, una copia rigurosa del original; por otro, permite una fácil multiplicación. En esto, la fotografía constituye un maravilloso medio de divulgación y de instrucción que pone al alcance de muchos, si no de todos, representaciones fidedignas de los temas más diversos en el campo de las ciencias, de las artes industriales e, incluso, de las bellas artes.

Ya que los siguientes capítulos están dedicados al estudio de las principales aplicaciones de la fotografía a las ciencias, no nos detendremos ahora en este tema, y sólo estudiaremos la utilidad de la fotografía documental en los viajes de exploración, por un lado, y en las artes industriales y las bellas artes, por otro.

### De la fotografía en los viajes de exploración

**635.** En esta parte de nuestro trabajo, nuestra intención es mostrar al viajero, al explorador, al misionero, el gran partido que pueden sacar de la cámara fotográfica y la variada naturaleza de los documentos que pueden conseguir gracias a ella. Según la meta perseguida por cada uno de ellos, deberán dedicarse de forma particular a determinados trabajos, pero es importante que no ignoren los recursos que tienen a su disposición para captar todo lo que resulte interesante documentar al vuelo, por el motivo que sea. Trataremos este tema con la esperanza de ser de utilidad al viajero que desee aprovechar nuestra modesta experiencia y de aclararle cualquier duda. Sin embargo, para no repetirnos en ocasiones, remitiremos al lector a los apartados de esta obra en que se describen las cámaras o se tratan otros asuntos ya vistos.

**636.** Ante todo tenemos que reconocer que, debido a un prejuicio bastante extendido, la gente imagina que la fotografía es algo muy cómodo y muy fácil. Por lo tanto, no se preocupa de aprender lo suficiente y, durante el viaje, se encuentra con problemas que no sabe cómo resolver; se cometen errores que hubieran podido evitarse y, finalmente, se consiguen documentos mediocres, si es que se consigue alguno. Queremos protestar contra esta creencia. No es que la fotografía presente dificultades insalvables, nada más falso; sin embargo, hay que aprenderla, sobre todo, porque estando de viaje nos encontraremos con problemas muy diversos y sin ninguna guía salvo la experiencia ya adquirida. En resumen, tal como hemos constatado nosotros mismos varias veces, en lugar de hacer como esos exploradores que, ocho días antes de su marcha, vienen a pedirnos consejo, hay que dedicarle tiempo y practicar todo lo posible.

[...]

### De la utilidad de la fotografía en los viajes

**665.** Ahora que hemos acabado con la parte técnica y operativa de la fotografía de viaje, nos parece necesario repasar lo útil que puede llegar a ser en manos de un viajero bien equipado y serio.

Antes de la fotografía, sólo conocíamos los países lejanos a través de los relatos de los viajeros y de unos pocos croquis traídos por algunos de ellos. Ya hemos hablado del valor de dichos documentos que, aunque interesantes desde el punto de vista artístico, carecen de la precisión necesaria (631-633). No insistiremos sobre las descripciones que se basan únicamente en la memoria más o menos fidedigna del explorador. Es suficiente recordar que en las ciencias geográficas el documento sólo tiene un verdadero valor cuando es una imagen fidedigna e indiscutible del lugar estudiado. Ahora bien, sólo la fotografía puede darnos esta precisión y, desde que la cámara ha recorrido el mundo entero, los conocimientos generales de la superficie del globo son infinitamente más exactos. Además, esto explica ahora que el viajero y el explorador vean la cámara fotográfica como el complemento, cuando no la parte más importante, de su equipaje.<sup>1</sup>

**666. Vistas de conjunto.**— El viajero deberá tomar las principales vistas que dan el aspecto general de la región explorada. Estas fotografías deberán ser hechas, según los casos, con el objetivo rectilíneo o con el gran angular. El primero se usará en los países llanos, para poder tener alguno de los escasos detalles existentes a una escala suficiente; el segundo en los países accidentados, para abrazar en su totalidad las cumbres elevadas o las cadenas montañosas que se extienden en el horizonte.

**667. Vistas de detalles.**— Aquí no hay reglas, el viajero captará las partes que le parezcan que presentan un interés particular según distintos puntos de vista y, según la distancia y la importancia del tema principal, adoptará el objetivo más adecuado. En principio, debe fotografiar lo que le parezca típico, curiosidades naturales, rocas, cascadas, orillas de ríos, bosques, culturas, etc.

**668.** En estos distintos casos, será conveniente situar junto al tema reproducido a un personaje destinado a dar la escala o

una medida métrica. En gran parte, el valor de los documentos fotográficos depende de la indicación, mediante un procedimiento cualquiera, de la escala de reducción: no hay que olvidarlo nunca. En efecto, debido a la distancia que nos separa del tema o bien a la elección del objetivo, se puede hacer que un objeto de dimensiones considerables parezca pequeño, mientras que otro mucho más modesto puede parecer gigantesco si se fotografía desde muy cerca. Con la indicación de la escala obtenida por la presencia de un personaje o de una división métrica situados convenientemente para no afejar el conjunto, la fotografía dará una idea exacta de los objetos representados.

Aun cuando se trate de fotografía documental, no debemos olvidar las reglas generales dictadas por el buen gusto: siempre que sea posible, en las fotografías hechas en países exóticos colocaremos algunos indígenas que, con su presencia, no sólo darán la proporción sino que complementarán el efecto general.

Colocar a señoras con vestidos de seda y sombrillas o a hombres con sombreros de copa, como hemos visto en algunas fotografías de las pirámides de Egipto o de las cataratas del Niágara, son sinsentidos que deben evitarse siempre.

**669. Monumentos.**— Algunos países poseen una gran riqueza de monumentos y, por lo tanto, será interesante reproducir no sólo vistas de conjunto, sino también detalles de la arquitectura, las esculturas o las inscripciones que puedan tener. Los objetivos de distintas focales se utilizarán según los casos: no hay que olvidar nunca colocar una medida métrica que permita, al regresar, hacer las mediciones de precisión. Con este método el doctor Le Bon ha podido hacer descripciones muy precisas sobre los monumentos de la India. Volveremos sobre esta aplicación tan especial en el Capítulo XII.

En lo relativo a los motivos de arquitectura y las esculturas, habrá que utilizar preferentemente una iluminación oblicua e, incluso, la luz del sol rasante sobre las inscripciones.

También se presentará la ocasión de fotografiar interiores, y surgirán los problemas específicos del trabajo realizado en estas condiciones. Si la luz es insuficiente, habrá que recurrir a las luces artificiales.

**670. Indígenas.**— Las fotografías de habitantes de países lejanos o desconocidos son particularmente interesantes, ya que nos dan informaciones fidedignas sobre su conformación, su tipo particular y, accesoriamente, sobre sus vestidos, peinados y costumbres. Antaño, para representar a un piel roja, el dibujante se conformaba con pintar de color ocre a un tipo cualquiera que no tenía nada de salvaje, y el mismo tipo pintado de negro representaba a un negro. Este modo de representación ya no se admitiría actualmente. Aparte de la coloración de la piel, las distintas razas extendidas por el globo presentan una conformación general diferente, un semblante especial que la fotografía reproducirá con la mayor precisión. Para este menester, sería necesario que el viajero adoptase escalas de reproducción determinadas para la fotografía de indígenas al fotografiar de cara y de perfil: tales documentos tendrían un gran valor desde el punto de vista de la antropología y podríamos inspirarnos con provecho de los métodos utilizados por el señor Bertillon en el servicio de identificación judicial de la prefectura de policía de París. Aparte de estos documentos que deberán ser tomados, a ser posible, tras cierta reflexión, será muy interesante captar a los indígenas en sus ocupaciones, para así recoger apuntes verdaderos sobre su forma de vivir y de trabajar, sobre sus juegos, sus danzas, etc. Si sus armas, sus instrumentos de trabajo, sus joyas o sus vestidos presentan particularidades dignas de ser conservadas, les haremos algunas fotografías a gran escala, colocando a su lado un escala métrica.

**671.** También deberemos reproducir aquellos animales domésticos que ofrezcan algún interés y de los que, a menudo, en Europa sólo tenemos algún ejemplar disecado de manera más o menos fantástica. Lo mismo haremos con los animales salvajes si el azar nos permite captarlos.

**672.** No vamos a detenernos en mencionar todos los temas que la fotografía nos permite reproducir. La lista ya es bastante larga, y aún podría ampliarse más gracias a las cámaras instantáneas; ya ni siquiera es necesario pararse para fotografiar. Desde un tren en marcha, a bordo de un vapor, desde una embarcación, se pueden obtener resultados muy satisfactorios. En este sentido, la fotografía nos ha proporcionado un nuevo

campo de estudio para explorar. En nuestro viaje a América, pudimos reproducir durante una tormenta las grandes olas del Atlántico embravecido, los rápidos del Saint-Laurent a través de los que el barco pasa como una flecha y, también, los maravillosos paisajes de ese lugar delicioso llamado las Mil Islas. En este aspecto, es una nueva conquista para nuestra ciencia y un recurso de un valor indiscutible para el viajero que pueda captar, a su paso, todo lo que le seduzca o interese.

**Nota:**

1. Nuestra opinión sobre el interés de las colecciones traídas desde hace varios años por viajeros célebres, y basada en la naturaleza de distintos documentos que la fotografía nos ha permitido recoger, todavía no se admite en los centros oficiales. Así, en el programa de conferencias prácticas que se dan todos los años en el Museo de Historia Natural a los viajeros y exploradores, se puede constatar que la fotografía no figura.

**OBSERVAR**

## **La etnografía de Franz Boas. Cartas y diarios de Franz Boas escritos en la costa noroeste entre 1886 y 1931\***

Franz Boas

*6 de noviembre:* Ayer por la noche estaba enfadado y no tenía ganas de escribir. Los indios de la aldea se mostraron tan desconfiados e inaccesibles que no pude conseguir nada. Esta mañana he estado en Somenos, la aldea que hay a dos millas [3,218 km] de mi casa; he conseguido algunas cosas y espero seguir esta tarde. Sin embargo, por alguna razón inexplicable, no he logrado que la gente hable. Es evidente que piensan que me guía alguna intención malévolá. El resultado son tres horas perdidas, sin conseguir nada. Esta mañana casi monto un número en la aldea de arriba. Llevaba mi cámara y fotografíe un magnífico poste totémico delante de una casa. Poco después apareció el dueño, un hombre joven, y me pidió que le pagara, a lo que naturalmente me negué: nadie puede impedirme que haga fotos allí donde me plazca. Me dijo que era el señor de aquellas tierras y que no iba a permitir que me marchara sin pagarle. Yo le contesté serenamente que me iría cuando me diera la gana. Siempre intentan embaucar a los forasteros, y he aprendido a contraatacar. Avancé tranquilamente hacia otra casa y seguí con mi trabajo hasta que, ¡quién me lo iba a decir!, al rato mi amigo indio se acercó y me preguntó si podía ser mi intérprete. Pensé que podría serme útil y le dije que sí, y hoy ha localizado a todas las personas que tienen la información que estoy buscando, y me ayuda en todo lo que puede.

Por la tarde quise fotografiar una casa pintada. Previamente, había intentado conversar con el dueño, pero no había que-

\* Franz Boas, *The ethnography of Franz Boas: letters and diaries of Franz Boas written on the Northwest Coast from 1886 to 1931 compiled and edited by Roland P. Rohner*, University of Chicago Press, Chicago, 1969.

rido decirme nada. Mientras yo preparaba la cámara, él se limitó a decir que aquella era su casa y que quería una foto. Los blancos no consideran a los indios como seres humanos, sino como perros, y el hombre no quería que nadie se riera de cosas que forman parte de sus ritos, como las casas pintadas y los objetos con los que celebran sus fiestas. Por mucho que hiciera, no iba a llegar a ninguna parte con él, así que no insistí. Le dije que no me preocupaba la foto y le hablé de otros asuntos, y así, mediante subterfugios, me enteré de muchas cosas. Llegó un hombre joven con un venado y quiso hacerse una foto. Le coloqué delante de la casa que deseaba fotografiar, y así fue como logré mi objetivo. Sin embargo, no he conseguido nada con los indios fuera de aquí. Mi anfitrión prometió acompañarme a la aldea mañana; como los nativos confían en él, espero poder romper el hielo. Ayer por la noche estaba completamente deshecho.

Esta mañana me he llevado de nuevo la cámara a Somenos, he fotografiado un bonito poste y me he enterado de muchas cosas interesantes. He vuelto por la tarde y he estado allí hasta las 6 p.m. Caminar dos millas cuatro veces en el mismo día supone un considerable esfuerzo y lleva demasiado tiempo. No me extrañaría que engordara (¡mucho siesta y aire fresco ayer por la tarde!). El camino que lleva a Somenos es muy bonito. Atraviesa bosques y haciendas que ocupan terrenos recién deforestados. Las aldeas están situadas en el gran valle del río Cowichan. Cuando llegué allí esta mañana, los nativos estaban pescando salmones. Empujaban dos botes río arriba, colocaban una red entre ambos y bajaban rápidamente corriente abajo; para esta pesca utilizan unos botes muy pequeños, parecidos a kayaks pero abiertos por arriba. Los barcos grandes también son distintos de los que hay más al norte, y quiero dibujar uno antes de irme. Tengo que transcribir el material obtenido en el día de hoy.

[...]

*12 de junio:* Te sorprenderá que aún escriba desde Victoria, pero viajar no resulta fácil aquí y no puedo marcharme. El vapor en el que había reservado un pasaje ha sido alquilado sin previo aviso por otra empresa y no sale hasta la próxima semana, así que no me iré hasta el viernes en el *Boskowitz* y no tengo

más remedio que acortar mi viaje al norte. El domingo estuve en Cowichan, pero eso ya te lo he contado.

A las 8 a.m. del lunes esperé en vano a mi kwakiutl y, al final, me fui a la cárcel. Allí tomé medidas a un tsimshian y después fui a la Misión Católica. Mi viejo amigo el padre Jonkan [?] [sic] por fin había regresado, y entablé con él una larga y provechosa conversación. Está bien que no me haya marchado a la costa oeste, porque viene de camino la famosa gramática de la que te he hablado. Es la cosa más importante que he estado buscando. Tengo que reunirme aquí con el autor de la gramática el 8 de julio. El bueno del padre Jonkan también me habló de las indias stikines [tlingits], que son muy importantes para mi trabajo. Por desgracia, ayer estaban ocupadas y no pude hacer gran cosa, así que me puse a medir y describir los cráneos que había robado, y quedé con mi amigo fotógrafo en volver al cementerio para conseguir uno o dos esqueletos más. Fuimos allí de nuevo a las ocho, y ahora tengo tres esqueletos, pero sin las cabezas, que seguramente están en la colección Cowitchin [Cowichan]. Antes de irme, tengo que conseguir dos más. A las diez en punto habíamos regresado de nuestra expedición.

Esta mañana fui primero a la cárcel y obtuve un permiso para llevar a rastras a los indios hasta el fotógrafo. Puede que mis observaciones antropológicas [antropométricas] acaben siendo los resultados más valiosos de mi viaje. Estoy muy contento en ese sentido. Ahora tengo fotografías de tres hombres, dos haidas y un hombre del oeste de Vancouver; este último es un sujeto espléndido. Los he fotografiado a todos, desnudos de cintura para arriba. Como también tengo las medidas, las fotos son muy valiosas. Esta tarde no he podido pillar a ningún indio, así que he limpiado el primer esqueleto y lo he empaquetado. Ocupan más espacio del que pensaba y tendré que comprar cajas más grandes. Además de tener valor científico, estos esqueletos valen dinero. Espero embarcarlos a mediados de julio. Le dije a mi haida que viniera esta tarde, pero cuando llegó estaba tan borracho que tuve que enviarle de vuelta a su casa. Así que he dado un paseo hasta Beacon Hill, desde donde se disfruta de una bella vista sobre el estrecho de San Juan de Fuca. Al caer la tarde vino un kwakiutl al que hacía tiempo que esperaba, así que ya tengo una "cita" para mañana.

[...]

*Sábado, 17 de noviembre:* Como te comenté, no he tenido tiempo para escribir. Anteayer me interrumpieron unos cuantos indios y no pude continuar mi carta. Hunt tiene otra casita construida en el mismo sitio para disfrutar de más espacio. Ahora estoy durmiendo allí. La casa no está terminada, salvo el exterior; todavía no hay estufa. La primera mañana hablamos de lo que me proponía hacer, e invité a todos los indios a una fiesta que celebramos por la tarde.<sup>1</sup> ¡Tendrás que haberlo visto! Había unos 250 indios —hombres, mujeres y niños— en la casa. Iban pintados de rojo y de blanco y ataviados con joyas; cada uno llevaba su propia capa de corteza de cedro. Primero llegaron los de los clanes inferiores [?] [sic], y a continuación aparecieron los miembros de las sociedades secretas. Cuando llegaron, se hizo un silencio total. Se colocaron detrás del fuego, al fondo de la sala. Pronuncié unas palabras de bienvenida y me bautizaron como *Hei'ʔtsalkuls*, "el silencioso" [o, literalmente, "el que no habla"].<sup>2</sup> A continuación, el maestro de ceremonias llamó a los cantantes y les dijo lo que tenían que cantar. Cada tribu —había tres tribus presentes— cantó dos canciones y, después, empezó mi "fiesta": galletas y melaza. Antes de que empezaran a comer, pronuncié mi discurso. Dije que hacía mucho tiempo que deseaba estar allí y que estaba muy contento. Después hablé con la gente que había estado en Chicago y les entregué sus imágenes.

[...]

Esta mañana he ido de nuevo con Hunt a hacer mediciones y he conseguido veintisiete; ya tengo cincuenta y dos, todas ellas de adultos, incluidos tres mestizos. Estoy planeando salir a hacer mediciones dos días más, hasta llegar a las 100. En total, ya he tomado medidas a 298 indios. También estoy haciendo otras muchas cosas; ése no es el único fruto de mi trabajo. Sólo espero que el fotógrafo venga la semana que viene para poder sacar imágenes para el museo. He recibido ya parte de las cosas que quería, sobre todo ropa y unas cuantas tallas. Espero conseguir gratis un bonito arcón que probablemente reservaré para mí; una vez limpio, podrás utilizarlo para guardar cosas.

No llevo una vida demasiado saludable aquí, sobre todo porque hay fiestas a todas horas y no me gusta perderme nin-

guna. Espero con impaciencia alguna carta de McGee en relación a mi visita a la Bahía de Shoalwater. Además, me gustaría saber si ha salido mi libro sobre los chinook. Ya tengo casi todas las pruebas de mis *Berlin Tales*; sólo faltan cinco o seis páginas impresas. También me gustaría incluir las que he recopilado ahora.

Hoy he corregido algunas de las canciones que Fillmore escribió en Chicago. O los indios cantaron de manera muy distinta en el fonógrafo, o no los pudo oír bien. Estoy seguro de que ahora las he escrito correctamente, y hay una enorme diferencia entre mi registro y el suyo. Ahora tengo la suficiente práctica como para escribirlas fácilmente.

No tengo tiempo para escribir a mis padres; probablemente, me limitaré a copiar este relato durante mi viaje de vuelta. Tampoco tengo tiempo para describirte la impresión que me han causado el extraño entorno y las fiestas; empleo todo mi tiempo libre en tomar notas taquigráficas, es decir, hago breves apuntes que retomo al día siguiente con Hunt, y él me lo explica todo. Te lo contaré todo a mi regreso: podría escribirse un buen artículo para Scribner o para Century. ¡Si viniera el fotógrafo! La vuelta a casa desde la fiesta siempre parece una procesión nocturna, porque todo el mundo rompe su bastón y lo utiliza como antorcha.

*Domingo, 18 de noviembre:* No trabajo mucho aquí porque hay bailes y fiestas durante todo el día. No obstante, invierto bien mi tiempo. Estas fiestas producen una impresión muy distinta cuando asistes a ellas; todo es muy diferente a lo que te habían contado. También espero conseguir bastantes fotografías esta semana; así podré escribir un buen artículo para alguna revista ilustrada. Me gustaría, porque el tema es realmente atrayente.

[...]

*Domingo, 25 [de noviembre]:* Estos últimos días he estado tan ocupado que ni siquiera he tenido tiempo para escribirte. Anteayer me acosté a las once y me levanté a las cinco de la mañana. El *Boskowitz* llegó el día 23 con las cartas que me has escrito hasta el 7 de noviembre y otras cartas fechadas hasta el 24 de octubre. También llegó el fotógrafo de Victoria, el señor Hastings, tal como había acordado. Hizo 26 fotos, bastante

buenas si tenemos en cuenta la lluvia y la nieve que hay por la zona. Esta mañana, el *koskimo* trajo a dos *hamatsas*, e hicimos dos fotos de la orilla del [río?], pero la gente aparece muy pequeña. Al principio parecía que iba a ser difícil hacer fotos, pero luego todo ha ido bastante bien.

Estas imágenes me han dado la idea de escribir un libro divulgativo sobre esta parte del país. En realidad, ya lo tengo todo planeado, y creo que sería un buen libro. Cuando regrese, intentaré vender las imágenes a Scribner o alguna otra revista y encontrar un editor para el libro. Lamento que Mallory haya muerto, pero hacía tiempo que estaba enfermo. Me pregunto si su sucesor mantendrá su promesa y me ofrecerá un puesto. El *Boskowitz* va camino de Queen Charlotte. No creo que vuelva antes del 5 o el 6. Lo que haga después dependerá de las noticias con que me encuentre en Victoria. Estoy contento con las fotos. Las noticias que me das son buenas.

Esta mañana, a las ocho, anunciaron dos veces que se iba a celebrar la ceremonia de los *koskimo*. Aparecieron poco después: un muchacho y una joven muchacha en la orilla del río, desnudos, ataviados con amuletos y una extraña diadema de ramas blancas en sus cabezas. Saltaban hacia atrás y hacia delante —hop, hop—. Los *koskimo* salieron directamente de su casa, cantando. Primero salieron las tres mujeres y un muchacho, el *Tox'wit*, seguidos muy de cerca por un grupo de hombres y una mujer que daban golpes en una tabla mientras cantaban. A escasa distancia iba otro grupo de hombres que marcaban el ritmo con un tambor, mientras los demás cantaban. Finalmente aparecieron las mujeres, [ataviadas] con mantas y también cantando. Cuando oyeron al *hamatsa*, todos echaron a correr hasta que capturaron a los dos *hamatsas*. Entonces, los hombres se sentaron y aprendieron la nueva canción del *hamatsa*, y las mujeres bailaron y cantaron a la vez. (Adjunto una imagen.) La anciana mujer [esposa?] *hamatsa* también bailó. Después de tres vueltas, vistieron a la muchacha con una manta. A continuación, los *koskimo* y los *kwakiutl* se reunieron en la orilla [del río] y se sentaron allí formando un cuadrado. Un nieto de *Wā'las*, un *koskimo*, compró un caldero de cobre de su abuelo y le pagó con 400 mantas, que apilaron en el centro. El precio total es de 1.200 mantas, que tendrá

que pagar más tarde. Hubo discursos y una mujer bailó para el abuelo *Wā'las*, en cuyo honor todos cantaron alegres canciones. Mientras tanto, los [osos?] *Nutlamalt* y *Nane* de los kwakiutl recorrían toda la aldea tirando piedras y rompiendo [cosas]; a continuación, bailaron.

He estado todo el día haciendo fotos. Hemos hecho varias de indios y de grupos de indios, desde un peñasco de la ribera. También he sacado dos fotos de la ceremonia de adquisición del caldero de cobre.

#### Notas:

1. Boas publicó más tarde una descripción parcial de la fiesta que no se corresponde del todo con la que aparece en esta carta:  
“Antes de repartir las galletas, tuve que hacer el habitual discurso para quitar hierro a la pequeña fiesta e invitar a los asistentes a disfrutar y comer todo lo que pudieran. En respuesta a mi discurso, me dijeron que nunca se había celebrado una fiesta como la mía y que yo era un gran jefe. El metafórico discurso de los indios kwakiutl fue más o menos como sigue: ‘Tú eres la canoa cargada que ha fondeado frente a una montaña desde la cual se vierte la riqueza sobre todos los pueblos del mundo; eres el pilar que sustenta nuestro mundo’. Y todo eso por un festín de galletas y mela-za. Sin embargo, no debe tomarse demasiado en serio la burda adulación implícita en ese discurso: no es más que una fórmula estereotipada que utilizan para dar las gracias por una fiesta.” [1896c, p. 233]
2. Boas escribió después en una de sus publicaciones: “En una de mis últimas visitas me bautizaron con el nombre indio de Heiltsakuls, ‘el que dice lo correcto’” (1896c, p. 232). Esta traducción no concuerda con la que le escribe aquí a su esposa. Además, según el señor Tom Johnson, la hija de George Hunt, el nombre que Hunt dio a Boas fue realmente *hēi'Lakwalts* (comunicación personal).

## Diario de campo en Melanesia\* (1922)

Bronislaw Malinowski

Al día siguiente (viernes) me levanté temprano, pero demasiado tarde para poder oír el discurso y el grito que marcan el comienzo de una cacería. Fui con A. al otro lado del río, donde se hallaban reunidos nativos procedentes de Vabukori. Oh, sí, había estado allí la noche anterior. Sobre una plataforma, ahumaban wallabies sobre el fuego. Un lecho de hojas secas de banano, y varas clavadas en soportes para restos de cabezas. Las mujeres hervían su comida en bidones y latas de gasolina. Las plataformas apresuradamente construidas para servir como despensa y almacén son interesantes. Tomé fotos de algunas de estas plataformas que almacenaban wallabies. El gobernador hizo su aparición. Fotografías de los cazadores con redes, arcos y flechas. Cruzamos primero un huerto, luego la zona herbácea que rodea el poblado hasta el bosque, pasando junto a una charca con lotos de color violeta. Nos detuvimos en el límite del bosque; yo me dirigí hasta donde estaban las redes, y me senté allí con dos nativos. Las llamas no eran tan bellas como en la hoguera de los cazadores que había visto antes; no era mucho lo que podía verse, fuera de una gran cantidad de humo. El viento soplaba directamente sobre el fuego, y había un fuerte chisporroteo. Un wallaby vino a estrellarse contra las redes, las tumbó, y se volvió al bosque. No tuve tiempo de sacarle una foto. Otro fue muerto a nuestra derecha. A. mató un *boroma*. Volvimos cruzando la zona calcinada. Un calor monstruoso y cantidad de humo. Almuerzo con el gobernador y con la señora D. R.; conversación sobre deportes. Se

\* Bronislaw Malinowski, *A diary in the strict sense of the term*, Harcourt, Brace & World, Nueva York, 1967. La presente traducción —realizada por Alberto Cardín— ha sido extraída de la edición castellana: *Diario de campo en Melanesia*, Ediciones Júcar, 1989, a quienes agradecemos su colaboración.

fueron temprano, a las dos. Yo me quedé, y al poco me fui a la cama...

[...]

Derebai, una aldea de la costa de Nueva Guinea, 31-10. Luego hice unos apuntes en mi diario e intenté sintetizar resultados, repasando *Notes and Queries*.<sup>1</sup> Preparativos para una excursión. Cena, durante la cual traté de llevar la conversación por derroteros etnológicos. Tras la cena, breve conversación con Velavi. Releí un poco más de N & Q y cargué mi cámara. Luego me acerqué al poblado; la noche, iluminada por la luna, era radiante. Me sentí no tan cansado y gocé con el paseo. En el poblado le regalé a Kavaka un poco de tabaco. Luego, dado que no había danza ni asamblea, fui andando hasta Oroobo por la playa. Maravilloso. Fue la primera vez que ví la vegetación a la luz de la luna. Muy extraño y exótico. El exotismo se abre paso levemente, rasgando el velo de las cosas familiares. Estado de ánimo que se aparta de la cotidianidad. Un exotismo lo suficientemente fuerte como para distorsionar la percepción normal, pero demasiado débil como para crear una nueva categoría de estado de ánimo. Penetré en la espesura. Por un momento me sentí asustado. Tuve que reponerme. Intenté entrar en mi propio corazón. "¿En qué consiste mi vida interior?" Ninguna razón para sentirme satisfecho. El trabajo que estoy realizando es una especie de opiáceo, más que una expresión creativa. No estoy intentando conectarlo con fuentes más profundas. Tengo que organizarme. Leer novelas es sencillamente desastroso. Me fui a la cama y me puse a pensar en otras cosas de manera impura.

[...]

*Miércoles, 21-1-1915 [sic]*. Ayer me levanté temprano, a las seis. (Durante todo el período de mi debilitamiento y posteriormente, estuve levantándome ¡entre las nueve y las diez!) Me lavé para despertarme (raramente me lavo por las mañanas, y en conjunto sólo me he bañado dos o tres veces). El puro aire fresco de la mañana tuvo sobre mí un efecto tonificante; como de costumbre, siento no levantarme al romper el alba. Me acerqué hasta el poblado, esperando poder fotografiar unos pocos estadios del *bara*. Repartí unos cuantos medios *sticks* [tacos] de tabaco, y observé a continuación algunas dan-

zas; tomé entonces fotos, pero con muy pobres resultados. Sin luz suficiente para las instantáneas; y no posaban lo suficiente para las exposiciones. En ocasiones me sentía furioso con ellos, particularmente porque después de darles sus porciones de tabaco, se me iban. En conjunto mis sentimientos para con los nativos tienden decididamente a *exterminate the brutes* [exterminar a los brutos]. En muchas ocasiones he actuado injustamente y de manera estúpida, en lo del viaje a Domara, p.e., les hubiera dado dos libras y lo hubieran hecho. Como consecuencia de ello, perdí una de mis mejores oportunidades. Tras tomar las fotos [...] fui a desayunar.

[...]

*Miércoles 12*. Me levanté bastante tarde y empezaba a escribir mi diario cuando Billy me llamó. Salimos. Me sentí cansado todo el tiempo. La cámara me parecía pesadísima. Me culpé por no haber podido dominar la situación etnográfica y la presencia de Billy me coartaba un poco. *After all* [al fin y al cabo], no está tan interesado como yo, y piensa de hecho que todo esto son bobadas. Nuevamente, mi propensión a admirar maravillosos paisajes (a veces imaginarios) me jugó una mala pasada. La cooperación de E. R. M. en mi investigación no resulta efectiva a distancia. Más bien creo que estoy jugando un falso papel y que debo escribirle que estoy *disappointed with myself* [decepcionado de mí mismo]. Formulé una carta para ella por la tarde, mientras descansaba, después de tomar yo solo el *dinghy*. En Oburaku: fuimos a la casa [del jefe] (Towakayse). Nos sentamos allí en el *bwayma*. Luego asado de cerdos vivos. Sentimientos mezclados, crueldad e indignación. La forma de despiezar cerdos y los términos anatómicos. Luego, fotografiamos un grupo con *nose-sticks* [narigueras] y el *baku* con los cerdos. Tomé una *snapshot* [instantánea] de un grupo de hombres despiezando cerdos. Luego nos sentamos a gozar de la comida. Di una vuelta alrededor del poblado para ver dónde colocar la tienda. Comimos bananas y bebimos leche de *coconut* [coco]. Luego el *sagali obukubaku*. Vanoikiriwina. Corrí hasta los conocidos: un hombre de Kudokabilia que solía traerme huevos, vestido con un camisón de señora. No había nadie de Omarakana ni de Kasana'i. *Sagali*, y todos los poblados fueron mencionados. Se palpan los lazos sociales en este acto: la

totalidad de la isla forma una unidad: Kayleula y las otras islas no fueron mencionadas, pero Kitava y Vakuta sí. Luego empezó a llover. Nos sentamos en el *bwayna* [del jefe]. Tomé fotos del conjunto del poblado. Dos *canoes*. Billy se fue. Yo tomé asiento y me aparté [...]. Volví con Togugua en su bote. Sentado en el *dinghy* gocé de mi soledad. Luego, un sentimiento dominante de decepción etnográfica me embargó de nuevo. Mientras remaba pensé en E. R. M., en su entusiasmo por las lanchas del Yarra, un río de Melbourne. Vuelta a casa, cena con Mick que repitió que Kiriwina nunca había contemplado un *sagali* como aquél, excusándose a continuación de no haberme dado tabaco. Me adormilo en un *armchair* [butacón] de la veranda. Me acosté a las ocho. Dormí bastante; mis sueños me llevaron muy lejos de Trobriand y de la etnografía, ¿pero adónde? Oh, sí. Hace dos días que empecé a leer *Tess de Uverville*. Lo que me acerca de nuevo a E. R. M. *Maiden no more* [Nunca más doncella]. Pensamientos sobre la amplitud de mis obligaciones para con ella. La veo como mi futura esposa, con una sensación de certeza y confianza, pero sin emoción. Pienso en N. S. con bastante frecuencia. Le mostré a Billy fotos de ella. La quiero como un niño, pero no me hago ilusiones y estoy seguro de que no sería feliz conmigo; y viceversa. Un trozo de *Sansón y Dalila* me la trae a la memoria. El verso que empieza “No vayas” me viene a la cabeza, y caigo en amoroso trance. A menudo echo de menos la cultura. Paul y Hedy [Khuner] y su *home* [casa] (casi me hacen saltar las lágrimas); E. R. M. y M. H. W. y aquella atmósfera. ¿Volverán alguna vez aquellos felices días de E. Malvern?, melodías de Beethoven. Me siento inmensamente apegado a P. y a H.

[...]

Marzo, 8. Me levanté a las ocho. Buen tiempo, la rizada superficie del verde agua, transparente. Me sentía bien, satisfecho con los *surroundings* [el entorno] y el trabajo. *Round the village* [ronda por el poblado]. *Saipwana* de Marianna. Luego paseé hasta el *sopi*. Pensé en publicar mis fotos en forma de álbum con notas explicativas. Desayuno tarde. Decidí tomar unas pocas fotografías buenas. Cargué ambas cámaras y descubrí las probables causas del velado en la *1/4 plate camera* [cámara de placa de 1/4]. Hice una foto del *saipwana*; luego de un

pequeño bote de vela. No resultó demasiado *brilliant* y trabajé con pereza. Después del almuerzo, entrevisté a Marianna: el *Kayona* partirá la semana que viene. Empecé a *wind up my affairs* [liquidar mis asuntos] en Oburaku. Trabajé una *song from* [canción entonada por] Tuma. Luego vino la noche; en el bote hice planes para la recogida de cosas:

*To be left*

[Para dejar]

(1) papeles, ms. y cartas. Llevar sólo *general file* [el fichero general]

(2) La bolsa de Bulunakao

*To take*

[Para llevar]

200 hojas de papel y otras cosas necesarias para trabajar.

Cámaras. 12 rollos, 3 *dozen plates* [docenas de placas] y equipo para revelar los films.

Comida para 6 semanas.

Farmacia: aspirinas extra y lo que ya tengo aquí!

*To be done*

[Para hacer]

Instrucciones para Billy y mi testamento.

Cartas (1) C. G. S. (2) R. Mond. (3) J.

Frazer. (4) A. Hunt. (5) N. S. y E. S.

De regreso (en el bote había mirado las estrellas y pensado que había que hacer esto antes de que todos ellos se esfumen) trabajé sobre estrellas, principalmente con Morovato, pero también con Mobaymoni y Wayei. Me fui a la cama a las 11:30. Dormí bien después de tomar cinco gramos de aspirina.

[...]

7-4 Domingo. Mi *birthday* [cumpleaños]. Nuevamente me puse a trabajar con la cámara; a la puesta del sol estaba rendido. Noche en casa de Raf.; discusión, primero sobre física; teo-

ría del origen del hombre y el totemismo en las Trobriand. Es curioso cómo la comunicación con los blancos (los simpáticos, como Raffael) me impide escribir el diario. Me pierdo, confundido, en el modo de vida de aquí. Todo se cubre de sombras; mis pensamientos dejan de tener importancia como tales, y adquieren valor *qua* [en tanto que] conversación con Raf. Y así, el domingo por la mañana me lo pasé dando vueltas, y no salí para casa de To'udawada hasta las 10<sup>01</sup> [*sic*]; luego tomé fotos de unos cuantos botes, y así pasó el tiempo hasta las 12 (tomé dibujos de los *lagim* y los *tabuyo*, lo que es muy fatigante). Luego, el almuerzo. Hacia las cuatro tomé de nuevo algunas fotos de la playa, y unas pocas desde un bote. Inspeccioné los botes. Al anochecer me sentía tan cansado que por poco me desmayo. Me senté con George en la veranda. Llegamos bastante tarde a casa de Raffael.

#### Nota:

1. *Notes and Queries on Anthropology*, 4.ª ed., Londres, 1912.

## Antropología visual. La fotografía como método de investigación\* (1967)

John Collier Jr.

### La cámara como instrumento de investigación

¿Cuáles son los especiales atractivos que tiene la cámara para que la fotografía sea de gran valor para la antropología? La cámara es un instrumento automatizado pero, al mismo tiempo, muy sensible a las actitudes de sus usuarios. Igual que el magnetófono, documenta mecánicamente, pero su mecánica no limita la sensibilidad del observador humano: es un instrumento extremadamente selectivo.

El mecanismo de la cámara nos permite ver incansablemente; la última exposición es igual de detallada que la primera. La memoria de la película reemplaza al cuaderno de apuntes y asegura una completa notación en las condiciones más adversas. El fiable y repetitivo funcionamiento de la cámara permite llevar a cabo observaciones comparables de un hecho tantas veces como lo exija la investigación. Este soporte mecánico del campo de observación amplía las posibilidades de análisis crítico, ya que el registro de la cámara aporta un factor de control a la observación visual. No sólo supone un control de la memoria visual, sino que permite un riguroso examen de la posición y la identificación en un evento cultural pluriforme y cambiante.

La fotografía es un proceso legítimo de abstracción perceptiva. Es uno de los primeros pasos que ponen de manifiesto el proceso por el que las circunstancias en bruto se convierten en datos que pueden manejarse para el análisis y la investigación. Las fotografías son registros precisos de la realidad material.

\* John Collier Jr., *Visual anthropology. Photography as a research method*, Rinehart and Wins, Nueva York, 1967

Son también documentos que se pueden archivar y cotejar, como las afirmaciones verbales. Las pruebas fotográficas pueden reproducirse indefinidamente, ampliarse o reducirse de tamaño, insertarse en muchos esquemas gráficos y, para la literatura científica, en muchos modelos estadísticos.

Un gran volumen de contenidos fotográficos es algo tangible. Infinidad de analistas pueden interpretar los mismos elementos exactamente de la misma forma. Para que eso ocurra, se requiere una formación, pero lo mismo sucede con la lectura de mapas o imágenes bacteriológicas.

Ahora bien, ¿cuáles son las limitaciones de la cámara? Fundamentalmente, las limitaciones de las personas que las utilizan. Nos enfrentamos de nuevo al problema de la fidelidad de la observación humana en su conjunto. Ninguna disciplina es más consciente de este desafío que la antropología. Nuestros valores personales impiden con demasiada frecuencia que veamos a un extraño como lo que "realmente" es, ya sea en etnografía o en las relaciones humanas en general. Los científicos sociales consideran que casi todo lo que vemos se encuentra afectado por algún tipo de sesgo o proyección personal. Obviamente, el realismo de esta ansiedad afecta tanto a la percepción fotográfica como a la percepción visual.

Los etnógrafos han acogido con bastante entusiasmo a la fotografía, como la forma más clara de ilustrar la cultura. Y, sin embargo, sólo una pequeña parte de la investigación antropológica se ha basado realmente en la fotografía. Los antropólogos no han confiado particularmente en la mecánica de la cámara para superar el impresionismo y la manipulación subjetiva de la visión. Sólo los antropólogos físicos, con sus mediciones de cuerpos, y los arqueólogos, con sus fragmentos cerámicos, enterramientos y restos de cimentaciones, confían en la cámara para documentar sus investigaciones.

Los principales hitos en la primera serie de investigaciones que se llevaron a cabo con la cámara pueden resumirse rápidamente. En su búsqueda de un método para captar la acción elusiva que los ojos no podían percibir, el fotógrafo pionero Eadweard Muybridge perfeccionó un primitivo método de estudio de desplazamientos y tiempos. En 1887, publicó *Animal Locomotion*, once volúmenes con 20.000 fotografías de todos

los movimientos imaginables de animales y seres humanos, incluido el de una madre pegando a su hijo. Aunque Muybridge concibió su trabajo como un instrumento al servicio de los artistas que buscaban el realismo en sus dibujos, su método fue aprovechado por un fisiólogo francés, Marey, para estudiar detalladamente el movimiento de los animales, las aves e incluso los insectos. Marey ideó una cámara de placa móvil, precursora de la cámara cinematográfica, con la que podía hacer doce fotografías por segundo. El análisis fotograma a fotograma de Marey proporcionó un método de investigación que se ha extendido a casi todas las ciencias de la vida, en combinación con el microscopio y los rayos X (Michaelis 1955: 118; y Newhall 1949).

En el ámbito menos controlable del comportamiento humano, quien probablemente ha hecho un uso más intensivo de la fotografía en su obra es Arnold Gesell, que fue durante muchos años director de la Yale Clinic of Child Development. Gesell elaboró una secuencia del proceso de maduración y desarrollo social infantil a partir del registro fotográfico diario de numerosos niños, a intervalos regulares, durante muchos años. Dicha secuencia ha influido profundamente en la psicología infantil, tanto en su vertiente científica como en la vertiente práctica que caracteriza la actitud de los padres respecto a los hijos en nuestra cultura (1934, 1935).

Gregory Bateson y Margaret Mead realizaron la primera (y, por el momento, la única) investigación exhaustivamente fotográfica sobre otra cultura, cuyos resultados se dieron a conocer en la obra *Balinese Character*, publicada en 1942. Desde entonces, ambos han seguido utilizando la fotografía: Mead en su perseverante preocupación por el desarrollo infantil (por ejemplo, Mead y Macgregor 1951; y Bateson, sobre todo, en sus estudios de comunicación no verbal (1963; y Ruesch y Kees 1956).

El campo de la fotografía etnológica sigue siendo uno de los más especializados y experimentales. Edward T. Hall reinitió en reiteradas ocasiones a datos fotográficos en el desarrollo de sus conceptos de comunicación no verbal (véase *The Silent Language*, 1959), y estudió fotografías para fundamentar muchos aspectos de la trascendencia del uso del espacio o

“proxémica” (véase *The Hidden Dimension*, 1966). Hall siempre lleva consigo una cámara para tomar nota de la interacción y la comunicación allí donde se encuentra con tales fenómenos. Actualmente, se dedica a identificar mediante la fotografía puntos críticos de comunicación. Ray. L. Birdwhistell se sirvió de la fotografía para sistematizar el estudio de posturas y gestos culturalmente codificados que él denomina “kinesia” (1952), un ámbito al que es virtualmente imposible acercarse sin la fotografía. Combinando la capacidad de un fotógrafo profesional con los conocimientos de antropología, Paul Byers está trabajando en pro de una identificación más clara de la fotografía como un triple proceso de comunicación que implica al fotógrafo, al modelo y al espectador, y en el que cada elemento desempeña un papel activo y expansible (Mead 1963: 178-179). Oswald Werner, actualmente en la Northwestern University, ha aplicado aplicó los recursos de la fotografía profesional a la antropología, investigando en su tesis el panorama de prácticas y posibilidades de la fotografía etnográfica (en 1961 se publicó un resumen de este trabajo, aunque la obra completa permanece inédita).

Sin embargo, la fotografía sigue siendo un método relativamente inusual en el ámbito general de la antropología. Desde 1942, fecha de la publicación de *Balinese Character*, no se ha publicado ninguna obra semejante y sólo de vez en cuando aparecen referencias al uso de la cámara en la literatura antropológica.

En mi opinión, las fundamentales inhibiciones visuales de la antropología han puesto freno al uso de la fotografía como instrumento de investigación. En cierta ocasión, un antropólogo me explicó su frustración con las fotografías: “No es que las fotografías no sean buenas. Es que son demasiado buenas. Las fotografías no son más que realismo en bruto. Lo incluyen todo. Hemos desarrollado técnicas para asimilar los datos verbales, pero, ¿qué podemos hacer con las fotografías?”. He ahí el reto, en efecto. Una fotografía puede contener miles de referencias. Y, para complicar aún más las cosas, la mayoría de las fotografías son el reflejo de un simple momento, de una milésima de segundo de la realidad. Hasta que los investigadores de campo no sepan qué deben fotografiar, cuándo y cuántas veces

—y por qué—, los antropólogos no verán un modo funcional de utilizar la cámara. Por último, si los investigadores carecen de claves fiables para acceder al contenido fotográfico, si no saben qué es una evidencia formal positiva y qué es intangible y estrictamente subjetivo, la antropología no será capaz de utilizar las fotografías como datos y no habrá modo de desplazarse desde la imagen en bruto al elemento sintetizado.

En este libro intentaré explicar cómo puede utilizarse la cámara para explorar y analizar, de manera que podamos usar la fotografía no sólo para *mostrar* lo que ya hemos hallado por otros medios, sino también para ampliar nuestros procesos visuales y ayudar a *descubrir más* sobre la naturaleza del hombre y sus multiformes culturas.

## Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología\* (1977)

Margaret Mead y Gregory Bateson

*Bateson:* Me preguntaba sobre el hecho de mirar a través de una cámara, por ejemplo.

*Mead:* ¿Recuerdas cuando intentaste enseñar a Clara Lambert, aquella mujer que hacía estudios fotográficos de jardines de infancia? Pero ella utilizaba la cámara como un telescopio en lugar de como una cámara. Tú decías: "Nunca llegará a ser fotógrafa. Sigue usando la cámara para mirar las cosas". Pero tú no. Tú siempre usabas la cámara para hacer fotos, que es algo muy distinto.

*Bateson:* Sí. Por cierto, no me gustan las cámaras con trípodes en las que no hay participación del fotógrafo. En la última parte del proyecto esquizofrénico, usábamos cámaras con trípodes en las que sólo había que apretar el botón.

*Mead:* ¿Y no te gusta eso?

*Bateson:* Es desastroso.

*Mead:* ¿Por qué?

*Bateson:* Porque creo que el registro fotográfico tiene que ser una forma de arte.

*Mead:* ¿Y por qué? ¿Acaso no puedes obtener registros que no sean formas de arte? Porque si el registro es una forma de arte, es que ha sido alterado.

*Bateson:* Evidentemente que ha sido alterado. No creo que existan registros inalterados.

*Mead:* Creo que es muy importante, si se desea mantener una actitud científica, que otras personas accedan al material y

\* Margaret Mead; Gregory Bateson, "On the use of the camera in anthropology", *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 4 núm. 2, invierno de 1977. Cortesía del Institute for Intercultural Studies, Inc. de Nueva York.

que lo hagan, en la medida de lo posible, en las mismas condiciones que tú. Así no alteras el material. Hay un montón de directores de cine que dicen "debería ser arte" y que están echando por tierra todo lo que intentamos hacer. ¿Por qué demonios debería ser arte?

*Bateson:* Bien, entonces habría que quitar el trípode.

*Mead:* Para poderse mover libremente.

*Bateson:* Sí.

*Mead:* Pero así introduces una variación que es innecesaria.

*Bateson:* Así consigo la información que considero relevante en el momento.

*Mead:* De acuerdo. ¿Y qué ocurre después?

*Bateson:* Si pones el condenado cacharro sobre un trípode, no obtienes nada relevante.

*Mead:* No, obtienes lo que ocurre.

*Bateson:* Eso no es lo que ocurre.

*Mead:* No quiero que la gente vaya dando saltos por ahí pensando cuál es el mejor perfil en ese momento.

*Bateson:* Yo no quiero que sea bonito.

*Mead:* Entonces, ¿para qué dar saltos por ahí?

*Bateson:* Para captar lo que está ocurriendo.

*Mead:* Lo que crees que está ocurriendo.

*Bateson:* Si Stewart alarga la mano para rascarse la espalda, me gustaría estar ahí en ese momento.

*Mead:* Si estuvieras ahí en ese momento, no le verías dar un puntapié al gato por debajo de la mesa. Así que eso no se sostiene como argumento.

*Bateson:* La cámara sólo puede registrar el uno por ciento de las cosas que ocurren, en cualquier caso.

*Mead:* Eso es cierto.

*Bateson:* Yo quiero contar ese uno por ciento.

*Mead:* Mira, yo he trabajado en cosas por el estilo con directores artísticos y he llegado a la conclusión de que es imposible hacer nada con ellos.

*Bateson:* Entonces es que son malos artistas.

*Mead:* No, no lo son. Lo que quiero decir es que un director artístico puede tener una noción maravillosa de lo que cree que hay allí, pero con eso no se puede hacer ningún análisis posterior. Eso es lo que ha pasado con la antropología, porque

tenían que confiar en nosotros. Cuando éramos buenos instrumentos y planteábamos que tal cultura había hecho más cosas que tal otra, confiaban en nosotros y nos utilizaban. Pero no había forma de ir más allá con el material. Por eso fue surgiendo la idea de la película y las cintas magnetofónicas.

*Bateson:* Nunca habrá forma de ir más allá con el material.

*Mead:* ¿Pero, qué dices, Gregory? No te entiendo. Desde luego, el primer verano en que mostramos lo de Bali, la gente identificó cosas distintas: Marion Stranahan vio falta de energía, Erik Erikson vio la disposición del pecho y su influencia en el desarrollo infantil. Puedo volver sobre ello y enseñarte la conclusión que sacaron de aquellas películas. No la sacaron de tu cabeza, ni del modo en que colocaste la cámara. La sacaron porque era un recorrido lo suficientemente largo como para que pudieran ver lo que estaba ocurriendo.

*SB:* ¿Y aquella película de los navajos, *Intrepid Shadows*? [Véase Worth y Adair 1972].

*Mead:* Bueno, es una bonita producción artística que cuenta algo sobre un artista navajo.

*Bateson:* Es diferente, se trata de una obra de arte indígena.

*Mead:* Sí, y una obra de arte indígena muy bonita. Pero lo más que puedes hacer con ella es analizar al director, como hice yo. Me puse a imaginar cómo había hecho la animación en los árboles.

*Bateson:* ¿De veras? ¿Y qué conclusión sacaste?

*Mead:* Eligió días con viento, se movió mientras fotografiaba y movió la cámara, independientemente del movimiento de su propio cuerpo. Así consiguió ese efecto. ¿Vas a decirme, después de lo que todas esas otras personas han sido capaces de obtener de aquellas películas tuyas, que deberías haberte limitado a ser artístico?

*SB:* Él dice que fue artístico.

*Mead:* No, no lo fue. Él es un buen director y los balineses pueden posar muy bien, pero intentó mantener la cámara fija el suficiente tiempo para obtener una secuencia de comportamiento.

*Bateson:* Para descubrir lo que pasa, sí.

*Mead:* Cuando estás dando saltos mientras haces fotos...

*Bateson:* Por el amor de Dios, Margaret, nadie está hablando de eso.

*Mead:* Bien.

*Bateson:* Estoy hablando de controlar una cámara. Tú estás hablando de poner una cámara muerta encima de un maldito trípode. No tiene nada que ver.

*Mead:* Pues yo creo que tiene mucho que ver. He trabajado con estas imágenes sacadas por artistas y son realmente buenas...

*Bateson:* Siento haber dicho *artistas*, pero es que es precisamente lo que quería decir. El término *artista* no es un insulto para mí.

*Mead:* Tampoco para mí, pero...

*Bateson:* Pues se ha convertido en un insulto en esta conversación.

*Mead:* Bueno, lo siento. Sencillamente, produce algo distinto. He intentado utilizar *Dead Birds*, por ejemplo... [véase Gardner 1984].

*Bateson:* No entiendo *Dead Birds*. He visto *Dead Birds* y no tiene sentido.

*Mead:* Yo creo que tiene muchísimo sentido.

*Bateson:* Pero no tengo ni idea de cómo se hizo.

*Mead:* Bueno, nunca hay una secuencia lo bastante larga, y tú has dicho que lo que hacía falta eran secuencias muy largas desde una posición en la dirección de dos personas. Tú has escrito eso. ¿Vas a retractarte ahora?

*Bateson:* Sí, bueno, una secuencia larga en mi vocabulario es de veinte segundos.

*Mead:* Pues no era así cuando escribías sobre películas balinesas. Entonces era de tres minutos. Ese era el tiempo que duraba la bobina que ponías en la cámara.

*Bateson:* Muy pocas secuencias duraban lo que duraba la bobina.

*Mead:* Pero si en aquel momento hubieras tenido una cámara para rodar 1.200 pies [365 m], los habrías rodado.

*Bateson:* Lo habría hecho y me habría equivocado.

*Mead:* Por un minuto, no lo creo.

*Bateson:* La película balinesa no valdría un cuarto.

*Mead:* Vale. En lo que a eso respecta, estoy en total desacuerdo. No es ciencia.

*Bateson:* No sé lo que es la ciencia, ni lo que es el arte.

*Mead:* Muy bien. Si no lo sabes, es muy sencillo. Yo sí que lo sé. (*Dirigiéndose a Stewart*): Con las películas que Gregory ahora se niega a reconocer que hizo, nos pasaríamos veinticinco años revisando y volviendo a revisar el material.

*Bateson:* Es un material muy rico.

*Mead:* Es rico porque son secuencias largas, y eso es lo que necesitas.

*Bateson:* No hay secuencias largas.

*Mead:* En comparación con lo que hacen los demás, Gregory.

*Bateson:* Pero están acostumbrados a no hacerlas.

*Mead:* Hay secuencias lo suficientemente largas para analizar...

*Bateson:* ¡Tomadas desde el lugar adecuado!

*Mead:* Tomadas desde algún lugar.

*Bateson:* Tomadas desde el lugar que más compense.

*Mead:* De acuerdo, pones tu cámara allí.

*Bateson:* No puedes hacer eso con un trípode. Ahí clavado, mientras se filman 1.200 pies. Es un aburrimiento.

*Mead:* Entonces prefieres veinticinco segundos a 1.200 pies.

*Bateson:* Pues sí.

*Mead:* Lo que demuestra que te aburres con mucha facilidad.

*Bateson:* Pues sí.

*Mead:* Pues hay otros que no se aburren, ¿sabes? Mira las películas que estudió Betty Thompson [véase Thompson 1970]. En la secuencia de Karbo, que es preciosa, estuvo trabajando seis meses. Tú nunca has estado dispuesto a trabajar tanto tiempo, pero no deberías oponerte a que otras personas lo hagan y a que se les dé material para hacerlo.

En algunas ocasiones, he trabajado en el campo con la gente, sin filmar, y, por consiguiente, no he podido subordinar el material a una teoría más o menos cambiante, como pudimos hacer con lo de Bali. Así que, cuando regresé a Bali, no vi nada nuevo. Cuando volví a Manus, donde sólo tenía fotografías, sí que lo vi. Cuando tienes una película puedes, a medida que se desarrolla tu propia percepción, volver a examinarla a la luz del material. Una de las cosas que examinamos en los fotografías, Gregory, era el grado en que una persona, cuando

se apoyaba en otra, dejaba que su boca se relajara. Llegamos a una conclusión después de examinar montones de fotografías. Es el mismo principio. Si tienes una tesis y llevas la cámara en la mano, es bastante diferente: hay más posibilidades de influir en el material. Cuando no llevas la cámara en la mano, puedes mirar lo que ocurre en el fondo.

*Bateson:* Hay tres finales posibles para esta discusión. Está el tipo de película que quiero hacer, está el tipo de película que quieren hacer en Nuevo México (que es *Dead Birds*, básicamente) y está el tipo de película que se hace poniendo la cámara en un trípode y no prestándole atención.

*SB:* ¿Quién hace eso?

*Bateson:* Los psiquiatras hacen eso. Albert Schefflen [1973] deja una cámara de vídeo en casa de alguien y se marcha. La pone en la pared.

*Mead:* Pues yo estoy completamente en desacuerdo con la gente que utiliza el vídeo para no tener que mirar. Se lo encasquetan a un pobre estudiante que hace el resto del trabajo y añade las figuras, y ellos escriben un libro. Los dos estamos en contra de eso. Pero creo que si miras tus largas secuencias de fotografías y dejas un minuto la película, esas secuencias largas y muy rápidas de Koewat Raoeh, esos fotografías, son magníficos y puedes hacer muchas cosas con ellos. Y, si no te hubieras quedado quieto en aquel sitio, no tendrías esas secuencias.

*SB:* ¿Hay alguien más que haya hecho eso después?

*Mead:* No ha habido ningún fotógrafo tan bueno como Gregory para este tipo de cosas. La gente es muy, pero que muy reacia a trabajar así.

*SB:* No conozco ningún libro que se parezca a *Balinese Character* [véase Mead y Bateson, 1942].

*Mead:* No lo hay. Y ahora Gregory dice que se equivocó con lo que hizo en Bali. Gregory era la única persona que siempre conseguía sacar fotografías y filmar al mismo tiempo; eso se hace poniendo una cámara en un trípode y teniendo las dos a la misma distancia focal.

*Bateson:* Una en mi mano y la otra colgada del cuello.

*Mead:* A veces sí y a veces no.

*Bateson:* Usábamos el trípode de vez en cuando, cuando utilizábamos lentes telescópicas.

*Mead:* Lo usábamos cuando bañaban a los bebés. Creo que la diferencia entre el arte y la ciencia reside en que el acontecimiento artístico es único, mientras que, en la ciencia, tarde o temprano te encuentras con otra persona que formula la misma teoría que tú [véase Mead, 1976]. La cuestión fundamental es la accesibilidad, que otras personas puedan conocer tu material, comprenderlo y compartirlo. La única información real que ofrece *Dead Birds* consiste en cosas que yo nunca habría podido imaginar, como el corte de las falanges de los dedos. ¿Te acuerdas? Las mujeres se cortan una falange por cada muerto que lloran, y empiezan cuando son niñas, así que cuando se convierten en mujeres adultas ya no tienen dedos. En esa sociedad, todos los trabajos delicados son realizados por hombres; ellos son los que tejen, por ejemplo, porque tienen dedos para hacerlo, mientras que las mujeres tienen muñones en vez de manos. Yo ya sabía eso, lo había leído, pero no significó nada para mí hasta que vi esas imágenes. Hay montones de cosas que pueden lograrse con esta filmación semiartística, pero cuando planteamos a la gente que merece la pena saber lo que les pasa a los demás (algo en lo que siempre hemos insistido), seguimos teniendo que mostrar nuestras películas, porque no hay otras que sean tan buenas.

*SB:* ¿No es eso un poco chocante?

*Mead:* Muy chocante.

*Bateson:* Es porque la gente cada vez pone mejor las cámaras en los trípodes. No es lo que pasa entre la gente.

*Mead:* En esos veinticinco años, nadie puso una cámara sobre un trípode para filmar algo importante.

*Bateson:* De todos modos, nadie prestó atención a las cosas importantes.

## Referencias:

Gardner, Robert (director), *Dead Birds*. Peabody Museum, Harvard University, color, 83 minutos, 1964. Disponible a través de la New York Public Library.

Mead, Margaret, "Towards a human science", *Science* 191: 903-904, 1976.

Mead, M. y G. Bateson, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, Academy of Sciences; Special Publications, II, Nueva York, 1942. (Reeditado en 1962).

Schefflen, Albert E., *Body Language and the Social Order: Communication as Behavioral Control*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1973.

Thompson, Betty, "Development and trial applications of method for identifying non-vocal parent-child communications in research film". Tesis doctoral, Teachers College, 1970.

Worth, Sol y John Adair, *Through Navajo Eyes*, Indiana University Press, Bloomington, 1972. [*Intrepid Shadows* fue realizada por Al Clah, un pintor y escultor navajo de 19 años].

## Nostalgia del Brasil\* (1994)

Claude Lévi-Strauss

### Prólogo

Al entreabrir mis carnés de notas, todavía percibo el olor a creosota con la que impregnaba mis cajas para protegerlas de las termitas y del moho. Aunque sea casi imperceptible, después de medio siglo, ese rastro hace que de inmediato rememore las sabanas y los bosques del centro de Brasil, componente indisoluble de otros olores, humanos, animales y vegetales, y también de sonidos y colores. Ya que por muy débil que sea, ese olor, que para mí es un perfume, es la cosa misma, una parte siempre real de lo que he vivido.

En el caso de la fotografía quizá sea debido a que han pasado demasiados años —en realidad, los mismos—, pero sucede que no me aporta nada parecido. Mis imágenes no son una parte, conservada físicamente y como por milagro, de experiencias en las que todos los sentidos, los músculos, el cerebro se hallaban implicados: no son más que indicios. Huellas de seres, de paisajes y de acontecimientos que sé que vi y conocí; pero después de tanto tiempo, no siempre recuerdo dónde ni cuándo. Los documentos fotográficos me demuestran su existencia, sin testimoniar en su lugar ni hacerlos perceptibles para mis sentidos.

Al volver a mirarlas, esas fotografías me dejan una sensación de vacío, me hacen notar la falta de lo que el objetivo es fundamentalmente incapaz de captar. Percibo la paradoja, que yo mismo provoqué, al publicarlas en mayor número, mejor reproducidas y, a menudo, reencuadradas de forma distinta a lo que me permitía el formato de *Tristes Tropiques*; como si, al contra-

\* Claude Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, Plon, París, 1994.

rio de lo que suponen para mí, pudieran ofrecer la sustancia a un público que no estuvo allí y debe conformarse con esta imaginación muda y, sobre todo, porque todo esto, si intentásemos verlo en directo resultaría irreconocible y, en muchos sentidos, ya ni siquiera existe.

Diezmados por epidemias de sarampión en 1945 y luego en 1975, reducidos a setecientos u ochocientos individuos, los nambikwara llevan actualmente una vida precaria junto a algunas misiones religiosas y algunos puestos administrativos que protegen a los indios, o bien acampados junto a alguna carretera por la que circulan camiones; o también, en los arrabales de las ciudades de sesenta mil habitantes (cifra de hace diez años; debe de haber aumentado desde entonces) que se alzan en medio de su territorio, allí donde, en mis tiempos, la civilización sólo había dejado, tras un intento de penetración abortado, una docena de chozas de encañado urdido con tierra en las que se morían de hambre y de enfermedades algunas familias mestizas.

Sin embargo, parece ser que, hasta hace poco, algunos grupos muy pequeños de nambikwara aún permanecían, en lo posible, anclados en la vida tradicional, cazando con arco en las zonas que todavía no habían sido invadidas por las enormes empresas agrícolas que se han apoderado de la región.

Pero cuando en 1992, con ocasión del quinto centenario del descubrimiento de América, para cubrir las necesidades de una película, trasladaron a México a varios representantes de una docena de pueblos amerindios, entre ellos a algunos nambikwara, éstos no se sintieron en modo alguno desconcertados. Un testigo cuenta que llegaron provistos de panfletos en inglés, español y portugués, en los que se denunciaban las fechorías de los buscadores de oro. Encantados con su estancia, regresaron a sus casas con radios, más baratas —eso dijeron— que las que estaban en venta en Vilhena, donde las tiendas están llenas de productos japoneses.

Los que hojeen esta recopilación no deberán caer en otra ilusión. Tal como los nuestro, estos indios van completamente desnudos (a pesar de que a menudo haga frío por la noche o al amanecer); duermen en el suelo bajo refugios improvisados hechos con palmas o ramajes; fabrican sólo —y raramente—

una cerámica rudimentaria; en cuanto a los tejidos, confeccionan sólo pequeños trabajos de esparto destinados al adorno; y, entre sus períodos de nomadismo, cultivan unos huertos muy modestos. Pero no debe creerse por todo ello que ofrecen la imagen de una humanidad primitiva. Por mi parte, nunca lo he creído y, desde hace unos veinte años, se acumulan las pruebas que demuestran que el presente no refleja las condiciones arcaicas. Los pueblos del centro de Brasil y de otros lugares constituyen los residuos, escondidos en el interior del país o bien en otras zonas, de civilizaciones más elevadas y más numerosas que los arqueólogos, armados con técnicas muy modernas, han logrado exhumar o de las que han conseguido encontrar vestigios indiscutibles en la desembocadura del Amazonas y a lo largo de todo su curso.

[...]

No me considero un fotógrafo, ni siquiera aficionado (o, mejor dicho, sólo lo fui en Brasil: desde entonces, se me han pasado las ganas). En cambio, mi padre, pintor y sobre todo retratista, solía fotografiar a sus modelos para controlar la reproducción de sus rasgos principales. Ese procedimiento era una práctica habitual entre los pintores de mediados del siglo XIX. Mi padre hacía fotos, las revelaba y las positivaba él mismo. Ya en mi infancia me familiaricé con estas operaciones.

Mis padres vinieron a verme a São Paulo en 1935. En aquella época, la Leica, que había empezado a ser comercializada hacía unos diez años, estaba muy en boga. Mi padre y yo comprábamos el material en una tienda del largo São-Francisco, al final de la avenida Brigadierio-Luis Antonio. Un inmigrante de Europa central vendía cámaras de ocasión y otras curiosidades fotográficas (conservo todavía un objetivo Hugo Meyer 1,5, F 7,5 cm, prácticamente inutilizable debido a su peso, pero con el que se hacían retratos muy hermosos). Padre e hijo competíamos para ver quién de los dos obtendría las fotografías más "precisas". Creo que este era el criterio principal que aplicábamos para decir que una fotografía era buena, ya que siempre nos asombraba que un formato tan pequeño pudiera, al ampliarse, restituir detalles con tanta precisión.

En el transcurso de mis viajes, tuve, sucesivamente, dos Leicas; la segunda era un modelo perfeccionado. Las fotos de forma-

to 24 × 36 provienen indistintamente de ambas. Las de formato 6 × 6 fueron realizadas con un Voigtlander reflex (todavía de dos objetivos) que adquirí para mi segunda expedición.

Durante la primera, además de la Leica, llevaba una pequeña cámara de cine oval de formato 8 mm cuya marca no recuerdo. Casi no la utilicé, ya que me sentía culpable por tener siempre el ojo pegado al visor en lugar de mirar e intentar comprender lo que sucedía a mi alrededor. Mi paciencia se limitó sólo a algunas secuencias inconexas, algunas compuestas por imágenes traqueteantes porque las filmé montado a caballo.

Parece ser que estos trozos de película fueron encontrados en Brasil y se transfirieron a 16 mm. Los volví a ver sin convicción, no hace mucho, en el Centro Georges-Pompidou, que los presentó junto a otras reliquias.

Hemos tenido que escoger entre unos tres mil negativos. Algunos de ellos no sólo me traen recuerdos muy vagos, sino que además son muy desiguales en cuanto a su calidad e interés. Le agradezco a mi esposa que hiciese copias de prueba de 13 × 18 cm de la totalidad —tarea larga e ingrata—. Esto permitió llevar a cabo una primera selección a la que siguieron algunas más. Ciertas imágenes mediocres, sin embargo, han sido escogidas para llenar algunas lagunas. Matthieu Lévi-Strauss, cuya selección fue determinante y realizó todas las copias de 18 × 24 cm es, por ambos motivos, coautor de este libro.

Las 180 fotografías aquí reunidas hacen referencia a América del Sur. En *Tristes Tropiques*, sin duda, la India, Pakistán y lo que hoy se ha convertido en Bangladesh tenían su lugar. He tenido que eliminarlos para así aligerar esta recopilación y evitar la dispersión. Así pues, hay que tomarla por lo que es: un testimonio, quizá no desprovisto de interés para el historiador, sobre Brasil y sus habitantes de hace más de medio siglo, a los que, al igual que a mi lejana juventud, dirijo un saludo amistoso y nostálgico.

**REPENSAR**

## Imágenes históricas, públicas cambiantes\* (1992)

Iskander Mydin

La práctica de la fotografía antropológica o, para ser más precisos, de la fotografía de interés antropológico, nació en el siglo XIX como un paralelismo visual de las ideas antropológicas acerca de la cultura. Fue también ésta la época del avance occidental en la conquista y consolidación colonial de territorios a escala mundial. La fotografía antropológica de pueblos y culturas no occidentales en esos territorios se inició, por tanto, en un momento de cambio social sin precedentes en las sociedades no occidentales, unas sociedades que estaban siendo incorporadas a las economías metropolitanas del capitalismo industrial.

En su encuentro con los países que estaban siendo transformados por el impacto del cambio social, el fotógrafo decidió centrar su atención, paradójicamente, en las representaciones inalterables de los pueblos y las culturas. Lo que fascinaba era lo “exótico”, lo culturalmente diferente, tanto en sentido popular como científico. Las múltiples razones de ello han sido analizadas en otros lugares (Gould 1981, Stocking 1987 y Bogdan, 1988, por ejemplo, exploran muy diferentes aspectos de este fenómeno). La tesis fundamental puede resumirse de este modo: la aparición de una antropología, con una creciente maquinaria institucional, articuló ideas contemporáneas que eran predominantemente evolucionistas, subrayando como objetivo las formas primarias de vida, de las que la cultura occidental asumía haber surgido. Esta perspectiva teleológica no

\* Iskander Mydin, “Historical images, changing audiences”, en: Elizabeth Edwards, *Anthropology & photography, 1860-1920*, Yale University Press; The Royal Anthropological Institute, New Haven; Londres, 1922, pp. 249-252.

sólo se ponía de manifiesto en estereotipos visuales como el omnipresente “buen salvaje”, sino que también era una motivación apenas disimulada tras los intentos de establecer una “etnografía salvaje” en el siglo XIX. En relación a esto estaba la “cultura de la figuración” (Fleming y Luskey, 1986: 138) que remitía al consumo de imágenes fotográficas por parte de un público occidental formado por individuos, grupos e instituciones durante este período. En su forma más común o más ampliamente practicada, este consumo se reflejaba en la demanda de representaciones “exóticas” de pueblos y paisajes de los territorios colonizados en un mercado de etnografía popular. Lo “exótico” iba unido a una presentación inalterable de una temática percibida como estática. En este breve ensayo pretendo analizar la poderosa tenacidad de esta imaginaria de lo exótico.

Un importante ingrediente final fue la muy arraigada idea de que la fotografía era un registro científico de la vida, del tiempo y del espacio. A pesar de las maniobras o manipulaciones de los fotógrafos, se daba por hecho que la imagen resultante que se presentaba como “registro” era una representación veraz. Cuando se combinaba con la “cultura de la figuración”, la labor fotográfica se convertía en un encuentro casi totalizador; sólo la hosca mirada de algunas de las personas sometidas a análisis antropológico en estas imágenes insinuaba la pervivencia de cierta autonomía del sujeto en este encuentro.

Dado que, en parte, la interpretación de las imágenes fotográficas antropológicas supone un consumo experiencial de cultura, ¿qué hacemos con estas imágenes del siglo XIX y principios del siglo XX que han llegado hasta nosotros, la mayoría en blanco y negro, en diversos grados de conservación y documentación, y procedentes de muy diferentes contextos? Las fotografías han sido tratadas en términos funcionales, por su valor histórico evidencial. Así ha ocurrido con las exposiciones basadas en archivos fotográficos, en las que no se han aclarado las formas en que una fotografía ha sido estructurada para reflejar una realidad, real o aparente, y se ha subrayado el valor evidencial del contenido. Y, sin embargo, en el rescate, la conservación y el atractivo de estas imágenes parece manifestarse,

como ya he sugerido, otra paradójica réplica de las poderosas motivaciones de la fotografía antropológica en relación con el cambio social experimentado por las culturas del siglo XIX.

Esto se pone de manifiesto en las reproducciones modernas de fotografías del siglo XIX en libros ilustrados de gran formato, como tarjetas postales, como materia de exposición o de catálogos e, incluso, en la comercialización de copias originales como piezas de coleccionista en el mercado del arte. Es el caso, sobre todo, de la obra de fotógrafos como John Thomson, Felix Beato o Linnaeus Tripe (véase, por ejemplo, Christies 1989: 119-123, 143-146, 194-205), aunque esta tendencia está alcanzando incluso a casos más intencionadamente etnográficos, como J. W. Lindt y Johnson & Hoffmann. En este sentido, puede decirse que existe una creciente “cultura de consumo” basada en la gama de respuestas que estas imágenes evocan hoy. Porque, aunque la cámara quizá ya no sea el único instrumento de observación occidental, podría decirse que los mecanismos de *marketing*, producción masiva y diseminación de imágenes (sobre todo de imágenes históricas) todavía se encuentran en una relación desigual.

Las respuestas del público son tan variadas como las propias fotografías: nostalgia e interés histórico, curiosidad, enfado (al ver cómo los antropólogos desnudan, miden y fotografian a los individuos que someten a estudio) y voyeurismo. Pueden no ser excluyentes y constituyen espejos bastante desestructurados, de modo que una repuesta puede reflejarse en otra en el encuentro individual con estas imágenes. Por encima de todo, esto sugiere la intrincada naturaleza de la fotografía y la necesidad de lo que Sekula ha descrito como una “sociología de la imagen fundamentada históricamente” (1988: 87). Al interpretar estas imágenes, un enfoque formalista basado en discernir coherentemente estratos metódicos de significación resulta demasiado rígido o insuficiente si tenemos en cuenta la plasticidad de las representaciones. Un enfoque pluralista se adapta mejor a la idea de lo exótico que sigue sustentando la mirada sobre los no occidentales. Quizá resulte más revelador, por tanto, acercarse a lo “exótico” no sólo como idea, sino también como práctica contemporánea. Lo “exótico” como idea puede contemplarse como la representación de “estructuras alegóri-

cas”. Ello remite a una simplificación de la manera en que debía plasmarse el “otro” antropológico, de la plasmación de una realidad compleja en una forma visualmente articulada que sustentaba una visión del mundo más amplia (Arnheim, 1974: 155-156). De esta forma, los consumidores de esas imágenes podían relacionarse con las representaciones. Un ejemplo clásico quizá sea el de las imágenes de Edward Curtis, publicadas entre 1907 y 1930, que evocan el pasado de los indios americanos (Gidley, 1976; Lyman, 1982). Estas imágenes, que posiblemente suponen la culminación del género, no eran registros realistas (de hecho, a menudo son “recreaciones”), sino caracterizaciones, realizadas por Curtis, de tipos ideales de indios en sus formas puras. Los componentes de esta “indianidad” no incluyen los lugares comunes de la experiencia india, sino interpretaciones exageradas de esos lugares comunes: una realidad intensificada; escenas de indios de pie en medio de paisajes retocados; por ejemplo, una mujer *pima* sacando agua de una acequia retocada para que parezca una laguna natural (Lyman, 1982: 49, 79-83). La imagen manipulada articulaba la creencia en que el paisaje natural reflejaba la naturaleza de sus habitantes y viceversa. Y ese proceso definía un paisaje imaginario que, al ser surcado por la cámara, configuraba sus contornos en términos pictorialistas. El retoque y otras técnicas por el estilo deben interpretarse, por tanto, no sólo como una mera manipulación, sino como una incidental clausura fotográfica del tiempo y el espacio que posibilitaba la existencia de un “presente etnográfico”.

Los mecanismos que conectan el paisaje imaginario y el, así llamado, “conocimiento etnográfico” (una interacción de “ciencia”, estética y cultura), también se encuentran en otras “estructuras exóticas”, tales como la percepción orientalista de Oriente Medio (Said, 1978) y el Shangri-La tibetano (Bishop, 1989). Lo importante es que se trata de una respuesta que pervive con fuerza en contextos modernos, tal como ponen de manifiesto los numerosos programas de televisión y libros ilustrados de gran formato que utilizan las imágenes de Curtis y otras similares para expresar la identificación del ser humano con el mundo natural, antítesis de la experiencia urbana del espectador. En términos generales, esta respuesta representa

cional ante grupos culturales marginales refleja la creencia en un estado de inocencia y armonía con el entorno que se ha perdido en el artificio la cultura occidental, pero que “ellos” conservan. Estos mecanismos básicamente decimonónicos no se traducen solamente en respuestas modernas a imágenes históricas, sino que también dan forma a representaciones modernas que sirven a modernos intereses políticos y medioambientales occidentales (Street, 1975: 120; Ellen, 1986; Wright, 1990: 30). Al mismo tiempo, realidades políticas del mundo moderno fortalecen, paradójicamente, esas imágenes, en la medida en que se convierten en un referente tanto para el ultraje como para la “melancolía romántica”, para el anhelo del paraíso perdido.

Pueden identificarse otras respuestas que alimentan sus respectivas representaciones estereotipadas. Bajo una visión aparentemente inmutable de las vidas y las culturas de los otros, había, como he sugerido, un caldo de cultivo de “estructuras alegóricas”. El recurso a la alegoría como medio de comunicar el significado de individuos manufacturados (como los modelos de un estudio antropológico) y de escenas montadas iba unido a la capacidad de venta de tales imágenes. Entre las alegorías más frecuentes figuran el buen salvaje, el nativo fecundo, la odalisca sexualmente subversiva y el “tipo”. La persistencia de estas alegorías en las imágenes de no occidentales que ilustran las tarjetas postales contemporáneas certifica que no se trata de estructuras completamente decimonónicas. Pero muchas de esas imágenes no son producidas por los propios pueblos, sino por una cínica conversión de la cultura tradicional en artículo turístico que se remonta directamente a las imágenes de la etnografía popular del siglo XIX.

Las postales de Singapur son un buen ejemplo. Fotografías históricas, incluidas imágenes de postales, se exponen en museos y galerías, mientras en la calle se venden postales “exóticas” que turistas y lugareños compran por igual para enviarlas a sus familiares y amigos que viven en el extranjero. Mientras que las postales de Singapur de finales del siglo XIX y principios del XX reflejaban en buena medida la realidad del medio urbano de Singapur (la actividad de la clase obrera en la calle, por ejemplo), resulta paradójico que las postales con-

temporáneas presenten una imagen romantizada de la mezcla étnica y las escenas callejeras mediante el uso estratégico del color, de los puntos de vista de la cámara, de los marcos y de los pies de foto. Ha surgido un “neoexotismo” en la representación de la vida cotidiana que es una dimensión del contexto mercantil de Singapur en el actual proceso de transformación de la sociedad urbana.

Las imágenes históricas se emplean también para vender realidades presentes, sugiriendo un lugar en el que se ha detenido el tiempo (como ocurre con el tiempo fotográfico). Las imágenes históricas se utilizan para representar la “realidad” imaginada de un lugar presente, como cuando los folletos turísticos destinados a un público occidental pudiente recurren a acuarelas y fotografías antiguas para vender sus productos; por ejemplo, una acuarela de David Roberts o viejas fotos del Valle de los Reyes para “vender” viajes a los antiguos monumentos de Egipto (¡una pequeña nota al pie advierte que la imagen no es real!) (*Independent on Sunday*, 12 de mayo de 1991: 45). A la inversa, como una indicación de la plasticidad de la respuesta por parte del fotográficamente colonizado, la imagen puede interiorizarse en afirmaciones positivas de identidad cultural, quizá para enfrentarse a la realidad política (véase, por ejemplo, Lhalungpa, 1983, donde las fotografías históricas son utilizadas como mecanismo de afirmación de la identidad tibetana). Aunque tales respuestas son superficialmente similares a las respuestas nostálgicas mencionadas más arriba, la diferencia crucial es que la dinámica aquí no es externa, sino interna.

Y, sin embargo, a otro nivel, la imagen exótica es una experiencia metafórica. Esto remite a la manufactura fotográfica de relaciones, tanto temporales como espaciales, que no serían posibles o accesibles en la vida real pese a ser poderosos enclaves de la fantasía occidental. Por ejemplo, tal como ha afirmado Alloula (1987), el tradicional velo de las mujeres musulmanas en Argelia y la privacidad doméstica del harén condujeron, en el período colonial francés, a la creación del “fantasma” de las argelinas sin velo y semidesnudas en las postales masivamente producidas para su contemplación pública. A través de ellas, el espectador se arrogaba a sí mismo “un derecho de supervi-

sión” al demandar una relación con ámbitos cerrados de la vida nativa. El “fantasma” fue reproducido en el estudio fotográfico con modelos que funcionaban como sucedáneos de sus referentes (las verdaderas habitantes del harén). Pero la ironía fue que la realidad del harén representaba un espacio privado cerrado, la antítesis de lo expuesto por el voyeurismo fotográfico. El legado visual aún sigue vivo en el nuevo colonialismo del encuentro con el turista, y se han utilizado imágenes de deseables mujeres indígenas para “vender” con éxito el potencial de un país para cumplir los sueños de lo exótico (Choy, 1989: 5-6, 21).

En otro sentido, la experiencia metafórica también se consideró como una solución al problema colonial de cómo mantener la identidad occidental ante su posible subversión por el orden nativo (Monti, 1987: 4, 130-132). Éste fue el tema preferido de la literatura occidental del período colonial, como ocurre en *El Corazón de las tinieblas*, de Conrad, y en sus novelas ambientadas en Asia, sobre todo en *Lord Jim* y *La locura de Almayar*.

No sólo en la literatura, sino también en la vida real, el tema de la racionalidad occidental frente a la fecundidad y la corrupción moral y física nativa se convirtió en una etiqueta utilizable en la interacción entre, por ejemplo, el macho colonizador y la mujer nativa. Esto se reflejó en la aparición de una casta colonial dominante con amantes y concubinas nativas cuya “túrbida sensualidad” era una justificación metafórica. La práctica de esta sensualidad se materializó no sólo en imágenes fotográficas —escenas de hombres blancos con mujeres nativas de Camerún o Eritrea, por ejemplo, en sus regazos (véase Theye, 1989: 74-75)—, sino también en burdeles coloniales que ofrecían a sus clientes «exóticas odaliscas» (Monti, 1987: 74-75), un legado que sobrevive en muchos casos bien publicitados.

La lectura visual de las imágenes “exóticas” no es, por tanto, una actividad sencilla. Implica examinar la relación triangular entre el productor de tales imágenes, sus sujetos históricos y antropológicos, y el público (es decir, nosotros), que en este caso también incluye a los descendientes de dichos sujetos antropológicos. Además, la relación no es estable, ya que el productor y el sujeto pueden convertirse en consumidores (por ejemplo, el productor que es también un coleccionista o

un *connoisseur*, o el sujeto que recrea ante la cámara un ritual extinguido), y el público puede convertirse en productor.

En este sentido, lo “exótico” ha pasado de su fase orientalista a una fase moderna, pero la estructura subyacente es una mediación entre el distanciamiento y la interacción culturales, a través de mecanismos que siguen siendo extrañamente familiares. Distanciamiento en el sentido de que lo otro puede dejar de ser una entidad viva para convertirse en una idea estética, metafórica y alegórica. Interacción en el sentido de consumo o mantenimiento del consumo de estas abstracciones y realidades imaginadas; sólo una experiencia histórica y antropológica de la cultura puede servir como alternativa a esta estructura. Ello implica una temporada en el mundo vivo de una cultura para experimentar y situar en perspectiva sus imágenes.

## Referencias:

- Alloula, M., *The Colonial Harem*, Manchester University Press, Manchester, 1987.
- Arnheim, R., “On the Nature of Photography”, *Critical Inquiry* 1 (1): 149-161, 1974.
- Bishop, P., *The Mith of Shangri-La: Tibet, Travel Writing and the Western Creation of Sacred Landscape*, Athlone Press, Londres, 1989.
- Bogdan, R., *Freak Shows: presenting human oddities for amusement and profit*, Chicago University Press, Chicago, 1988.
- Choy, D. J. L., *Repositioning Malaysia in the 1990s*, serie b, 59, Centre des Hautes Etudes Touristiques, Aix en Provence, 1989.
- Christies, *Photography 1839-1989*, catálogo de la subasta, 9 de noviembre de 1989, Christies (South Kensington), Londres, 1989.
- Curtis, E. S., *The North American Indian*, 20 vols., Massachusetts University Press, Cambridge and Norwood, 1907-1930.

- Ellen, R. "What Black Elk left unsaid: on the illusory images of Green primitivism", *Anthropology Today* 2 (6): 8-12, 1986.
- Fleming, P. Richardson & Luskey, J., *The North American Indian in Early Photographs*, Harper and Row, Nueva York, 1986.
- Gidley, M., *The Vanishing Race: Selections from Edward S. Curtis's "The North American Indian"*, David & Charles, Newton Abbot, 1976.
- Gould, S. J., *The Mismeasure of Man*, W. W. Norton & Co., Nueva York, 1981. [Versión castellana: *La falsa medida del hombre*, Editorial Crítica, Barcelona, 1997].
- Lhalungpa, L. P., *Tibet: The Sacred Realm. Photographs 1880-1950*, Aperture, Nueva York, 1983.
- Lyman, C., *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis*, Smithsonian Press, Washington, 1982.
- Monti, N., *Africa Then: Photographs 1840-1918*, Thames & Hudson, Londres, 1987.
- Said, E., *Orientalism*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1978. [Versión castellana: *Orientalismo*, Debate, Madrid, 2002].
- Sekula, E., "On the Invention of Photographic Meaning", en V. Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, Londres, 1988.
- Stocking, G., *Victorian Anthropology*, Free Press, Nueva York, 1987.
- Street, B., *The Savage in Literature: Representations of «primitive» society in English fiction, 1859-1920*, Routledge, Londres, 1975.
- Theye, T. (ed.), *Der geraubte Schatten*, Münchner Staatsmuseum, Múnich, 1989.
- Wright, T., "Sir Benjamin Stone: Photography and Cultural Theory", en H. Hallett (ed.), *Rewriting Photographic History*, 28-31, Article Press, Birmingham, 1990.

## El valor antropológico de la imagen. ¿hacia el "homo photographicus"?\* (1994)

Luis Calvo Calvo  
Josep Mañà Oller

*Pero el ojo, órgano fundamental de percepción en el hombre,  
[...] se carga de notas varias, según el ámbito social en que vive  
su poseedor y según la cultura que tiene la sociedad en que nace éste  
[...] es un órgano con significado social o colectivo.<sup>1</sup>*

### Preámbulo

La imagen gráfica, desde la representación signica más esquemática del arte parietal hasta las actuales representaciones virtuales generadas por medios informáticos, como fenómeno cultural e histórico, tiene para la antropología —ciencia cuyo objetivo es el estudio del ser humano y de los hechos socioculturales— un valor intrínseco.

Las múltiples implicaciones psicológicas, expresivas, técnicas, simbólicas etc. de estas creaciones, las convierten en documentos privilegiados para el estudio y el conocimiento de los individuos y de los grupos sociales que las producen, así como de los contextos culturales de donde surgen. La presencia de la fotografía, casi desde el momento de su nacimiento, en la investigación antropológica comporta que el estudio histórico de la relación entre ambas materias ofrezca diáfanas pistas en lo que al desarrollo de la ciencia antropológica se refiere (parámetros, teorías etc.), al tiempo que proporciona algunas

\* Luis Calvo; Josep Mañà, "El valor antropológico de la imagen: ¿hacia el 'homo photographicus'" en: Luis Calvo [et. al.], *Temps d'ahir, Arxiu d'Etnoграфия i Folklore de Catalunya 1915-1930*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1994, pp. 46-56.

herramientas para comprender las actitudes de una sociedad, la occidental en este caso, respecto a las demás.

Aunque tan sólo dejaremos constancia de ello, hay que decir que, como se verá a lo largo de este escrito, si bien históricamente fotografía y antropología han trabajado conjuntamente, *hoy en día*, además de la apertura de un nuevo campo de trabajo como el de la antropología visual, ambas materias pueden contribuir a presentar, quizá mejor que cualquier otra disciplina o medio técnico, la complejidad del sistema cultural, sobre todo en lo que se refiere a algunos de los fenómenos que están llamados a ser capitales en los próximos años: las migraciones y la pluriculturalidad. Estas realidades hacen que tanto la antropología como la fotografía se conviertan en herramientas ideales para romper espejismos equívocos, acercar formas de vida, etc.<sup>2</sup>

Por otro lado, esta situación nos remite a los nuevos paradigmas que van surgiendo en la antropología; es el caso de lo que podríamos denominar “reciprocidad de visión”, es decir, si antes “el otro” era el único objeto de interés antropofotográfico, hoy “nosotros” y “ellos” nos observamos mutuamente: la comunicación visual deviene, ahora, instrumento para un conocimiento recíproco.

### **Fotografía y antropología: hacia una reconsideración**

Al observar retrospectivamente lo que es y lo que ha sido la interrelación de la fotografía con la ciencia antropológica, cabe distinguir tres estadios diferenciados.

El primero viene significado por el hecho de que antropología y fotografía nacieron en un contexto colonial, lo que condicionó en buena medida el desarrollo de ambas. Así, no hay que olvidar la tremenda influencia que tuvo en la sociedad europea y norteamericana la imagen estereotipada que se dio de muchos pueblos, reforzando el conjunto de ideas “pueblos no occidentales = primitivos = no desarrollados = no civilizados = pueblos ancestrales”.

La ágil “dialéctica” que se produjo entre ellas tuvo importantes repercusiones tanto para los pueblos colonizadores

como para los colonizados, sea en sus aspectos positivos (conocimiento del otro) o negativos (la creación de estereotipos: cuando el indio era fotografiado como “salvaje” era confirmado como “salvaje”).

De este modo, es necesario recordar que muchos fotógrafos, así como muchos folcloristas de nuestro país<sup>3</sup> o de cualquier parte del mundo, alteraron el producto final tanto mediante la manipulación de las imágenes (por ejemplo, vistiéndolo a los aborígenes australianos según las ideas preconcebidas que el hombre blanco tenía del hombre primitivo, cuando debe recordarse que por lo general los australianos no llevaban ropas de ninguna clase), como por medio de la creación de situaciones o ambientes equívocos (paisajes inexistentes, actitudes erróneas).

Es decir, en sus momentos iniciales la fotografía etnográfica se movió en una ambivalencia: por un lado, el estudio de la diversidad humana; por otro, la relegación o confirmación de la situación de atraso de los pueblos indígenas o de los grupos subalternos de la sociedad occidental (campesinos, obreros...). Así, cabe señalar que, como ya hemos apuntado, si la antropología y la fotografía nacieron casi al mismo tiempo, tal nacimiento comportó que enseguida surgiese una intensa dualidad: mientras para algunos (la burguesía) se convertía en un signo de distinción social y en prueba de progreso social, para otros (esclavos, poblaciones no occidentales, grupos subalternos de la sociedad occidental) se convirtió en un elemento de confirmación de su inferioridad moral, intelectual e, incluso, zoológica.<sup>4</sup> A pesar de esa situación, sus imágenes, concebidas en su tiempo para marcar diferencias, hoy han llegado a ser un auténtico alegato contra la discriminación y las diferencias por motivos de raza, de sexo o de cualquier otro tipo. Como se ha escrito:

“La fotografía ha sido testigo de la interacción de las actuaciones humanas en una aventura desconocida: la tentativa de conocernos a través del estudio de los demás. Históricamente, esa interacción entre antropólogos y sujetos ha reflejado los contextos políticos en que la disciplina se ha desarrollado, y frecuentemente sus resultados fueron formulados como una medida contra aquellas personas que

eran comparadas y juzgadas. Poniendo al descubierto las actitudes, frustraciones y esperanzas de quienes participaron en ese encuentro entre culturas, la fotografía puede permitirnos ver que aquellas gentes, en otros tiempos y lugares, no eran tan distintas de nosotros.”<sup>5</sup>

En este sentido, también hay que decir que, ante la situación creada por el mundo colonial, algunos antropólogos recurrieron, ya en el siglo XIX, a la técnica fotográfica para mostrar las formas de vida y las cualidades de los mal llamados “primitivos”. Uno de los casos más significativos fue el de Alice C. Fletcher, etnóloga estadounidense que, a partir de la superposición de imágenes faciales de mujeres u hombres indios, intentó demostrar que éstos también tenían capacidades intelectuales más allá de la simple brutalidad o del primitivismo de su comportamiento.

Coetáneamente a las situaciones descritas, el uso de la cámara encontró, a menudo en ese primer período, utilidad como simple recurso técnico para captar o registrar imágenes de lugares, acciones o elementos materiales que posteriormente, en el momento de publicarlas, a causa de la escasa evolución de las técnicas de fotograbado, eran transferidas e ilustradas mediante el procedimiento de grabado, hecho que se da en el caso de la obra del archiduque Luis Salvador *Die Balearen in Wort und Bild geschildert* (Las Baleares descritas en palabras e imágenes, 1869-1891).<sup>6</sup>

El segundo estadio de la implicación de las posibilidades documentales de la fotografía en la antropología estuvo determinado por la inclusión de la primera de estas disciplinas en el trabajo de campo. En este sentido, cabe consignar los trabajos de Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Margaret Mead o Gregory Bateson, entre otros.

En Cataluña es necesario reseñar la obra pionera del Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, que tuvo ciertos antecedentes en la preocupación del mundo excursionista y folclorista catalán por incorporar el registro fotográfico como herramienta de investigación y análisis de los hechos culturales. Las consideraciones que sobre el valor de la fotografía en la investigación folclórica hace Joan Amades en su *Iniciació al folklore*, así como las observaciones y la sistemática a tener en cuenta por informantes

y colaboradores reseñadas en el *Manual per a recerques d'Etnografia de Catalunya* (1922) del Arxiu, son fieles ejemplos de la integración irreversible de la fotografía en la mirada antropológica.

Hay que decir, asimismo, que desde actitudes poco sistemáticas, esteticistas, idealistas o comerciales, la fotografía ha sido el medio que ha generado la imagen estereotipada del folclore y de las formas de vida tradicionales. Piénsese, por ejemplo, en las postales turísticas como vehiculizadoras de la iconografía del tipismo tópic que identifica a una comunidad (postales de especialidades gastronómicas, indumentaria, fiestas, etcétera).

El tercer y último momento del nexo entre la antropología y la fotografía se explicita en la formulación del concepto de “antropología visual”, con todo lo que representó de maduración en la reflexión del vínculo de la antropología con los nuevos medios audiovisuales. La publicación en la década de los setenta de manuales y trabajos teóricos, la creación de centros de documentación y de estudio y, sobre todo, la consideración del valor del contexto y de las relaciones de la tríada antropólogo/cámara/informante o grupo observado y, por consiguiente, la apelación y el desenmascaramiento de la responsabilidad del antropólogo con los individuos y grupos sociales estudiados a causa de los inevitables apriorismos y prejuicios, conllevaban las siguientes preguntas: ¿qué imagen se ofrece de un grupo?, ¿qué aspectos nos han sido mostrados?

En este sentido, cabe mencionar que la objetividad del antropólogo se encuentra en cierto modo en entredicho, ya que la propia tecnología fotográfica permite magnificar, reducir, aislar, contrastar o idealizar temas y sujetos. Por medio de la fotografía, el estudioso puede crear o recrear su propia interpretación de la humanidad, ya que quien se halla detrás del objetivo fotográfico puede escoger una u otra situación o actitud. La imagen se convierte en ese instante en una fracción de tiempo en la que ha sido atrapado el movimiento. Ciento cincuenta años después de la invención de la fotografía, empezamos a darnos cuenta de la “naturaleza antropológica” de la fotografía. De igual modo, después de más de un siglo de fotografía etnográfica, los dilemas éticos inherentes a la empresa están aún por resolver.<sup>7</sup>

## Las nuevas perspectivas. ¿Hacia el “homo photographicus”?

Como ya se ha apuntado, la antropología ha hecho un uso considerable de la fotografía: el antropólogo la ha utilizado en sus estudios de campo y reflexiones posteriores, en la creación de fondos gráficos y en la investigación de todos los valores culturales implicados en cualquier imagen. La aproximación entre ambas materias ha permitido la constitución de una nueva rama de estudio: la antropología visual.

Las vías abiertas por la antropología visual han desembocado en la actualidad en nuevos campos y ámbitos de trabajo: por una parte, en la valoración de imágenes anónimas que en principio no han sido hechas con una intencionalidad histórica o etnográfica y, por otra, en la consideración y análisis de los usos culturales y de las prácticas sociales generadas en su entorno, fruto de la implantación y popularización de los aparatos fotográficos y de las cámaras de vídeo. Véanse algunos ejemplos: las fotografías realizadas como testimonio de los cambios que se producen en los estadios de la vida personal o familiar (nacimiento, bautizo, primera comunión, graduación, servicio militar, matrimonio, etc.), las reuniones sociales donde la proyección de diapositivas o videos de los viajes o de las vacaciones es el motivo de encuentro, o el fenómeno de los concursos televisivos de vídeos domésticos y las temáticas más frecuentes en los mismos

Varios estudios<sup>8</sup> indican esta nueva línea de interacción mutua en la que la fotografía, a partir del análisis antropológico, ha dejado de ser considerada meramente un *medio* para devenir un *elemento mediático*.

Dicha consideración del hecho fotográfico y de la fotografía comporta que este medio expresivo se inscriba a un tiempo en los elementos configuradores y vehiculizadores del universo simbólico y ritual de nuestra sociedad, tanto creando el imaginario del *mass-media* como apropiándose. En este sentido, hay que tener en cuenta que entre Sociedad y Fotografía se establece una retroalimentación continuada que nutre a ambas de modo instantáneo.

De hecho, si observamos que uno de los parámetros de más renombre en la actualidad es el de la *instantaneidad*, o el de la

*tecnologización*, de nuestros modos de vivir, hay que saber apreciar que ello también se ve reflejado en la fotografía: el auge de las cámaras de usar y tirar, la polaroid, los revelados rápidos se convierten en elementos que, nacidos al socaire del desarrollo técnico, devienen a su vez elementos que producen actitudes y comportamientos sociales. En pocas palabras, la fotografía se convierte en un espejo de doble visión.

Así pues, hoy en día hay que hablar de lo que denominaríamos el *Homo Photographicus*, expresión que pretende reflejar una situación cada vez más evidente, es decir, en qué modo el cuerpo social articula y proporciona discursos continuados a partir y alrededor de la imagen.

Son significativos, en ese sentido, los safaris fotográficos, parques naturales en los que la cámara es la única herramienta para ver animales, concursos gigantes de fotografía.

Al mismo tiempo y para finalizar, cabe decir que el que nos movamos en una sociedad en la que los *mass-media* tienen una presencia casi absorbente conlleva que la imagen adquiera nuevas dimensiones al incorporar un valor que trasciende a la simple acción y al mero registro fotográfico, es decir, es casi obligatorio “salir en la foto”, “vender imagen”. De hecho, para poner un ejemplo muy próximo, basta recordar que a lo largo de 1992 una de las expresiones más oídas fue que “el país está ganando imagen en todo el mundo”, con lo que se primaba la virtualidad del acto, atestiguado en imágenes, sobre la misma realidad.

### Notas:

1. Julio Caro Baroja, *Arte Visoria y otras lucubraciones pictóricas*, Tusquets Editores, Barcelona, 1990, p. 18.
2. Véase Paolo Chiozzi, “Dalla rappresentazione dell’alterità alla comunicazione visuale”, en Paolo Chiozzi (ed.), *Antropologia urbana e relazioni interetniche*, Angelo Pontecorboli Editore, Florencia, 1991, pp. 221-233.

3. Una muestra es la obra de Josep Pous Frau. Véase Gabriel Llompart *et al.*, *Mallorca: imatge fotogràfica i etnografia. L'arxiu de Josep Pous Frau*, Ajuntament de Palma, Mallorca, 1992.
4. En este sentido, recordar la importancia de la fotografía antropológica (la llamada fotografía judicial) para la identificación de los sujetos por parte de la policía y de las administraciones. Véase David le Breton, *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Ed. Métailié, París, 1992, pp. 41-49.
5. Melissa Banta y Curtis M. Hinsley, *From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*, Peabody Museum Press, Cambridge, 1986, p. 101.
6. Sobre la relación entre fotografía y grabado, véase "El fotoperiodismo abans que els diaris portessin fotografies", en Jaume Fabre, *Història del fotoperiodisme a Catalunya. 1885-1976*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1990, pp. 13-20.
7. Melissa Banta y Curtis M. Hinsley, *From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*, Peabody Museum Press, Cambridge, 1986, p. 101.
8. Por ejemplo, Colette Sluys, "Cinéastes du dimanche. La pratique populaire du cinéma", en *Ethnologie Française*, 13, julio-septiembre de 1983, París, pp. 291-302, o el trabajo de Clara Gallini, "Le rituel médiatique", en Gérard Althabe *et. al.*, *Verse une Ethnologie du présent*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, París, 1992, pp. 117-126.
9. Por ejemplo, los aficionados al vídeo o a la fotografía, cuando registran su vida familiar no hacen la *crónica* de la vida de la familia, sino que únicamente filman la imagen de la felicidad, de fortuna... familiar. Colette Sluys, "Cinéastes du dimanche...", *op. cit.*, p. 294.

## VI. La imagen fragmentada\* (1996)

Victor Burgin

*A veces creemos que nos conocemos con el tiempo, y lo único que conocemos es una secuencia de fijaciones en los espacios de la estabilidad del ser —un ser que no quiere desvanecerse...—. En sus incontables alvéolos, el espacio contiene el tiempo comprimido. Para eso está el espacio.*

Gaston Bachelard<sup>1</sup>

*Destruyes, haces trizas, haces reproches [a Freud] hasta dejar a tu infortunado paciente desarmado, desorientado. A lo que Freud siempre replicaba que el individuo tiende demasiado a recomponer una unidad, a retraducir, a refundir una visión sintética de sí mismo y de su futuro.*

Jean Laplanche<sup>2</sup>

Hacia el final de su ensayo "Stranger in the Village" (1953), James Baldwin escribe: "Ha llegado la hora de darse cuenta de que el drama interracial que ha tenido lugar en el continente americano no sólo ha creado a un nuevo hombre negro, sino también a un nuevo hombre blanco. Los americanos nunca volverán a la simplicidad de esta aldea europea en la que los hombres blancos se permiten el lujo de mirarme como a un extraño."<sup>3</sup> Baldwin concluye: "Este mundo ya no es blanco, y nunca volverá a ser blanco". La imagen de portada de un número especial de la revista *Time*, publicado en 1993, muestra a una joven mujer que ha sido "seleccionada como un símbolo del futuro rostro multirracial de América". La "mujer" no existe físicamente, y un ordenador ha sintetizado su imagen.

\* Victor Burgin, "The image in pieces", en: *In/different spaces. Places and memory in visual culture*, University of California Press, Berkeley, 1996, pp. 258-264.

Según la revista *Time*, la joven es “un 15% anglosajona, un 17,5% de Oriente Medio, un 17,5% africana, un 7,5% asiática, un 35% de Europa del sur y un 7,5% hispana”. Aunque sólo es anglosajona en un quince por ciento, tiene el aspecto de una mujer blanca que acaba de volver de unas vacaciones en el Mediterráneo. James Gaines, redactor jefe de *Time*, escribe:

“Casi no nos lo podíamos creer. Expectantes, vimos aparecer en la pantalla del ordenador la imagen de nuestra nueva Eva, y varios miembros del equipo se enamoraron de ella inmediatamente. Uno dijo: ‘Es descorazonador que no exista’. Compadecemos a nuestros colegas perdidamente enamorados, pero también la tecnología tiene sus límites. Ese amor nunca será correspondido.”<sup>4</sup>

Lo que “descorazonadoramente” no existe aquí, desde luego, es una nación sin divisiones. El amor no correspondido equivale al frustrado sueño asimilacionista de una América-crisol: una democracia sin diferencias, en la que todo el mundo pueda pasar convicentemente por hijo más o menos legítimo de los padres fundadores. Deberíamos decir mejor “madres fundadoras”, ya que la nostalgia de la felicidad no diferenciada es infantil en su origen. En términos lacanianos, es nostalgia de la ignorancia de falta y de pérdida, de un tiempo al margen del tiempo, anterior a la “castración”. En un libro publicado en 1991, el psicólogo Stephen Frosh distinguía “entre soluciones realistas y soluciones regresivas a [...] la crisis de identidad [...], entre soluciones ‘narcisistas’ estructuradas a partir de un deseo regresivo de volver al estado prenatal, y soluciones ‘edípicas’ forjadas mediante encuentros con la realidad”. Frosh escribe:

“La primera solución se caracterizaba por la negación de la contradicción; por el deseo de un estado de felicidad absoluta, libre de conflictos; por el rechazo de la analidad; por la búsqueda de la pureza, y por la disolución en una fantasía de totalidad. Tales estados imaginarios, inertes pero rígidos, son característicos del fascismo y de otras ideologías opuestas a la heterogeneidad y las contradicciones de la modernidad, ideologías que protegen a la gente de la realidad del mundo negando dicha realidad, ofertando un marco de total previsibilidad y no tolerando ninguna oposición.”<sup>5</sup>

He señalado una creciente tendencia del entorno mediático electrónico a sustentar la impronta de construcciones procesuales primarias. La imagen de la portada de *Time* ejemplifica esta tendencia. Puede describirse básicamente en los mismos términos que utilizaba Freud para describir el sueño. En primer lugar, la imagen se construye de acuerdo con dos mecanismos que Freud identificaba en el sueño y que él denominaba “condensación” y “desplazamiento”. Imágenes de varios individuos distintos han sido desplazadas de sus fuentes y combinadas para formar la imagen de un único individuo (exactamente igual que las fotografías compuestas de Francis Galton, a las que Freud aludió al explicar su noción de condensación). En segundo lugar, la imagen construida mediante tales mecanismos representa el cumplimiento alucinatorio de un deseo. En este caso, el deseo es ver una futura sociedad americana en la que todas las contradicciones multiculturales han sido finalmente subsumidas por la hegemonía económica, política y cultural “anglosajona”.

Puede objetarse que, en realidad, no soñamos cuando miramos una revista. No estamos dormidos en esos momentos. Freud demostró que las fantasías ambulantes que llamamos “ensoñaciones” comparten en buena medida con nuestros sueños nocturnos sus modos de construcción y sus motivaciones inconscientes. Pero tampoco tenemos necesariamente ensoñaciones cuando miramos la portada de una revista. En la obra de Winnicott encontramos una descripción más precisa de nuestra relación habitual con tales imágenes mediáticas. Winnicott subrayaba “la necesidad de tener en cuenta las diferencias existentes entre los fenómenos en función de su posición en el área situada entre la realidad externa o compartida y el verdadero sueño”.<sup>6</sup> Partiendo de una pormenorizada atención a tales diferencias, Winnicott acuñó los conceptos de objeto de transición, otros fenómenos de transición y espacio de transición. El fenómeno del “objeto de transición” puede detectarse en el intenso apego del niño pequeño a la punta de una manta, a algún juguete preferido o a cosas por el estilo. El objeto es “de transición” en el sentido de que marca el paso del bebé, y del niño pequeño, a ese mundo diferenciado en el que existe al margen de su madre. Winnicott escribe:

*En relación con el objeto de transición, cabe decir que entre nosotros y el bebé se establece un acuerdo por el cual nunca plantearemos la siguiente pregunta: "¿Lo has imaginado o ha venido de fuera?" Lo importante es que no se espera ninguna decisión al respecto. No hay que formular la pregunta [en cursiva en el original].*<sup>7</sup>

El propio Winnicott fue el primero que aplicó sus conceptos a la esfera cultural. Según él, el objeto de transición:

"[...] viene de fuera desde nuestro punto de vista, pero no desde el punto de vista del bebé. Tampoco viene de dentro; no es una alucinación. [...] Su destino es permitir que sea gradualmente desatequizado, no tanto para olvidarlo como para, con el paso del tiempo, relegarlo al limbo. [...] Al no ser olvidado, no se lamenta su pérdida. Pierde su significado porque los fenómenos en transición se hacen difusos, se diseminan sobre la totalidad del territorio que media entre la "realidad psíquica interna" y "el mundo externo tal como lo perciben dos personas en común" o, lo que es lo mismo, sobre todo el campo cultural."<sup>8</sup>

Ya me he referido a *La Trinidad* de san Agustín y al comentario de Kristeva sobre esa obra. En su introducción a una edición moderna del texto agustiniano, el erudito católico Stephen McKenna señala que, para los cristianos, la vista es "el más noble de los cinco sentidos y uno de los que guarda mayor afinidad con la visión interior".<sup>9</sup> En el análisis de Kristeva, la imagen de la pantalla cinematográfica —a la vez aterradora y consoladora— se sitúa "en la intersección entre la visión de un objeto real y la alucinación". En un ensayo de 1977 señalé que "el deseo no precisa ninguna oscuridad material en la que orquestar sus satisfacciones imaginarias; también las ensoñaciones pueden tener la potencia de la sugestión hipnótica".<sup>10</sup> Ahora, siguiendo a Winnicott, puedo añadir que, independientemente del marco mental del espectador, cualquier imagen puede, en principio, ocupar este mismo espacio "entre la visión de un objeto real y la alucinación". Winnicott identifica sencillamente este espacio en el título de uno de los ensayos como "la ubicación de la experiencia cultural". Virilio ha señalado que el espacio engendrado por las tecnologías contempo-

ráneas de la información "no es un espacio geográfico, sino un espacio temporal".<sup>11</sup> Los medios contemporáneos han asegurado que la experiencia de la realidad externa ya no esté confinada en una ubicación geográfica inmediata al individuo. Las distancias globales se desmoronan en la inmediatez temporal de la imagen electrónica transmitida "en directo" vía satélite. Como he señalado, esto ha contribuido a cambiar el "sentido común" de la aprehensión occidental de su relación con los que fueron sus "otros" lejanos —que, además, fueron objeto de su colonización—. Pero hay otra forma más de interpretar la observación de Virilio. También podemos admitir que el "espacio temporal" de las imágenes electrónicas es un espacio de memoria y de anticipación fantasmática, y también puede ser un espacio de regresión preedípica y, por consiguiente, un espacio de potencial paranoia y agresividad.<sup>12</sup> En este espacio electrónico explosivo, la "imagen" se forma cuando los "bits" digitales de imágenes fragmentadas colisionan a la velocidad de la luz. Y, sin embargo, se forma de acuerdo con los principios de conservación de un sujeto para el cual ya no hay tiempo. Althusser escribió: "Tomando al pie de la letra la expresión de Freud, afirmo que *la ideología es eterna*, exactamente igual que el inconsciente".<sup>13</sup> Kristeva subraya: "El orden simbólico está asegurado desde el momento en que hay imágenes en las que uno indefectiblemente cree, porque la creencia es en sí misma una imagen: se forma en base a los mismos términos y procedimientos: *memoria, vista y amor o deseo*".<sup>14</sup> Podemos trasladar estas palabras, formuladas en la penumbra de las iglesias y en la oscuridad de las salas de cine, a la composición digital de la portada de *Time* —una imagen en la que es fácil creer, porque es perfectamente convincente—. "*Memoria, vista y amor o deseo*." La memoria está detrás de esta imagen de portada: la memoria de otras imágenes, como aquellas idealizadas amalgamas de la América rural que Norman Rockwell creó para la portada del *Saturday Evening Post*, o aquellas imágenes de ciertos cines de Hollywood (pienso, por ejemplo, en *¡Qué bello es vivir!*, de Frank Capra). Pero, sobre todo, también está (el redactor de *Time* lo confirma) la fuerza inflexiblemente alucinatoria del *amor*. Amor a primera vista, a medida que "la imagen de nuestra nueva Eva" iba apareciendo en la pantalla del ordena-

dor. El redactor se queja de que “también la tecnología tiene sus límites”, pero, como se deduce de su referencia bíblica (con cierto trasfondo que remite a Villiers de l’Isle-Adam), esta imagen materializa el deseo de que la tecnología *no* tenga límites; de que, a través de ella, Estados Unidos pueda volver al escenario bíblico original de su creación: el deseo de que, alzándose del polvo digital primigenio, de los píxeles hechos añicos de su autoimagen fragmentada, América se renueve en su propia imagen matemáticamente “perfecta”.

### Notas:

1. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon, 1969, p. 8. [Versión castellana: *La poética del espacio*, 2.ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1983].
2. Laplanche, “Psychoanalysis, Time and Translation”, p. 171.
3. James Baldwin, “Stranger in the Village”, en *Notes of a Native Son*, Beacon, Boston, 1975, p. 175.
4. James R. Gaines, “From the Managing Editor”, *Time*, número especial, vol. 142, n.º 21 (otoño de 1993).
5. Stephen Frosh, *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*, Macmillan, Basingstoke y Londres, 1991, pp. 192-193.
6. D. W. Winnicott, “Transational Objects and Transational Phenomena”, en *Playing and Reality*, Penguin, Harmondsworth y Nueva York, 1982, p. 30. [Versión castellana: *Realidad y juego*, 3.ª ed., Gedisa, Barcelona, 1982].
7. *Ibid.*, p. 14.
8. *Ibid.*, p. 6.
9. Stephen McKenna, introducción a san Agustín, *La Trinidad*, XI.
10. Victor Burgin, “Looking at Photographs” (1977), en Burgin, *Thinking Photography*, p. 153. [Versión castellana: “Mirar fotografías”, en: Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003].
11. Véase Paul Virilio, *L’espace critique*, Christian Bourgeois, París, 1984.

12. Jacqueline Rose ha señalado que, en *Powers of Horror*, Kristeva podría estar “retroalimentando el asunto de la sexualidad preedípica mediante una teorización de los orígenes culturales que Freud [...] no había conseguido elaborar”. Kristeva “plantea que los debates sobre el tabú del incesto se han centrado en el lugar del padre y en las formas de desorden [...] asociadas a su papel prohibitorio, dejando a la madre precisamente como la reliquia idealizada de lo que se prohíbe, una especie de territorio perdido que nada nos dice de la ambivalencia psíquica de esa anterior relación, ni de los desarreglos (psicosis y paranoia) con los que se puede relacionar clínicamente”. Véase Jacqueline Rose, “Julia Kristeva-Segunda Parte”, en *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, Londres, 1986, p. 155.
13. Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, p. 152.
14. Kristeva, “Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire”, p. 77.

## Desde el harén colonial\* (1998)

Malek Alloula

### Oriente como estereotipo y fantasma

Ataviado con los vivos colores del exotismo e irradiando una bronceada aunque incierta sensualidad, Oriente, morada de insondables misterios y escenario de crueles y bárbaros episodios, ha fascinado y perturbado a Europa durante mucho tiempo. Ha sido para ella una imagen rutilante, pero también un espejismo.

El orientalismo, tanto pictórico como literario, ha contribuido a definir los abigarrados elementos del dulce sueño en el que Occidente se ha regodeado durante más de cuatro siglos. Ha dispuesto el escenario para el despliegue de los fantasmas.

Pero no hay fantasmas sin sexo, y en este orientalismo formado por lo mejor y lo peor (sobre todo, lo peor) emerge una figura central que encarna la obsesión: el harén. Una simple alusión a él basta para abrir de par en par las compuertas de la alucinación justo cuando está a punto de agotarse.

Porque Oriente ya no es el país de los sueños. Desde mediados del siglo XIX, se ha ido moviendo lentamente. El colonialismo intenta agarrarlo, se apodera de él a fuerza de guerras, lo ata de pies y manos con miles de cadenas de explotación y lo entrega al voraz apetito de las grandes madres patrias, siempre hambrientas de materias primas.

Ejércitos como el que desembarcó un espléndido 5 de julio de 1830 al este de Argel envían a misioneros y estudiosos con

\* Malek Alloula, "From *The colonial harem*", en: Mirzoeff, Nicholas (ed.), *Visual culture reader*, Routledge, Londres; Nueva York, 1998, pp. 317-322. Originariamente publicado en: *The Colonial Harem*, University of Minnesota Press, 1986, pp. 3-15.

su impedimenta, así como a pintores y fotógrafos siempre sedientos de exotismo, folclore y orientalismo. Esta refinada compañía se dispersa por todo el país, acampa en torno a escaramuzas militares, participa en expediciones de castigo (ni siquiera está exento Théophile Gautier) y sueña con Oriente, con sus delicias y sus bellezas.

Mientras el fantasma del harén persista y, sobre todo, mientras siga siendo rentable, ¿qué más da que el Oriente colonizado, el Argel del cambio de siglo, exhiba otra vertiente en su escenografía? El orientalismo lleva a la riqueza y a la respetabilidad. Horace Vernet, a quien Baudelaire llamaba con razón "el Rafael de los vivacs y los barracones", es el máximo exponente de este petulante filisteísmo. Y Vernet genera imitadores. La vulgaridad y los estereotipos configuran la herencia del viejo orientalismo precolonial. Revelan todas sus presunciones hasta conducir a la caricatura.

Poco importa si empiezan a soplar otros vientos y la pintura orientalista cae en la mediocridad. La fotografía toma cartas en el asunto y reactiva el fantasma en su nivel más bajo. La postal lo hace mejor; se convierte en el fantasma del pobre: por unos peniques, muestra estantes repletos de sueños. La postal está en todas partes, cubriendo todo el espacio colonial, a disposición inmediata del turista, del soldado, del colono. Es a la vez su poesía y su gloria, captadas para siempre; es también su pseudoconocimiento de la colonia. Produce estereotipos igual que las aves marinas producen guano. Es el fertilizante de la visión colonial.

La postal es ubicua. Puede encontrarse no sólo en el escenario del crimen que perpetra, sino también muy lejos de él. El viaje es la esencia de la postal, y la expedición es su medio. Es el regreso fragmentario a la madre patria. Se apoya en dos espacios: el que representa y el que alcanzará. Marca las peregrinaciones del turista, los sucesivos destinos del soldado, la expansión territorial del colono. Sublima el espíritu del alto en el camino y la sensación de lugar; es un acto de implacable agresión contra el sedentarismo. En la postal se sugiere una completa metafísica de desprotección.

Es, también, una seductora llamada al ánimo de aventura y colonización. En resumen, la postal es una rotunda defensa del

espíritu colonial en forma de imagen. Es la historieta de la moralidad colonial.

Pero no es sólo eso; es más. Es la difusión del fantasma del harén por medio de la fotografía. Es el degradado y degradante *revival* de ese fantasma.

Surge, entonces, la siguiente cuestión: ¿cómo interpretar hoy estas postales que han puesto su máscara de muecas sobre el rostro de la colonia y han crecido como un chancro o una terrible lepra?

Hoy, el asombro nostálgico y la llorosa arqueología (¡oh, aquella época colonial!) están muy de moda. Pero rendirse a ellos supone olvidar demasiado pronto las motivaciones y los efectos de esta vasta operación de distorsión sistemática. Supone también sentar las bases para que vuelva bajo otro disfraz: un racismo y una xenofobia excitados por la nostalgia del imperio colonial.

Más allá de esas apologías apenas veladas que se esconden tras racionalizaciones estéticas, es posible hacer otra lectura: una lectura sintomática.

Trazar, bajo la plétora de imágenes, el esquema obsesivo que regula la totalidad de la producción de esta empresa y dotarla de significado equivale a hacer que la postal revele lo que contiene (la ideología del colonialismo) y que exponga lo que en ella se representa (el fantasma sexual).

La Edad de Oro de la postal colonial abarca desde 1900 hasta 1930. Aunque se incorpora tarde a la apología colonial, pronto se recupera de su retraso y, gracias al encandilamiento que provoca, llega a ocupar un lugar privilegiado en los preparativos de centenario de la conquista, la apoteosis de la época imperial.

En este gran inventario de imágenes que la Historia barre de su camino y que los astutos marchantes acaparan para los futuros coleccionistas, hay un tema que parece haber disfrutado del favor de los fotógrafos y que ha recibido un tratamiento preferente: la *algérienne*.

No ha habido en la Historia una sociedad en la que las mujeres hayan sido fotografiadas a tan gran escala para ser sometidas a escrutinio público. Este hecho paradójico y perturbador resulta problemático, más allá de las racionalizaciones

que lo atribuyen a las tentativas etnográficas de censar y documentar visualmente los tipos humanos.

Tras esta imagen de las mujeres argelinas, probablemente reproducida millones de veces, se advierten los rasgos básicos de una de las figuras de la percepción colonial de lo nativo. Esa figura puede definirse esencialmente como la práctica del derecho de (super)visión que el colonizador se arroga y que sirve de soporte a múltiples formas de violencia. La postal participa plenamente de esa violencia; expande sus efectos; es su manifestación más perfecta, y no menos eficiente por el hecho de ser simbólica. Además, la fijación del cuerpo de la mujer en la postal lleva a plasmar ese cuerpo dispuesto, a prepararlo y erotizarlo para ser ofrecido a una nutrida clientela movida por un inequívoco deseo de posesión.

Rastrear las representaciones coloniales de mujeres argelinas (las figuras de un fantasma) implica, por tanto, abordar una doble operación: primero, desvelar la naturaleza y el significado de la mirada colonialista; después, subvertir el estereotipo tan tenazmente asociado a los cuerpos de las mujeres.

Una interpretación como la que pretendo llevar a cabo sería totalmente superflua si existieran vestigios fotográficos de la mirada del colonizado sobre el colonizador. En su ausencia (es decir, a falta de una confrontación de miradas opuestas), intento devolver aquí, a la zaga de la Historia, esta inmensa postal a su remitente.

Lo que interpreto en estas postales no me deja indiferente. Me demuestra, por si aún hiciera falta, la desolada pobreza de una mirada de la cual yo mismo, como argelino, he podido ser objeto en algún momento de mi historia personal. Nosotros creemos en los efectos nefandos del mal de ojo (la mirada del mal). Los conjuramos abriendo la mano como si fuera un abanico. Yo cierro mi mano sobre esta pluma estilográfica para escribir *mi* exorcismo: *este texto*.

## Mujeres del exterior: obstáculo y transparencia

*La interpretación de fotografías públicas siempre es, en última instancia, una interpretación privada.*

Roland Barthes, *La cámara lúcida*, 1981

Lo primero que el ojo extranjero ve en las mujeres argelinas es que están ocultas a la vista.

Sin duda, este mismo obstáculo para la vista es un poderoso aguijón para el fotógrafo que trabaja en entornos urbanos. También determina la obstinación del operario de la máquina en forzar lo que le defrauda mediante su evasión.

Las mujeres argelinas no se ocultan, no juegan a ocultarse. Pero el ojo no puede aprehenderlas. El velo opaco que las cubre insinúa al fotógrafo un claro y sencillo rechazo. Volviéndose sobre sí mismo, sobre su propia impotencia ante esa situación, el fotógrafo experimenta una *experiencia inicial de decepción y rechazo*. Envuelta en el velo que la cubre hasta los tobillos, la mujer argelina desalienta el *deseo escópico* (el voyeurismo) del fotógrafo. Es la negación concreta de ese deseo y brinda al fotógrafo la confirmación de un triple rechazo: el rechazo de su deseo, de su práctica "artística" y de su lugar en un medio que no es el suyo.

La sociedad argelina, en particular el mundo de las mujeres, le está siempre vedado. Le muestra una superficie tersa y homogénea que no ofrece resquicios por los que él pueda deslizar su objetivo indiscreto.

La blancura del velo se convierte en el equivalente simbólico de la ceguera: un leucoma, una mota en el ojo del fotógrafo y en su visor. *La blancura es la ausencia de foto: una fotografía velada, en términos técnicos*. De su fondo sólo emergen vagos contornos anónimos en su reiterada semejanza. Nada distingue a una mujer con velo de otra.

El fotógrafo también ve el velo de la mujer argelina como una especie de máscara perfecta y generalizada. No es un traje para ocasiones especiales. Forma parte de lo cotidiano, como un uniforme. Infunde uniformidad, la modalidad de la imposibilidad de la fotografía, su decepción y su déficit de expresión.

Cabe señalar que cuando un fotógrafo apunta con su cámara hacia una mujer con velo, no puede evitar incluir en su campo visual varios ejemplos de esa mujer. Como si fotografiar la desde el exterior exigiera incluir un principio de duplicación en el encuadre. El fotógrafo siempre fija en su placa un grupo de mujeres con velo.

Es lícito preguntarse sobre esta peculiaridad que podría solventarse fácilmente desde el punto de vista técnico mediante el aislamiento y la ampliación de un detalle. Sin embargo, esta técnica, habitual en el positivado de copias, no se utiliza nunca. ¿Indica esto, acaso, que la frustración del fotógrafo es generalizada y que no está dispuesto a dirigirse a un individuo dentro del grupo? ¿Significa que su frustración es un efecto inducido? La sociedad que observa le revela la naturaleza instintiva de su deseo (voyeurismo) y le desafía más allá de las defensas de su coartada profesional. El exotismo que creía poder manipular sin problemas le revela de repente una verdad que imposibilita el ulterior ejercicio de su oficio.

He aquí una especie de paradoja irónica: el sujeto velado —la mujer argelina, en este caso— se convierte en vehículo de un desvelamiento.

Pero el velo tiene otra función: recordar, de manera personalizada, la clausura del espacio privado. Significa una orden de no entrar en ese espacio, y la extiende a otro espacio, el espacio en el que el fotógrafo se encuentra: el espacio público.

Estos islotes blancos que salpican el paisaje son, de hecho, agregados de prohibición, extensiones móviles de un harén imaginario cuya inviolabilidad persigue al fotógrafo-voyeur. Son escandalosos o, al menos, así es como se perciben. Con su omnipresencia, alimentan la frustración. También remiten a la existencia del conocido tabú pseudorreligioso de los musulmanes: la representación figurativa del cuerpo humano que prohíbe el Islam.

Estas mujeres con velo no sólo son un embarazoso enigma para el fotógrafo; son también un ataque frontal a su persona. La mirada femenina que se filtra a través del velo es una mirada especial: centrada por el diminuto orificio para el ojo, se parece al ojo de la cámara, al objetivo fotográfico que apunta a todas las cosas.

El fotógrafo no se equivoca: conoce bien esa mirada; se parece a la suya cuando se prolonga a través de la cámara oscura o el visor. Desplazado por la presencia de una mujer con velo, el fotógrafo se siente fotografiado; convertido en un objeto para mirar, pierde la iniciativa: *es desposeído de su propia mirada.*

El fotógrafo convierte esta experiencia variable de frustración en el signo de su propia negación. La sociedad argelina, en especial el mundo femenino que hay en su interior, le amenaza en su ser y *le impide realizarse como mirada que mira.*

El fotógrafo responderá a este desafío silencioso y casi natural mediante una doble violación: desvelará lo velado y dará representación figurativa a lo prohibido. Éste es el resumen de su único programa o, mejor, su venganza simbólica sobre una sociedad que sigue denegándole el acceso y que cuestiona la legitimidad de su deseo. El estudio del fotógrafo se convertirá entonces en un microcosmos pacificado donde su deseo, su instinto escópico, pueda verse satisfecho.

Y así, en el estudio, ataviada para la ocasión, está una de las muchas modelos a las que el fotógrafo habrá puesto el velo. Como si formara parte a la vez de un exorcismo y de un acto propiciatorio, ella se está quitando el velo en un gesto de invitación inaugural que el fotógrafo ha escenificado (riqueza en el vestido, joyas, sonrisa, etc.), primero para él y después para el espectador. Separada del grupo que la hacía anodina, la modelo posa bajo un suave foco artístico, rodeada de un halo, el equivalente metafórico de la intensa exultación.

Es un momento determinante porque es ahora cuando se pone en marcha la maquinaria o, mejor dicho, la maquinación. Toda la iniciativa distorsionadora de la postal se resume aquí de forma esquemática. Está contenida en el gesto de retirar el velo: un acto realizado por orden del fotógrafo y destinado a ser imitado por otros. Cuando ella lo consume, la *algérienne* ya no tendrá nada que ocultar.

## Ajuste de enfoque para una presencia indígena\* (1998)

Theresa Harlan

*La invasión de Norteamérica por los pueblos europeos ha sido representada en la historia y en la literatura como un momento benigno dirigido por Dios, un movimiento de valentía moral y fortaleza física, una victoria para toda la humanidad... Este retrato del colonialismo y de su impacto sobre los infortunados indios que habían sido dueños del continente durante miles de años antes del nacimiento de América, parece ser aceptado ahora sin discusión en la política o en los textos de una mayoría de pensadores principales. Llega incólume a la academia, para servir de alimento a futuras generaciones.<sup>1</sup>*

## Como escapar del paradigma de la frontera

En septiembre de 1996, el Museo de Arte Moderno de San Francisco organizó su exposición fotográfica sobre el Oeste americano, *Crossing the Frontier: Photographs of the Developing West, 1849 to the Present* (Cruzar la frontera: fotografías del Oeste en desarrollo, de 1849 a la actualidad). El museo presentó la exposición como una retractación de “lo que hemos heredado de los infatigables, inventivos y optimistas pioneros del siglo xix, y [de] cómo los fotógrafos contemporáneos han modificado este optimismo con una conciencia de ironía y remordimiento”.<sup>2</sup> Esta exposición mantuvo su promesa; es decir, evocaba “ironía y remordimiento”. Sin embargo, para los americanos nativos, un retrato del Oeste basado en el arrepentimiento seguía siendo poco adecuado para producir los nece-

\* Theresa Harlan, “Adjusting the Focus for an Indigenous Presence”, en: Squiers, Carol (ed.), *OverExposed: Essays on Contemporary Photography*, The New Press, Nueva York, 1999, pp. 134-152.

sarios cuestionamientos que modificaran realmente el paradigma de la frontera americana.

Una razón para esta insuficiencia es que voces esenciales de los americanos indígenas del Oeste —americanos asiáticos, afroamericanos y chicanos— quedaron excluidas de la exposición, un hecho admitido por su organizadora Sandra Phillips. “Esta exposición, que incluye fotografías procedentes en esencia de una crónica blanca, masculina y cristiana de lo que se hizo para apropiarse de la tierra y civilizarla, omite por tanto en lo esencial a los anteriores dueños del territorio, los americanos nativos y los colonizadores españoles”, escribe Phillips.<sup>3</sup> La mezcla de pueblos indígenas y españoles colonizadores, como si compartieran una relación similar con respecto a la tierra, es en el mejor de los casos engañosa. La posesión indígena de las Américas sigue existiendo —espiritual y filosóficamente— pese a cualquier frontera territorial que pueda existir actualmente.

Durante mi recorrido por la exposición para observar cómo percibían y representaban la tierra los no nativos —como propiedad inmobiliaria o como paisaje— sentí la “ausencia de nuestra presencia [indígena]”,<sup>4</sup> por tomar prestada una frase del fotógrafo yuchi / creek Richard Ray Whitman, así como su contrapunto, la “presencia de nuestra ausencia”. Aunque la exposición llamaba a la reflexión mediante la mirada a “cómo utilizamos y hemos utilizado la tierra”,<sup>5</sup> no ofrecía ninguna oportunidad de ver los modos indígenas de relacionarse con la tierra y de qué modo tales relaciones están enraizadas en los principios indígenas de existencia y autoconciencia. Como espectadores, teníamos que esforzarnos mucho para mirar a través de una muy restringida definición de ventana de “ironía y remordimiento”.

El desarrollo de la frontera decimonónica no fue un período de optimismo para los pueblos indígenas. La noción de “frontera” era y es enormemente ajena e ilógica —tan ilógica como pensar que el mundo es plano—. La visión de una nueva tierra rebosante de abundancia y llena de fructíferas oportunidades —lista para ser cosechada— nunca formó parte de las enseñanzas que nos fueron transmitidas por nuestros progenitores y ancestros; ni por nuestra experiencia. Las enseñanzas de muchas sociedades indígenas nos dicen que recibimos los regalos de la vida y que son necesarios muchos deberes y res-

ponsabilidades para sostener nuestras relaciones con la tierra y con otros seres, y para seguir manteniendo nuestro modo de vida —una vida guiada por los principios de la paz y la reciprocidad—. Los haudenosaunee (“pueblo de la gran casa” / Confederación iroquesa) siguen los principios inscritos en su “Gran ley de la paz”. Para los diné (navajos), es el camino del *hózhó*.<sup>6</sup> Los principios de la paz y la reciprocidad, así como las estrategias intelectuales, han guiado a los pueblos indígenas por el sendero en llamas del expansionismo de la frontera.

A diferencia de los euroamericanos, nosotros no tuvimos que pasar por décadas de desilusión para contemplar cómo el fruto de la frontera dorada era malogrado por el crecimiento urbano y tecnológico, las guerras mundiales, la depresión, el paro, la destrucción nuclear y el malestar civil, para darnos cuenta de que el Oeste americano no era más que un mito imaginado. Lo vimos desde un principio.

El violento ataque de colonizadores y pobladores que intentaban crear una identidad nacional basada no en algo inherente a la tierra, sino más bien en la subordinación de la tierra y de sus habitantes, es el origen de la ironía y el remordimiento en el Oeste americano. Abandonamos el paradigma de la frontera cuando observamos las obras de creadores de imágenes y fotógrafos indígenas, que no sólo deconstruyen la ideología del expansionismo de la frontera, sino que, ante todo, construyen un espacio intelectual para una presencia indígena en el siglo XXI.

### Reivindicación de la diferencia con claridad

La ideología de la frontera eurocéntrica y las representaciones del pueblo indígena que producía fueron utilizadas para convencer a muchos colonos americanos de que los pueblos indígenas eran incapaces de discernir entre una supuesta existencia civilizada y su propio estado “primitivo”. Por el contrario, los pueblos indígenas comprendían y comentaban las diferencias, aunque no de un modo que los colonizadores pudieran haber entendido.

El antropólogo de Tewa (San Juan Pueblo) Alfonso Ortiz explica cómo las comunidades Pueblo de Nuevo México articu-

lan ideas de diferencia. “En los grandes rituales públicos... los Pueblo, de forma repetida y frecuente, a través de actuaciones burlescas, caricaturas y la ocasional parodia de payasos, trazan un nítido contraste entre el ser y el no ser, entre lo que es aceptablemente Pueblo y lo que es foráneo. Parodian no sólo a los agentes del gobierno, misioneros protestantes y antropólogos que les han acosado en los tiempos modernos, sino a los españoles y sus sacerdotes que los acosaron en los primeros tiempos... los Pueblo toman sucesos importantes del pasado que les importunaron y los congelan, por así decir, mediante el anclaje de los acontecimientos históricos en vehículos simbólicos de expresión que son tradicionales y que, por tanto, bloquean dichos acontecimientos cómodamente en su propio paisaje cultural... De este modo disgregan la historia y al hacerlo convierten el tiempo también en espacio.”<sup>7</sup>

Para Jolene Rickard, fotógrafa e historiadora del arte tuscarora, el doble cinturón *wampum* [hecho de cuentas cilíndricas a partir de conchas marinas]<sup>8</sup> —creado por los haudenosaunee (Confederación iroquesa) para documentar un acuerdo entre los haudenosaunee y los holandeses en el siglo xvii— es un ejemplo de cómo se siente la diferencia. “La creación del cinturón representa una marca visual de espacio ideológico y físico, una comprensión de la diferencia, pero a la vez una aceptación... Es significativo que este momento, es decir, el contacto con el Oeste, se marcara de este modo; la creación del cinturón refleja el reconocimiento de un modo diferente de entender la vida y la claridad, y la confianza para reivindicar la diferencia. ¿No es eso, en parte, lo que hace hoy en día el arte indígena?”<sup>9</sup>

Esta confiada defensa de la diferencia en cuanto al funcionamiento del arte aparece en la serie de Rickard de 1991 titulada *What They Do: What We Do* (Lo que hacen: lo que hacemos). En una pieza, Rickard yuxtapone una imagen en color de la escuela de enseñanza elemental de su hermana representando una historia haudenosaunee de las tres hermanas (maíz, frijoles y calabazas) sobre una imagen de color de una central hidroeléctrica establecida en territorio haudenosaunee y que suministra energía a Nueva York. En el *collage* de Rickard están presentes tres elementos importantes: la contradicción entre el uso indígena y no indígena de la tierra y el agua; el modo en

que el pueblo indígena inscribe la historia en la representación, y la práctica del pueblo indígena de observar y señalar las acciones y el comportamiento de aquellos que no son como ellos.

La práctica de observar y comentar se aprecia en la serie de 1991 *Indian Photographing Tourist Photographing Indian* (Indio que fotografía turista que fotografía indio) y en la serie de 1993 *Indian Photographing Tourist Photographing Sacred Sites* (Indio que fotografía turista que fotografía lugares sagrados), del fotógrafo mandan / hidatsa Zig Jackson. Jackson anima al espectador a compartir su deleite por atrapar al “turista” en un acto fotográfico. Jackson se sale de la imagen congelada de las representaciones de “indios” del siglo xix para devolver la mirada y atrapar a los no nativos en el momento de fotografiar la tierra y sus habitantes.

### El deber y el servicio de las representaciones fotográficas

*La práctica de mirar las cosas que se desea recordar forma parte de nuestra manera de proceder. En el pasado servía a la verdad. ¿De quién es la “verdad” que observamos cuando miramos fotografías?*

Jolene Rickard<sup>10</sup>

La pregunta de Jolene Rickard es decisiva para comprender cómo la fotografía estaba al servicio de las ideologías y representaciones expansionistas de la frontera, que retrataban a los pueblos indígenas como feroces salvajes indignos de una sociedad cristiana blanca, o como pueblos moribundos incapaces de comprender el mundo “mejor” de esa sociedad. Aquellas ideologías provocaron la expulsión forzosa de los pueblos indígenas de sus territorios ancestrales. Las expediciones fotográficas y los viajes de fotógrafos individuales a mediados del siglo xix ayudaron a difundir estas “verdades” expansionistas occidentales.

En su ya célebre formulación, John Tagg ha examinado el mecanismo por el cual la fotografía se pone al servicio del poder. “Las representaciones que [la cámara] produce están sumamente codificadas, y el poder que ésta ejerce nunca es su

propio poder..., sino el poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella y que garantizan la autoridad de las imágenes que han sido construidas para ser mostradas como prueba o para registrar una verdad.”<sup>11</sup>

Aunque el medio de la fotografía fue un servidor consciente de la construcción nacional y de la producción mitológica de una joven América, ahora sirve igualmente a los intereses de los fotógrafos nativos para dismantelar las representaciones eurocéntricas del pueblo indígena y abrir el camino a las representaciones de las naciones soberanas indígenas. La fotógrafa seminola / muscogee / diné Hulleah J. Tsinhnahjinnie cree que ha llegado la hora de un cambio de servicio fotográfico. “La cámara ya no la sostiene un intruso que se asoma a mirar, la cámara la sostienen manos morenas que abren mundos familiares. Nos documentamos a nosotros mismos con una mirada humanizadora, creamos nuevas visiones con facilidad y podemos girar la cámara y mostrar cómo os vemos.”<sup>12</sup>

Pamela Shields (kanai) emplea su cámara para rastrear los vínculos entre las incidencias individuales de racismo contra los pueblos indígenas y las posturas gubernamentales de indiferencia hacia las naciones indígenas. Shields utiliza su instalación *Blood, Hair, and Rust* (Sangre, pelo y herrumbre), de 1994, para contar su historia de dos sucesos separados que manifiestan la magnitud del desplazamiento vivido por los pueblos indígenas. El primer acontecimiento es el trágico accidente de una mujer nativa en estado de embriaguez cuyos brazos y piernas sufren amputación al ser atropellada por un tren. Una información periodística sobre el accidente criticaba a la mujer en cuanto ésta cumplía un estereotipo esencial: ser una india borracha. El segundo acontecimiento era la negativa de los Lubicon Cree a participar en un ataque indio ficticio —presentado como parte de las celebraciones de las Olimpiadas de invierno de 1988 en Alberta, Canadá—. La negativa de los Lubicon Cree fue una respuesta al insultante evento, y para llamar la atención sobre la negativa de Canadá a reconocer su tratado con los Lubicon Cree.

La instalación de Shields está compuesta de fotografías de una anciana sentada en una silla y vías férreas, junto a un texto manuscrito y pañuelos de seda colgados con la imagen impre-

sa de una joven. Shields cuenta al espectador: “Era nativa. No hubo compasión. Nadie preguntó su historia. Tal vez provenía de la reserva de los Blood: un lugar de vastas llanuras, profundas cañadas, la danza del sol”.<sup>13</sup> El uso de paneles de imágenes que hace Shields simula las vistas lejanas y móviles que uno vería si mirase a través de la ventana de un tren en movimiento. Shields se apoya en un símbolo occidental, la locomotora, para exponer su argumento sobre cómo la sociedad occidental desplaza / desarticula la historia y la memoria personal de los pueblos indígenas. El rostro de la niña, con su mirada fija, actúa como testigo evocador que parece querer incitar al espectador desapasionado.

La mezcla de confiscación de la tierra y negativa de la existencia de los pueblos indígenas es el tema de la serie de Richard Ray Whitman de 1992 titulada *Enforced Colonization Identity Model* (Modelo de identidad de colonización forzosa). En una serie de fotografías de vallas publicitarias en blanco y negro, Whitman responde a la eliminación de la presencia indígena mediante la sustitución de representaciones de americanos blancos. Una valla publicitaria levantada por el Departamento de Turismo de Oklahoma proclama: “Oklahoma, América nativa”, y muestra a un vaquero blanco cabalgando en su caballo por el Estado de Oklahoma. Whitman contrarresta esto con “La ausencia de nuestra presencia” en letras en rojo y negro montadas sobre la imagen del *cowboy*. Las palabras de Whitman expresan experiencias personales y las experiencias históricas de los pueblos nativos. Estas experiencias incluyen el hecho de presenciar cómo otros reclaman y viven en antiguos territorios ancestrales indígenas que ellos consideran su hogar.

Mientras que Richard Ray Whitman cuestiona la ausencia de la presencia indígena, Hulleah J. Tsinhnahjinnie dirige su atención hacia la ausencia de verdades indígenas en las fotografías del pueblo diné (navajo) en las revistas turísticas. En su *Grandma and Me* (Mi abuela y yo), de 1994, una ampliación de un anuncio fotográfico de *Arizona Highways*, en los años cincuenta, titulado “Álbum de recortes de Arizona en la tierra de los navajo”, lleva al turista a visitar de nuevo representaciones objetivadoras del pueblo diné. Superpone sus fotografías y comentarios sobre las condescendientes fotografías, además de

comentarios originales, tales como “Anciana navajo”, “Bellezas modernas” y “Tejedora de alfombras”. De este modo, hace sitio a fotografías de sí misma y de su abuela sobre las cuales ha insertado los nombres diné: Anali (nieta paterna) y Ma’sani (abuela paterna). Tsinhnahjinnie establece la siguiente distinción entre su elección de nombres y la de la revista: “Estos pies de foto diné reconocen intimidad y responsabilidad, mientras que el pie de foto de *Arizona Highways*, ‘Anciana navajo’, le niega toda una serie de posibilidades —concejala, doctora, experta tejedora de alfombras, contempladora de estrellas, traductora, profesora, escritora, cantante, exploradora, organizadora, pensadora—”.<sup>14</sup> Al nombrarse a sí misma y a su abuela, rechaza la supuesta autoridad de la producción cultural occidental para presentar a los “auténticos” navajo insertando su propio conocimiento de lo que es real y verdadero.

El conocimiento de Tsinhnahjinnie de lo real y verdadero se extiende incluso a las nociones eurocéntricas y sexistas de identidad masculina y femenina, a las que ella se resiste vistiendo ropa de hombre.

Elizabeth Cook-Lynn se refiere a la aparición de voces nativas en las instituciones académicas (y yo añadiría que en las artes también): “Su aparición tiene que ver con la necesidad de los seres humanos de narrar, de contar la historia de sus propias vidas y las vidas que han conocido, la necesidad intelectual de indagar y extraer conclusiones que simplemente forma parte del hecho de ser humanos”.<sup>15</sup>

### **Estás entrando en nuestra reserva, nuestro hogar**

*El pleito de reclamación de tierras me causó una grande y duradera impresión. Oía a los ancianos llorar cuando hablaban sobre la tierra y cómo les había sido arrebatada. Para ellos la tierra era tan querida como un hijo, y mientras escuchaba, sentía también la pérdida y la ira, como si todo aquello hubiera sucedido ayer mismo.*

Leslie Marmon Silko<sup>16</sup>

La tierra, que sigue siendo el origen para el ser indígena, es un lugar estratégico para los fotógrafos nativos. La negativa de los

pueblos indígenas a renunciar a la tierra es la raíz de lo que los colonizadores americanos denominaron el “problema indio”. El cemento, los rascacielos de acero y el pavimento no suponen ninguna barrera para el amor que los pueblos indígenas sienten por la tierra. En *Metropolitan Indian Series: Florence and Gladys Go Shopping* (Serie india metropolitana: Florence y Gladys van de compras), de Hulleah Tsinhnahjinnie, de 1982, y en las obras de 1994 de Zig Jackson, *Indian Man in San Francisco* (Hombre indio en San Francisco), unas imágenes en blanco y negro muestran a personas nativas con trajes de ceremonia viajando en trenes y en autobuses públicos de Oakland y San Francisco, yuxtaponiendo y afirmando su presencia indígena en las zonas metropolitanas.

En otra serie, *Entering Zig’s Indian Reservation* (Entrando en la reserva india de Zig, 1997), Jackson aparece sosteniendo un letrero que dice: “Entrando en la reserva india de Zig” en diversos lugares de San Francisco, incluidos el distrito financiero, el ayuntamiento y el corral de búfalos de Golden Gate Park. El corral de búfalos es especialmente significativo, pues Jackson tiene una relación de parentesco con el búfalo —el nombre indígena de Jackson es “Rising Buffalo” (Búfalo naciente)—. El búfalo constituye un extraordinario recordatorio de otro ser indígena forzado a vivir como símbolo superviviente de la frontera. El letrero de Jackson imita deliberadamente los letreros de carreteras que en Estados Unidos informan a los viajeros de que han salido de las fronteras del Estado y del condado, y que están entrando en los territorios soberanos de las naciones indígenas. Otro de sus letreros afirma: “Propiedad privada, prohibido hacer fotografías, prohibido cazar, prohibido el tráfico aéreo, prohibidos los seguidores de la ‘Nueva Era’ sin permiso del Consejo de la tribu”. Con su propia declaración de posesión de San Francisco, Jackson parodia a los exploradores europeos que alegaron derechos exclusivos en nombre de las naciones europeas sobre las tierras, los recursos y los pueblos indígenas, según la “doctrina del descubrimiento”<sup>17</sup> y llama nuestra atención sobre aquella época en la que los pueblos indígenas ocupaban su propio lugar como naciones soberanas. Jackson declara su “título” sobre San Francisco sobre la base no de la doctrina del descubrimiento, sino por soberanía

indígena, ya que deliberadamente no solicitó permiso de ninguna autoridad municipal para instalar sus letreros.

### Afirmación de gracia posasimilación

*Horace Poolaw siempre dijo que él no quería ser recordado por sí mismo; deseaba que su pueblo fuera recordado gracias a sus fotografías.*

Linda Poolaw (hija de Horace Poolaw)<sup>18</sup>

*A mi padre le gustaba hacer retratos informales: el anciano con una sandía de premio, la anciana con su hogaza de pan sobre una tabla.*

*Sabía que estos ancianos, que le habían querido y cuidado cuando era niño, pasarían pronto a la casa del acantilado. Todos acabamos en la casa del acantilado algún día, pero creo que mi padre no podía soportar tan larga espera para volver a ver sus queridos rostros.*

Leslie Marmon Silko (hija de Lee Marmon)<sup>19</sup>

Las fotografías del siglo XIX proporcionaban visiones de un Oeste americano sin discusión. En un tiempo en el que los pueblos nativos estaban siendo asaltados por las tropas del gobierno de Estados Unidos y por los terratenientes privados, difícilmente podían permitirse dedicar el tiempo necesario para familiarizarse con la cámara. En consecuencia, hay pocas fotografías hechas por personas indígenas en el siglo XIX. Una imagen de 1882 de un fotógrafo ha sido atribuida al jefe Lakota Toro Sentado. Aquel año fue también cuando nació uno de los primeros fotógrafos nativos conocidos. Richard Throssel era *crie* de nacimiento y fue posteriormente adoptado por los *crow*. Según Peggy Albright, la biógrafa de Throssel, éste comenzó a dedicarse a la fotografía en 1902 cuando se trasladó a la reserva *crow* y se formó con otros fotógrafos, incluido Edward S. Curtis. Pasado un tiempo fue contratado por el Indian Service de Estados Unidos como fotógrafo, y más adelante abrió su propio negocio de fotografía en Billings, Montana, donde ofrecía una línea de fotografías bajo el título de "Western Classics from the Land of the Indian" (Clásicos de los territorios indios del Oeste), que comercializaba entre los no nativos.<sup>20</sup> El antropólogo James Faris menciona a Tin Horn

como uno de los primeros fotógrafos navajos registrados como profesionales en 1914.<sup>21</sup> Otros dos de los primeros fotógrafos nativos son Jean Fredericks (hopi) y Horace Poolaw (kiowa), y a medida que se realicen nuevas investigaciones tendremos indudablemente mayor conocimiento de otros. Muchos actuales fotógrafos nativos consideran a Fredericks, Poolaw y otros como la "primera generación" de fotógrafos nativos, de modo que se establece un vínculo familiar y un linaje.

Jean Fredericks comenzó a realizar fotografías en 1941 y montó un cuarto de revelado en su casa en Hopi. Fredericks, que era consciente del poder de penetración de la fotografía, consideraba el medio como un vehículo de entendimiento intercultural. "En privado, la mayoría de los hopis aprobaba la fotografía y deseaba imágenes de sus familias y celebraciones, como cualquier otro. En público, muchos piensan que deben adoptar una posición política contra la fotografía, ser prudentes con lo que dicen o con respecto a lo que otros puedan decir sobre ellos. Lo hacen para proteger su intimidad. Personalmente, me alegro de que a la gente le interesen mis fotografías y de que mi afición ayude a la gente a entender mejor a los hopis", dejó escrito Fredericks.<sup>22</sup> Sus temas abarcan desde retratos de familia hasta fotografías documentales de proyectos territoriales e hidrológicos para la Oficina de Asuntos Indios (Bureau of Indian Affairs).

La carrera fotográfica de Horace Poolaw comenzó en 1925 y prosiguió hasta 1978, cuando sus dificultades de visión le impedían hacer fotografías. Horace comenzó su carrera fotográfica mediante cursos por correspondencia, y más tarde realizó su aprendizaje con el fotógrafo paisajista George Long y con el fotógrafo de retratos John Coyle, de Oklahoma. Poolaw documentaba sucesos de la comunidad nativa y realizaba también fotografías escenificadas de nativos vestidos con trajes ceremoniales y en poses dramáticas. Durante la II Guerra Mundial, Poolaw fue instructor de formación de fotografía aérea para el Ejército del Aire en Fort Macdill, Florida.

En 1989, la hija de Poolaw, Linda Poolaw, dirigió un proyecto en la Stanford University que archivó e imprimió póstumamente las fotografías de su padre para la exposición *War Bonnets, Tin Lizzies, and Patent Leather Pumps: Kiowa Culture in Transition, 1925-1955* (Gorros de combate, viejos cacharros [Tin

*Lizzies* o “*Isabelitas*” de latón: apodo del coche Ford Modelo T] y zapatos de charol: la cultura kiowa en transición, 1925-1955). Para la recepción inaugural, la familia Poolaw organizó un “*premio*” de agradecimiento a las personas que habían ayudado a rendir homenaje a su padre. Durante el emocionante evento, los miembros de la familia recordaron historias de Poolaw al tiempo que distribuían mantas Pendleton de diseño nativo y chales de mujer de las llanuras del sur. El *premio* de la familia expresaba la importancia de la tradición y del protocolo consistente en ofrecer regalos a otras personas para reconocer el esfuerzo comunitario que contribuye a los logros individuales. La dignidad, el honor y el espíritu comunal de la recepción contrastan con las inauguraciones en grandes galerías y museos, que celebran al artista individual, aislándolo como individuo de talento del resto de los asistentes.

Del mismo modo que Horace Poolaw “deseaba que su pueblo fuera recordado gracias a sus fotografías”, lo mismo sucede con el fotógrafo laguna pueblo Lee Marmon. Nacido en 1925 en Laguna Pueblo, en el centro de Nuevo México, Marmon recuerda que, cuando él era niño, sólo dos familias de Laguna tenían coche. A su regreso a casa después de la II Guerra Mundial, los coches, los puentes y las carreteras asfaltadas habían alterado el entorno de Laguna. Nuevos cambios se produjeron con el descubrimiento de uranio en el territorio de la reserva laguna. Se abrieron minas en preparación de la Guerra Fría, y los agricultores dejaron sus campos y pasaron a manejar equipos pesados en las minas.<sup>25</sup>

Cuando Marmon volvió a su casa después de la guerra, se compró una cámara Speed Graphic y se puso a hacer fotos. Su padre le sugirió que hiciera fotos a los ancianos, pues no les quedaban muchos años de vida. Tanto Poolaw como Marmon burlaban el vacío de la “ausencia de nuestra presencia” mediante la creación de representaciones que reafirman los recuerdos, el conocimiento de sí mismo y la presencia de los nativos. Las fotografías de Marmon mantienen la práctica de “mirar las cosas que se desean recordar”, según la expresión de Jolene Rickard. Las fotografías de ancianos de Marmon son mucho más que una galería doméstica de instantáneas. Las fotografías de Marmon muestran a personas que persistieron

en aferrarse al conocimiento de los laguna a pesar de siglos de saqueo y destrucción. Desde el siglo XVI, primero los colonizadores españoles y mexicanos y más adelante el gobierno de Estados Unidos intentaron despojarles de su tierra y eliminar no sólo su cultura y su religión, sino también la memoria de su propia historia.

Así pues, sus fotos no son meros retratos de ancianos nativos. Por ejemplo, una de las fotografías que lleva su firma, *White Man's Moccasins* (Mocasines de hombre blanco), muestra a Jeff Sousa sentado contra una pared y sosteniendo un cigarro. Sousa está elegantemente vestido con camisa blanca, pantalones caqui de soldado y botas de baloncesto, junto con la cinta que suelen ponerse en el pelo los hombres laguna. La fotografía de Marmon, de 1954, a primera vista parece una predecesora de un anuncio de Calvin Klein o Gap, pero esta imagen resulta más punzante que cualquier campaña publicitaria. El inteligente título de Marmon es más que irónico; representa la objetivización *pueblo* de la sociedad occidental mediante la apropiación de un icono popular: las botas de baloncesto.

El planteamiento de Marmon al fotografiar a su comunidad sigue también el necesario protocolo de su comunidad. Siempre se obtiene permiso y se realiza alguna forma de pago al sujeto de la fotografía. En el caso de Jeff Sousa, el pago fue el puro que se fuma en la fotografía. El pago no tiene que ser grande, pues su valor reside en el gesto de cortesía y de respeto a la intimidad.

Muchas de las fotografías de Marmon se realizaron a petición de las personas que aparecen en ellas. En 1962, Frances Poncho deseaba fotografías de sí mismo y de otros bailarines mientras practicaban la danza del búfalo. Las fotografías en blanco y negro de Marmon muestran a bailarines de la danza del búfalo en lo alto de una duna de arena. El ángulo de la fotografía está casi en el suelo, de modo que los bailarines parecen más grandes de lo normal —ocupan el horizonte tanto de la tierra como del cielo—. La textura de piel de búfalo del tocado, el pelo y el hilo de cabra de Angora envueltos en las piernas de Poncho, parece repetirse en el cúmulo de nubes del firmamento. Los bailarines articulan las relaciones familia-

res que los pueblos nativos mantienen con los animales y las plantas, tal como explica Leslie Marmon Silko:

“Para demostrar su hermandad con las plantas y los animales, los pueblos antiguos hacían máscaras y vestidos que transforman las figuras humanas de los bailarines en los seres animales que retratan. Los bailarines pintan su piel desnuda; sus posturas y movimientos se adaptan a partir de sus observaciones. Pero los movimientos son estilizados. El observador no ve bailar a un águila o a un ciervo verdaderos, sino que contempla a un ser humano, un bailarín, convirtiéndose gradualmente en una mujer / búfalo o un hombre / ciervo. Cada impulso sirve para reafirmar las imperiosas relaciones que los seres humanos mantienen con el mundo vegetal y animal.”<sup>24</sup>

El fotógrafo nativo californiano Dugan Aguilar aborda la “ausencia de nuestra presencia” en su obra mediante la presentación de retratos de nativos del norte de California vestidos con los trajes ceremoniales tradicionales de piel de ciervo, hojas de yuca y conchas marinas, mostrando así la revitalización de las tradiciones culturales en la California actual. Aguilar ha dedicado más de veinte años a fotografiar a su extensa familia, que incluye a los maidu y los Pit River, por parte de madre, y a los paiute del lago Walker (Nevada), por parte de padre, y más recientemente ha comenzado a observar a las comunidades indígenas de tejedores de cestas, bailarines y cantantes del norte de California.

Aguilar trabaja sobre el trasfondo del tratamiento particularmente brutal y violento sufrido por los pueblos indígenas de California a manos de los gobiernos español y mexicano y de la Iglesia católica, a quienes posteriormente siguieron los mineros buscadores de oro y los rancheros estadounidenses. Según el historiador Albert Hurtado, la población de indígenas californianos al inicio de la colonización española en 1769 era de trescientos mil. Cuando California se convirtió en Estado, las cifras de población indígena disminuyeron en más de un 80 %: sólo quedaban treinta mil personas.<sup>25</sup>

Aguilar experimentó una fuerte impresión cuando fotografió a los cesteros nativos de California; como consecuencia de

ello, modificó su enfoque sobre la fotografía. “Me inspiró el proceso de la cestería, que requiere mucho tiempo y esfuerzo. Las fotografías requieren mucho tiempo y trabajo para obtener el contraste correcto con la sobreexposición y la subexposición. Ahora, cuando entro en mi cuarto oscuro, digo una oración exactamente igual que la de los cesteros. Ellos rezan al Creador por los materiales y reflexionan sobre lo que están creando. Yo hago lo mismo.”<sup>26</sup>

*Pomo Dancers Preparing to Dance at Chaw'se Roundhouse* (Bailarines pomo preparándose para bailar en la cabaña redonda Chaw'se, 1996), de Aguilar, es una fotografía en blanco y negro de cinco hombres jóvenes de pie, en actitud de oración, en la cabaña redonda, la casa ceremonial donde la gente se reúne para rezar, cantar y bailar. El fuego ceremonial es visible a través de la entrada de la cabaña redonda. La fotografía de Aguilar nos permite contemplar una comunidad de indígenas en el momento de renovar su relación con sus antepasados y su lugar espiritual de origen a través de la oración, el canto y la danza. Aguilar caracteriza su fotografía con una frase de los Pit River del norte de California, *Wa'tu Ah'lo*, que indica una conexión de una persona o casa mediante un cordón umbilical con la tierra.

Buena parte de la fotografía de fotógrafos nativos contiene lo que Hulleah Tsinhnahjinnie ha denominado “gracia posasimilación”. Las fotografías de Fredericks, Poolaw, Marmon y Aguilar retratan la humanidad de un pueblo que persistió a pesar de llevar a cabo una lucha desdichada por la existencia frente a ideologías encontradas. Las fotografías familiares en los hogares indígenas a lo largo y ancho de Estados Unidos son las elocuentes señales de la persistencia y la presencia culturales impulsadas mediante la gracia y el amor.

### El hilo de continuidad de nuestras enseñanzas

*La relación entre la tradición oral y los objetos mnemónicos que la sirven —el cinturón wampum, el bastón de condolencia, el tabaco sagrado, los sonajeros— se mantiene hasta nuestros días. En mi comunidad existe una relación entre todos los objetos que creamos y*

*las palabras que nos rodean. Las palabras están aquí para enseñarnos y guiarnos a lo largo de la vida; los objetos están aquí al servicio de la memoria y del significado del mundo. La práctica de mirar las cosas que se desea recordar es nuestra manera de proceder.*

Jolene Rickard<sup>27</sup>

El uso de la fotografía por los pueblos indígenas es un modo estratégico de continuar la relación entre las enseñanzas tradicionales y los objetos mnemónicos que sirven a la memoria de tales enseñanzas. Al igual que Rickard, la fotógrafa y cineasta mohawk Shelley Niro ha recurrido al cinturón *wampum* de los haudensaunee como origen para una instalación. En lugar de enhebrar conchas marinas en los cinturones para contener acuerdos y mensajes, Niro ha creado un cinturón *wampum* con un *collage* de fotografías en blanco y negro. *Continuum* (Continuo), de 1996, se compone de dos bandas horizontales de fotografías de su hija en edad universitaria montadas sobre imágenes de Niro, la madre de Niro de joven y la hija joven de Niro cuando era niña. En la pieza vemos una generación en otra generación. El rostro de Niro aparece en un lugar recortado en la forma del cuerpo de su hija, mientras que la madre de Niro de joven aparece recortada en la forma del cuerpo de su nieta.

El fotomontaje de Niro de tres generaciones de mujeres transmite múltiples mensajes sobre el lugar de las mujeres en las tradiciones del modo de vida de los haudensaunee. El uso del *wampum* como medio de transmitir su mensaje es un modo de asegurar un vínculo con las enseñanzas antiguas. La selección de Niro de imágenes de sí misma, así como de su madre y de su hija, como si fueran conchas *wampum*, recuerda los papeles asumidos por las mujeres para garantizar la continuidad de la cultura y de la sociedad haudensaunee. Según las enseñanzas, una mujer llamada Jikonsaseh, la primera madre del clan, fue la primera en aceptar la “Gran ley de la paz del pacificador”, que fue esencial para la formación de la confederación de los mohawk, oneida, onondaga, cayuga y seneca (los tuscarora se unieron a la Confederación en la década de 1700). Fue una mujer quien dio al pueblo alimentos de identidades femeninas —“tres hermanas”: maíz, frijoles y calabazas—. Los haudensaunee son un pueblo matrilineal, tal como lo explica

Audrey Shenandoah, madre de clan de los onondaga, “El clan de la madre determina el clan de los hijos, y así tenemos una madre de clan. Ella debe perpetuar los modos de vida de nuestro pueblo; debe ser capaz de enseñar los modos de nuestro pueblo a los jóvenes.”<sup>28</sup> El montaje de Niro expresa el hilo de continuidad de sangre, pertenencia al clan y cultura a través de tres generaciones de mujeres.

Del mismo modo que los cinturones de conchas *wampum* contienen historias sobre la existencia de los haudensaunee, Hulleah J. Tsinhnahjinnie nos cuenta la historia de su existencia en la serie *Photographic Memoirs of An Aboriginal Savant* (Memorias fotográficas de una sabia aborigen), de 1994, que combina imágenes digitalizadas y textos impresos de páginas arrancadas de libros de segunda mano. La pieza se compone de 15 páginas con introducción y epílogo enmarcadas sin cristal protector. En su introducción escribe que se trata de:

“La visión de una sabia aborigen de 40 años de edad. Páginas que hacen pensar, fotográficamente ilustradas con una inesperada gracia posasimilación. Viaje al centro de una mente aborigen sin el temor a enfrentarse con la propia aborigen... En la descripción que hago de mí como sabia aborigen, he fotografiado y escrito sobre la observación de mí misma, mi familia, mi comunidad y esas otras personas.”<sup>29</sup>

El acto de Tsinhnahjinnie de denominarse a sí misma “sabia aborigen” es en esencia un “acto que hace pensar”. Pues ella sabe perfectamente que la sociedad dominante está tan fuertemente condicionada por los estereotipos sobre los nativos, que sólo un nativo podría ser suficientemente rebelde como para crear un espacio indígena para la inteligencia nativa. La propia autoafirmación de Tsinhnahjinnie puede considerarse incluso como una versión para los años noventa del “lo negro es hermoso” de los años setenta, esta vez transformado en “los nativos son inteligentes”.

En una página de sus memorias aparece una fotografía de su padre, Andrew Van Tsinajinnie (padre e hija utilizan diferentes ortografías de su apellido) como recluta militar de 19 años de edad en la II Guerra Mundial. Titulada *March of*

*Culture* (Marcha de la cultura), incluye su traumática historia de la huida del internado público después de recibir un severo castigo por hablar navajo.

“Siempre, desde tiempo inmemorial, papá nos ha contado la historia de su huida junto con sus amigos de la escuela india de Fort Apache. Fue una caminata de más de trescientos kilómetros. Los más jóvenes lloraban por la noche... Cazaron burros en Donkey Springs y sobornaron a un peón de un rancho con un reloj de pulsera. Dos semanas más tarde llegaron a casa, al menos los que no fueron atrapados. Papá durmió una noche en casa y a la mañana siguiente llegó un policía indio a caballo. Le llevaron a la cárcel de Chinle. Allí vio al resto de sus amigos. Los habían pillado a todos. Para evitar todo método de fuga en el viaje de regreso a Fort Apache, les pusieron grilletes y esposas. De regreso en la escuela, les obligaron a ponerse vestidos de mujer y a cargar troncos de madera por los senderos alrededor de la escuela. Tenían unos ocho años de edad.”<sup>30</sup>

Hulleah Tsinhnahjinnie cuenta la dura historia de su padre con amor y con rabia, contrastando el brutal tratamiento de su padre, por parte del gobierno, con el conocimiento de sus logros como importante pintor navajo y su servicio al gobierno como veterano de la II Guerra Mundial en los campos de batalla del Pacífico y de Asia.<sup>31</sup>

Las manipulaciones de imagen y texto de Tsinhnahjinnie cuestionan la preferencia y la metodología eurocéntricas para lo que ella denomina una “existencia escrita”. Vincula sus memorias con *Bearing Witness* (Testimonio), un libro de memorias afroamericanas editado por Henry Louis Gates, Jr. Tsinhnahjinnie explica:

“En el prólogo, Gates menciona la creación de presencia mediante... la escritura de la existencia propia... la comprensión del impacto de una existencia escrita, que es considerada más real que una existencia oral (donde existe una presencia nativa) —y más que tener a un antropólogo que interprete mi existencia— he tomado control de cómo soy presentada. Mis experiencias en mis propias palabras, ya sean positivas o negativas, constituyen mi vida.”<sup>32</sup>

Las *Photographic Memoirs of an Aboriginal Savant* de Tsinhnahjinnie se abren camino a través del caparazón de una sociedad capitalista, sexista y racista para dar vida a una presencia “aborigen”. James Faris observa cómo se desplaza ella hacia los principios navajo del *hózhó* —vivir en equilibrio—. Tsinhnahjinnie “ve su obra como un lugar de lucha en el que representar y ‘compensar’ lo que ella denomina ‘desequilibrios’—, incluyendo no sólo la historia genocida del Oeste con respecto a los nativos americanos, sino también el racismo y el sexismo en general. Para Tsinhnahjinnie, el uso del término ‘desequilibrio’ tiene un interés complejo, pues se refiere tanto al concepto navajo de desequilibrio (un estado de desorden y, por tanto, potencialmente peligroso e inquietante) como al desequilibrio de poder relativo entre los sujetos clásicos de la fotografía y los fotógrafos (y entre los nativos americanos y el Oeste)”<sup>33</sup>.

### Vinculación del arte nativo con los principios nativos

Algunos críticos de arte han empleado las teorías del arte moderno y del posmodernismo para analizar la creación artística de artistas indígenas en el siglo xx. Otros han reclamado una forma nativa de posmodernismo, en cuanto las teorías occidentales no abordan adecuadamente los fenómenos de la creación artística contemporánea por los artistas nativos.

La creación artística como expresión de autonomía y soberanía culturales debe mantenerse enraizada en principios y enseñanzas indígenas. Esto no sucederá si abrazan las ideas posmodernistas. Incluso las teorías del multiculturalismo son incapaces de comprender plenamente las funciones históricas, políticas y espirituales de la creación artística indígena. Las experiencias y las relaciones indígenas con el gobierno de Estados Unidos se basan en convenios / tratados entre naciones, y no deben confundirse con reclamaciones de derechos civiles. El multiculturalismo tiene un bagaje inadecuado para manejar la diversidad de comunidades basadas en una identidad racial, y mucho menos la pluralidad de las naciones indígenas.

El intento de etiquetar a los artistas indígenas como modernos o posmodernos es otra forma de asimilación, una recon-

textualización por parte de los pensadores occidentales que mantiene y extiende los paradigmas eurocéntricos occidentales. Esto no significa que los artistas indígenas deban trabajar y ser juzgados en una burbuja separados del resto del mundo artístico. Pero las comparaciones entre arte nativo y no nativo contemporáneo a menudo suprimen el contexto del mundo indígena en favor de un mundo eurocéntrico que sigue siendo reacio a comprender o a respetar los principios y la inteligencia indígenas.

Numerosos artistas indígenas sienten la necesidad de situar y fijar su creación de imágenes en función de principios indígenas, con el fin de afirmar una presencia soberana indígena para futuras generaciones. Los fotógrafos nativos mencionados en este ensayo entienden profundamente la relación crítica de las enseñanzas indígenas con la soberanía y la autonomía culturales, y trasladan a su creación de imágenes una comprensión de la dinámica de la ideología eurocéntrica y su presuntuoso poder para calificar lo que es conocimiento y verdad, a la vez que niega el conocimiento y la verdad indígenas.

Cabe preguntarse por qué los pueblos indígenas no se han rendido a las presiones asimilacionistas ni han sido aplastados por el peso del Oeste hegemónico. Pero también por qué los artistas indígenas persisten en recurrir a las enseñanzas tradicionales para cuestionar el Oeste americano y sus verdades colonizadoras. El historiador y lingüista karuk Julian Lang argumenta: “A todos los efectos, debería haberse producido un completo hundimiento de la cultura nativa, excepto por un elemento que la jerarquía de poder de Washington no fue capaz de ver; el innato poder del amor que existía entre el pueblo tribal y el mundo. [Una relación amorosa] que persiste en modos profundos, modos que el hombre blanco sigue siendo incapaz de ver”.<sup>34</sup>

Mientras que los fotógrafos de la frontera creían fotografiar nuestra desaparición, los antropólogos y los historiadores escribían elegías y los turistas compraban imágenes nuestras al “final del camino”<sup>35</sup> —nosotros, como pueblo indígena, apenas empezábamos a enfocar la cámara para una presencia indígena.

## Notas:

1. Elizabeth Cook-Lynn, *Why I Can't Read Wallace Stegner and Other Essays: A Tribal Voice*, University of Wisconsin Press, Madison, 1966, p. 29.
2. Sandra S. Phillips, *Crossing the Frontier: Photographs of the Developing West, 1849 to the Present*, catálogo de exposición, San Francisco Museum of Modern Art, 26 de septiembre de 1996-28 de enero de 1997, p. 1.
3. *Ibid.*, p. 13.
4. Digo “nuestra” porque soy americana nativa, con familia de Santo Domingo Pueblo y Jemez Pueblo.
5. Phillips, *Crossing the Frontier*, p. 1.
6. La “Gran ley de la paz” tuvo su origen en una época de gran violencia y en la que hubo muchos muertos. Según las enseñanzas de los haudenosaunee, el pacificador recorría los territorios intentando persuadir a los mohawk, seneca, cayuga, onondaga y oneida para que accedieran a vivir en paz y a protegerse de la muerte a su alrededor. Los navajo siguen también un principio de *hózhó*, que orienta a las personas a vivir en paz, equilibrio y bienestar. El artista navajo Jimmy Toddy explicó en una ocasión: “Así es como ven los navajos —como ve el pueblo— el *hózhóóní*. Es decir: caminar en belleza, sendero de belleza, camino de belleza. Belleza tras de mí y belleza ante mí, adonde voy, donde vivieron los abuelos”. Véase Chief [Jefe] Jacob Thomas, “The Peacemaker’s Journey”, en *The Knowledge of the Elders: The Iroquois Condolence Cane Tradition*, Jose Barreiro y Carol Cornelius (eds.), *Northeast Indian Quarterly*, Cornell University Press, 1991, p. 9; y Jimmy Toddy en *When the Rainbow Touches Down: The Artists and Stories behind the Apache, navajo, Rio Grande Pueblo, and Hopi Paintings in the William and Leslie Van Ness Denman Collection*, por Tryntje Van Ness Seymour, catálogo de exposición, Heard Museum, 1988, p. 69.
7. Alfonso Ortíz, “The Dynamics of Pueblo Cultural Survival”, en *North American Indian Anthropology: Essays on Society and Culture*,

- Raymond J. de Mallie y Alfonso Ortíz (eds.), University of Oklahoma Press, Norman, 1994, p. 303.
8. El cinturón Wampum se compone de dos filas separadas de conchas oscuras sobre un fondo claro. Una fila representa a los holandeses y la otra fila representa a los haudenosaunee. Ambas filas son paralelas y sus líneas nunca se cruzan (léase “nunca interfieren”).
  9. Jolene Rickard, “Frozen in the White Light”, en *Watchful Eyes: Native American Women Artists*, catálogo de exposición, Heard Museum, 4 de noviembre de 1994-15 de octubre de 1995, p. 17.
  10. Jolene Rickard, “Cew Ete Haw I Tih: The Bird That Carries Language Back to Another”, en *Partial Recall: Photographs of Native North Americans*, Lucy Lippard (ed.), The New Press, Nueva York, 1992, p. 108.
  11. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, pp. 63-64. [Versión castellana: *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005].
  12. Hulleah J. Tsinhnahjinnie, “Compensating Imbalances”, en *Exposure 29*, núm. 1 (otoño de 1993), p. 30.
  13. Pamela Shields, declaración de la artista, 1994.
  14. Hulleah J. Tsinhnahjinnie, declaración de la artista en *Watchful Eyes: Native American Women Artists*, catálogo de exposición, p. 33.
  15. Cook-Lynn, *op. cit.*, p. 77.
  16. Leslie Marmon Silko, *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit: Essays on Native American Life Today*, Simon and Schuster, Nueva York, 1996, p. 19.
  17. Las primeras demandas europeas sobre tierras norteamericanas se basaban en la doctrina del descubrimiento. “Los británicos (como lo hicieron otras naciones europeas) legitimaron su adquisición de tierra mediante la ‘doctrina del descubrimiento’ y otras teorías legales, teorías europeas extranjeras que fueron impuestas a la población nativa. Piedra angular del ‘derecho’ de colonización, la doctrina del descubrimiento dio al ‘descubridor’ de tierras ‘no ocupadas’ el derecho de adquirir dichas tierras frente a las demandas rivales de otras naciones europeas”. *A Report of the United States Commission on Civil Rights*, junio de 1981.
  18. Linda Poolaw, Alice Marriot y Stanford University, *War Bonnets, Tin Lizzies, and Patent Leather Pumps: Kiowa Culture in Transition, 1925-1955: The Photographs of Horace Poolaw*, catálogo de exposición, Stanford University, 5 de octubre-14 de diciembre de 1990.
  19. Marmon Silko, “On Photography”, en *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit*, p. 186.
  20. Véase Peggy Albright, *Crow Indian Photographer: The Work of Richard Throssel*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1997. La biografía de Richard Throssel escrita por Albright incluye no sólo una extensa colección de sus fotografías, sino también comentarios de los miembros de la tribu de los crow: Barney Old Coyote, Jr., Mardell Hogan Plainfeather y Dean Curtis Bear Claw.
  21. James C. Faris, *Navajo and Photography: A Critical History of the Representation of an American People*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1996, p. 292.
  22. Jean Fredericks, declaración del artista en *Hopi Photographers/ Hopi Images*, Victor Masayeva, Jr. y Erin Younger (eds.), Sun Tracks, University of Arizona Press, Tucson, 1983; segunda edición, 1984, p. 42.
  23. Lee Marmon, conversación con la autora, 1997.
  24. Marmon Silko, “Yellow Woman and a Beauty of the Spirit”, en *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit*, pp. 68-69.
  25. Albert Hurtado, *Indian Survival on the California Frontier*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1998, p. 1.
  26. Dugan Aguilar, entrevista con el artista en *Wa'tu Ah'lo: Dugan Aguilar, Northern California Indigenous Photography*, catálogo de exposición, University of California, Davis, Carl Gorman Museum, 20 de febrero-5 de abril de 1996, p. 4.
  27. Rickard, “Cew Ete Haw I Tih”, *op. cit.*, p. 108.
  28. Audrey Shenandoah, “Jikonsaseh and the Women of the Nations”, en *The Knowledge of the Elders*, p. 23.
  29. Tsinhnahjinnie, *Photographic Memoirs of an Aboriginal Savant: Hulleah J. Tsinhnahjinnie*, monografía de exposición, University of California, Davis, C. N. Gorman Museum, 1994, p. 4.
  30. Tsinhnahjinnie, texto de la artista, 1994.
  31. Andrew Van Tsinajinnie, nacido en Rough Rock, Arizona, en la reserva navajo (1918). Estudió pintura en la escuela india de Santa Fe, en Nuevo México, con Dorothy Dunn, de 1932 a 1936. Tsinajinnie se convertiría en uno de los más prolíficos y logrados pintores, muralistas e ilustradores navajo de su época. Es conocido fundamentalmente por sus bailarines del fuego, bailarines Yé'ii Bicheii, jugadores y caballos.

32. Tsinhnahjinnie, *Photographic Memoirs of an Aboriginal Savant*, *op. cit.*, p. 4.
33. Faris, *op. cit.*, p. 295.
34. Julian Lang, "World Renewal: A Contemporary Fine Arts Theory", en *Ancestral Memories: A Tribute to Native Survival*, catálogo de exposición, Falkirk Cultural Center, San Rafael, California, 1992, p. 7.
35. "The End of the Trail" (El final del camino) es una imagen presente prácticamente en toda forma posible, desde la fotografía, la pintura y la escultura hasta camisetas y hebillas de cinturones. La imagen original es una escultura en bronce de James Earl Fraser hacia 1894. Es la imagen de un guerrero indio a caballo. Tanto el caballo como el jinete parecen a punto de caer muertos por la fatiga de la batalla. A muchos (nativos y no nativos) les gusta la imagen por conmemorar el honor de una lucha india contra el hombre blanco. A otros tantos les disgusta porque también puede simbolizar románticamente una derrota nativa.

## Replantear la fotografía en el museo etnográfico\* (2001)

Elizabeth Edwards

### Museos y género

Mucho se ha escrito sobre fotografía y antropología, sobre la labor del conservador artístico y del conservador etnológico, y sobre la política y la poética de la representación de las culturas poscoloniales y minoritarias por parte de los museos occidentales. Sin embargo, pocos han señalado el nexo de estas diversas prácticas o, más concretamente, el papel que desempeña la fotografía en la práctica de los museos contemporáneos más allá del canon de las bellas artes o de las consideraciones generales acerca de la "representación". Y esto se hace especialmente apremiante en la medida en que las naciones y comunidades poscoloniales intentan definir y redefinir sus identidades en el seno de un discurso cultural más amplio. En este capítulo exploro cómo los cambios que se han producido en el modo de entender el papel de la fotografía, sobre todo en los museos etnográficos, pueden funcionar como una estrategia interpretativa o como un mecanismo de traducción en el espacio público del museo. La transparencia y la insistencia analógica de la fotografía, que han determinado su casi inadvertida contribución a los discursos dominantes, hacen de ella una parte constitutiva especialmente pertinente de la crítica reflexiva y de las estrategias alternativas. Parto de la premisa de que, dado que actualmente se cuestionan las declaraciones de autoridad en la literatura antropológica y en la exhibición

\* Elizabeth Edwards, "Rethinking photography in the ethnographic museum", en: *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Berg, Nueva York, 2001, pp. 183-209.

museística, la autoridad de la fotografía como instrumento didáctico realista *par excellence* debe ser igualmente cuestionada. La ambigüedad que caracteriza a las fotografías se corresponde con la identidad incierta, no sólo de la antropología, sino también de la práctica museística. Por consiguiente, quizá puedan plantearse estrategias alternativas basadas en el nexo de la teoría fotográfica, la antropología visual y la práctica y el discurso museísticos,<sup>1</sup> y se pueda explorar cómo la fotografía puede operar como una voz crítica en el espacio del museo etnográfico, desdibujando y transgrediendo los límites tradicionales en los que las fotografías son agentes activos.

Los conceptos de historia oral, perfilados en el Capítulo 1, resultan pertinentes aquí. Quiero enmarcar mis ideas en términos de género, expectativa e instalación, porque partir de la transparencia didáctica de las fotografías en el contexto del museo implica orquestar diferentes explicaciones acerca de la traducción visual de la cultura en la exposición museística. También consideraré las fotografías en el espacio etnográfico en términos de “representatividad”, su mediación en el cambio de forma del discurso en las instituciones. Aunque, en fotografía, el género se utiliza a menudo en el sentido de categoría formalista y acercamiento a la temática, aquí se conceptualizará más frecuentemente como un contrato social para expresar formas adecuadas para distintos tipos de afirmaciones que implican ciertas formas de expectativa. “En todo acto de mirar hay una expectativa de significado [...]. Antes de cualquier explicación, existe una expectativa de lo que la propias apariencias pueden estar a punto de revelar” (Berger y Mohr, 1989: 117). Para expresarlo en términos de historia oral, “el contexto social de la entrega [...] prevalece sobre el contenido” (Tonkin, 1992: 8-9). El género constituye aquí diferentes “tipos argumentales” que son, en sí mismos, interpretaciones. Varios autores han caracterizado los géneros como puntos de encuentro, como intermediarios que nos pueden ayudar a interrogarnos acerca de las relaciones existentes entre, por ejemplo, la poética, la historia, la etnografía y el discurso museístico (Todorov, 1990: 20; Baxter y Farndon, 1991: 3-4). ¿Qué ocurre con los hechos y los “discursos” cuando se interpretan en el espacio de exposición a través de distintos géneros? Aunque

podemos centrarnos en los géneros de las fotografías, éstos no existen independientemente, sino que están vinculados a otros géneros. Incluso los museos tienen su propio género. Los museos de etnografía (y los de historia cultural y social) han utilizado imágenes realistas funcionales como una “ventana al mundo”, sin cuestionar sus propios programas fotográficos, el modo en que la fotografía opera como una práctica institucional en el seno de los museos o la naturaleza misma de la fotografía (Porter, 1989; Borne, 1998). Y, sin embargo, la naturaleza de las fotografías amenaza con perturbar muchos elementos del discurso museológico. La naturaleza fragmentadora e intensificadora del medio, la ambigüedad temporal y espacial, y la indeterminación y casi infinita recodificación semiótica desestabilizan las imágenes en el preciso momento en que su significado debería restringirse en respuesta a las demandas dominantes de los objetos.

Como he sugerido, la presentación fotográfica en las exposiciones y museos etnográficos se ha basado, desde hace mucho tiempo, en la colaboración tácita entre los conservadores y el público para mantener una expectativa, se ha imbuido de un realismo transparente, y se ha aplicado acríticamente para ilustrar y explicar vías que confirmen el *status quo* de la visión cultural en vez de cuestionarlo. La certidumbre del referente y la transparencia del medio se reflejan en el estilo de indiciario clásico que se emplea para etiquetar las fotografías: “Una casa batak”, “Día de mercado”, en vez de “Fotografía de una casa batak” y así sucesivamente. Aunque, razonablemente, pocos conservadores y también pocos espectadores sostendrían una opinión tan ingenua sobre las fotografías (después de todo, descodifican los anuncios en su vida cotidiana), es cierto que, en el espacio del museo, el “papel invisible” de las fotografías en relación con discursos objetuales ha tendido siempre a privilegiar ciertos estilos o géneros fotográficos que los programas de exposiciones consideran vías no problemáticas. Tal convicción persiste en la mente de muchos conservadores y, sin duda, en la de los visitantes de los museos, pese a que las cuestiones políticas y éticas que atañen a la representación y que han dominado el debate sobre los museos de etnografía en las dos últimas décadas la hayan hecho insostenible.

A pesar de la marea de críticas deconstructivistas y post-estructuralistas que ha invadido la antropología y el debate sobre la política de la representación (véase, por ejemplo, Vergo, 1989; Bennett, 1995; Coombes, 1994; Simpson, 1996; Bal, 1996; Clifford, 1997), los conservadores de museos han quedado atrapados entre la teoría y la práctica: entre las presiones para que las exposiciones sean meramente “informativas”, y no “formativas” (Shelton, 1990: 89), por un lado; y la naturaleza de la fotografía y las consideraciones acerca de su función cultural, por el otro. No obstante, como ha señalado Ames (1992: 139), los antropólogos que trabajan en museos se encuentran bien ubicados para desempeñar un papel activo en la reconstrucción antropológica, aportando soluciones inmediatas y prácticas a cuestiones relacionadas con la epistemología y la representación que hallan eco en el resto de la disciplina antropológica, así como para aplicar el pensamiento antropológico a la escritura de relatos más discursivos (Bouquet, 2000). Esta posición encuentra una buena acogida en los museos en relación con las políticas de consulta, responsabilidad, articulación múltiple, acceso, etc., y sofisticadas formas de reflexión impregnan las exposiciones a todos los niveles. En este sentido, las propiedades significativas de las fotografías en el contexto del museo han sido plenamente reconocidas (Lidchi, 1997b). Y, sin embargo, en muchos sentidos la fotografía parece haber permanecido sorprendentemente intacta, más allá de los debates de la imagen “positiva” o “negativa”, a pesar de la centralidad de la antropología visual en los debates sobre representación. Además, en términos fotográficos, aunque se han reconocido los tropos, poco se ha hecho por desplazarlos o por explorar otras formas de utilizar las fotografías. Incluso allí donde se han “cuestionado” los estereotipos, las fotografías se han utilizado bajo el consenso de la certidumbre didáctica. Sin embargo, me gustaría sugerir que, en vez de intentar un reconocimiento inmediato de las fotografías como imágenes “positivas” o “negativas”, es necesario abordar su eficacia (Bhabha, 1994: 67) e intentar hacer visibles las presunciones fotográficas naturalizadas en la base epistemológica de la práctica museística.

Lidchi (1997a: 15) ha señalado acertadamente que los conservadores son plenamente conscientes de los límites y los dis-

cursos que les imponen las instituciones, y que intentan trabajar creativamente en su seno, una cuestión sobre la que volveré más adelante. Sin embargo, las funciones didácticas de la fotografía, a cualquier nivel, son esenciales para la construcción de la economía política del significado. Establecen directamente el significado que hay que construir y preservar (Greenberg, 1996: 2; Porter, 1989), explicándolo y representándolo para los visitantes que aspiran a crear una distancia cognitiva para absorber una información objetiva (Riegel, 1996: 87). Además, el uso “contextual” de fotografías también forma parte de una declaración institucional de intenciones. Su presencia reivindica un mensaje más “cultural” que formal, mientras se excluyen o se reducen el mínimo las fotografías “contextualizadoras” que muestran objetos con un mensaje estético. (Clifford, 1997: 159)<sup>2</sup>. En el museo etnográfico (y en sus reelaborados sucesores poscoloniales, los museos de la cultura y del mundo del arte), la fotografía como afirmación cultural es primordial. Las fotografías se emplean de forma didáctica para mostrar cómo “funciona”, cómo “se utiliza” o cómo “está hecho” esto o aquello; se considera que proporcionan un contexto, que explican, autentifican o, de vez en cuando, sustituyen al objeto real. También se utilizan como mecanismos demostrativos para recrear el conjunto del entorno en la representación de un pueblo o un lugar, para establecer una realidad social y denotar el medio y la “apariencia” de un espacio (por ejemplo, las grandes fotografías de paisajes dispuestas tras muchas de las secciones “funcionales” de la exposición *Maorí*, celebrada en el British Museum en 1998).<sup>3</sup> De este modo, las fotografías extienden el [los] objeto[s], rectificando “la poética de la objetividad”, el proceso que constituye el objeto museístico recopilado en primer lugar (Kirshenblatt-Gimblett, 1991: 338). Paradójicamente, mientras tanto, se replica y se naturaliza la objetividad mediante la naturaleza fragmentadora de la fotografía.

En relación con los objetos, Kirshenblatt-Gimblett ha distinguido entre estrategia expositiva *in situ* y estrategia expositiva *según el contexto*. La estrategia *in situ* implica metonimia y mímesis, y recrea los entornos de los objetos en un discurso implacablemente realista o positivista. Los murales fotográficos de

exposiciones como la ya citada *Maorí* actúan de esta forma, expandiendo los límites de los objetos al incluir más de lo abandonado. Tal estrategia no es, obviamente, neutral; sin embargo, yo diría que la expectativa de la función de las fotografías en las presentaciones de este tipo naturaliza, e incluso neutraliza, la construcción de acercamientos *in situ*, y resulta esencial en sus estrategias didácticas. La estrategia expositiva *según el contexto*, por el contrario, es más claramente interpretativa. Ya me he referido en el Capítulo 5, al hablar de las fotografías de Samoa de Acland, a la constructividad de la idea de contexto. En un entorno museístico, las aproximaciones *según el contexto* “ejercen un fuerte control cognitivo sobre los objetos” y sugieren la constructividad del conocimiento (Kirshenblatt-Gimblett, 1991: 389-391).<sup>4</sup> No obstante, la transparencia de las funciones genéricas de las fotografías en el espacio expositivo difumina la distinción entre las estrategias *in situ* y *según el contexto*, como puede observarse en el análisis que ha hecho Clifford de las fotografías de la exposición *Paradise*, celebrada en el Museum of Mankind en 1993. En este caso, la presentación de las fotografías cuestiona la distinción entre objeto y contexto, ya que las fotos se usan para “recopilar” y “presentar” objetos que se hacen reales y explicables sólo en relación con ellas (1997: 160). ¿El objeto se ha convertido en fotografía o la fotografía en objeto?

Existe, desde luego, un lugar para tales estrategias explicativas —sería absurdo sugerir lo contrario, porque las fotografías existen en primer lugar por eso—. Sin embargo, se ha puesto un excesivo énfasis en lo indicial (el “haber estado allí” de Barthes), y a ello se debe en gran medida la creación del mito de la verdad fotográfica (Brothers, 1997: 5). El resultado es una nivelación de las imágenes, una homogeneización de su función basada en la aceptación de la transparencia realista de la fotografía; la foto como gratificación instantánea y explicación total del nexo de la visión, la percepción y el conocimiento (Porter, 1989: 23-24). Ésta es la economía de la verdad en la que los fotógrafos operan —tal como pregunta Tagg, ¿bajo qué circunstancias sería “veraz” una fotografía del monstruo del lago Ness? (1988: 5)—. Siento la tentación de contestar que “en un montaje didáctico del Museo de Ciencias Naturales”.

Este nexo entre género, expectativa e instalación se utiliza en el contexto expositivo para generar una interpretación preferente de la exposición o de determinados objetos (Lidchi, 1997b). Por ejemplo, en la exposición *The Maldivé Islands: Thriving on a Reef*, celebrada en el British Museum (Museum of Mankind) en 1994, pequeñas fotografías sobre paneles expositivos llevaban a interpretar los objetos como delicadas obras de artesanía al concentrarse en las manos de los artesanos y en el uso de dichos objetos (Lidchi, 1997a: 21). Esta narración venía determinada por la limitada gama de restos materiales de las Maldivas presentes en las colecciones del museo. Lidchi describe un preciso y matizado proceso de selección de imágenes que cambió la lectura de la exposición y fijó el tono emocional. Sin embargo, lo cierto es que las fotografías siguen siendo una forma de afirmación autoritaria que es necesario interpretar de un modo realista.

Estas funciones tradicionales de las fotografías suprimen tanto la naturaleza del medio en términos teóricos como la especificidad histórica y la dinámica relacional asimétrica de su elaboración. Es el caso, sobre todo, de las imágenes históricas, en las que los usos tradicionales de las fotografías también han eliminado la especificidad histórica de las imágenes en sus diversas presentaciones. Por ejemplo, en la Galería del Sudeste Asiático del Tropenmuseum de Amsterdam, las fotografías se utilizan ampliamente (y sin pies de foto) para transmitir la “sensación” propia de un período y un lugar a la exposición de los objetos, sin el más mínimo reconocimiento de su propia historicidad. Y, sin embargo, desempeñan un papel activo en el establecimiento del entorno interpretativo de los objetos, ya que los discursos museísticos predominantemente objetuales requieren un orden que eleve el objeto y domine a la fotografía hasta el punto de que esta última pueda ser promiscuamente impulsada para hacer que un objeto “signifique” en contextos delineados por el objeto, no por la fotografía (Porter, 1989: 24). Las cada vez más numerosas exposiciones fotográficas en los museos etnográficos (por oposición a la disposición directa de fotografías con objetos) a menudo no son más que extensiones de los discursos realistas de base objetual sobre la elaboración objetiva de “ventanas al mundo”. Tales exposiciones

extienden eficazmente la retórica de la sustitución que he analizado en el Capítulo 3. Forman parte del discurso museístico basado en un modelo natural-realista de construcción etnográfica de los marcos lógicos occidentales de establecimiento de conexiones entre objetos (Shelton, 1990: 99). Esto naturaliza los significados que conforma y presenta una visión holística de la cultura. Aunque tales exposiciones son perfectamente legítimas a un nivel informacional, ya que permiten acceder a un material importante desde el punto de vista histórico y etnográfico, lo hacen a costa de suprimir el fundamento representacional.

Pueden plantearse, desde luego, importantes objeciones a mi argumentación. Puede que haya muchos usos estratégicamente diferentes de la fotografía en los que el rastro de lo real sea inequívocamente básico para el propósito de la exposición y el museo. En una exposición que, bajo el título de *Captive Lives*, organizó la National Library of Australia, las imágenes, entre ellas fotografías, constituían un discurso y una narración metafórica de cómo unos aborígenes de Palm Island fueron sometidos, despojados de sus bienes y exhibidos en “espectáculos de salvajes” por Europa y Norteamérica (Poignant, 1993). Las fotografías, el rastro indicial de la gente, son un importante medio para dar a conocer sus historias. “Museos de la memoria”, como los que conmemoran e informan sobre el Holocausto, también tienen estrategias fotográficas muy claras, vinculadas a experiencias históricas concretas, en las que la certeza técnica de la huella fotográfica es fundamental para los propósitos del museo. Las salas del Museo de los Crímenes Genocidas de Tuol Sleng (Camboya), por ejemplo, están cubiertas de fotografías de prisioneros que fueron realizadas mientras eran torturados o esperaban una muerte inminente. Treinta y seis personas por bloque —treinta y seis recuadros de 6 × 6 pulgadas [15,24 × 15,24 cm]—, multiplicadas por diez bloques, dan un total de 360 recuadros: la masa de huellas indiciales de víctimas representa literal y metafóricamente la escala de las atrocidades (Ledgerwood, 1997: 84).<sup>5</sup>

## Desemparejamientos

El uso de la fotografía en el museo se basa en la creencia implícita en que el contexto es capaz de controlar la imprevisibilidad polisémica de la imagen. Pero los discursos políticos y culturales suscritos por las diversas modalidades de visitantes de los museos también definen los adecuados límites afectivos del “contexto”, como han descubierto, a su pesar, numerosos conservadores. No es casual que las fotografías constituyeran el centro de los principales debates sobre las exposiciones *Into the Heart of Africa*, celebrada en el Royal Ontario Museum de Toronto en 1989-1990, y *Hidden Peoples of the Amazon*, celebrada en el Museum of Mankind en 1985.<sup>6</sup> En Toronto, a pesar de las meditadas intenciones del comisario y de la naturaleza históricamente específica del material, una imagen de la mujer de un misionero “enseñando a las mujeres a lavar” invalidó los intentos de controlar su energía semiótica. Dicha imagen se convirtió en un poderoso recordatorio de una historia de opresión (Ames, 1992: 157) y en un símbolo del racismo y la represión de la experiencia africana y afrocanadiense con los que, según varios sectores de visitantes, la exposición mostraba connivencias. La distancia cognitiva necesaria para captar la “ironía” de la exposición no estaba al alcance de quienes sentían una afinidad política o emocional con la temática (Riegel, 1996: 94), especialmente cuando aquélla se expresaba a través de la insistencia indicial de las fotografías. En el caso de la exposición del Amazonas, la representación atemporal de la cultura fue criticada por su incapacidad de abordar las crisis contemporáneas a las que se enfrentan los pueblos indígenas de la Amazonia. El centro de las críticas fue una pequeña sección fotográfica situada al final de la exposición y titulada “El Amazonas hoy”, que insinuaba la existencia de problemas contemporáneos. No sólo había un desequilibrio de presentación y tono afectivo entre las pequeñas e insulsas fotografías objetivas de esta sección y la dramática e impresionante representación de la “tradición”. La principal fotografía, en la que aparecía un joven panare sobre una motocicleta propiedad de Paul Henley, el antropólogo británico que había hecho la foto, fue interpretada como una trivialización y como un símbolo de la falta de implicación de la

exposición en la lucha por la supervivencia cultural en el área amazónica. Eso ocurrió especialmente con esa fotografía porque el pueblo panare había tenido más éxito que otros en su supervivencia cultural tras siglos de encuentros criminales (Simpson, 1996: 36). El desplazamiento desde la huella indical concreta de un joven panare a un icono generalizado de la Amazonia contemporánea era una representación inapropiada, que dejaba al espectador, como dijo cierto crítico, con lo trivial, lo anodino y lo bonito (Bourne, 1985). En los dos casos citados, el verdadero poder evidencial de la fotografía no pudo contener la ambigüedad del complejo conjunto de significantes al generar significados: “En la imagen, el objeto se abandona por completo, y nuestra visión de él es *segura*” (Barthes, 1984: 106; la cursiva aparece en el original).

Quiero ahora considerar un caso en el que se introdujeron deliberadamente diferentes géneros en el espacio de la galería y, sin embargo, la interpretación preferente de la exposición en su conjunto ocultó las potenciales representaciones fotográficas. No es simplemente una cuestión de significantes inestables, aunque los significantes, de hecho, son desestabilizados a través de representaciones ambiguas en relación al género; más bien ilustra la necesidad de cambiar la base conceptual en función de la cual se utilizan las fotos. La Life Cycle Gallery del Museum of Religious Life and Art de Glasgow explora, como indica su nombre, las diferentes maneras en que la gente marca la configuración de sus vidas a través de la experiencia y las prácticas religiosas en su más amplio sentido. Es una muestra intercultural de objetos, con fotografías de apoyo y audiovisuales, bastante convencional y rigurosamente diseñada. Pero, en medio de todo, se introducen diversos géneros fotográficos. Aunque con ello se ha pretendido sugerir la subjetividad de la experiencia religiosa y hacer de la muestra algo “más animado o popular” (Lovelace, Carnegie y Dunlop, 1995: 68), es el contenido de las fotografías lo que domina en el espacio didáctico. Pese al reconocimiento de que se trata de fotografías de otro orden, la historicidad de los distintos géneros, su base conceptual, su contexto y su subjetividad narrativa no han recibido suficiente espacio interpretativo para materializar su potencial. Esto es interesante porque permite ver cómo el género, la

expectativa y la presentación enturbian las imágenes en el espacio etnográfico. Una fotografía pertenece a una serie sobre novicias, *Brides of Christ*, de la eminente fotógrafa de Magnum Eve Arnold. La fotografía no es sólo documental, en el sentido tradicional de la palabra, en tanto que pretende registrar y comunicar una interpretación del mundo: determinados elementos formales, tales como el vigoroso encuadre, construyen significado mediante las tensiones entre forma y contenido, apuntando a su mediación. De manera similar, el efecto de la fotografía del entierro de un niño en Perú, perteneciente al proyecto *Otras Américas* de Sebastião Salgado, depende en gran medida de la activa geometría del marco y de la acción de la luz sobre las contrastadas texturas de la piel muerta y la ropa de lana. Estas fotografías se presentan de distintas maneras en la galería, señalando sus distintos discursos. Se encuentran montadas y enmarcadas como en una galería de arte, mientras el resto de las fotos se montan sin adornos ni marcos y se disponen en cubos o en las paredes como si se tratase de insignificantes pedazos de papel entre los objetos. Y, sin embargo, a pesar de las intenciones, en cierto sentido las imágenes documentales no encuentran un buen acomodo, ni desde el punto de vista formal ni técnicamente, entre las imágenes didácticas y funcionales que las rodean, la mayoría de las cuales son fotográficamente ingenuas, simples fotos “de” cosas en cuyo estilo “sin estilo” se ha suprimido la mediación. Estas últimas sugieren una observación inmediata y una autenticidad etnográfica traducidas en fotografía, mientras que las fotos documentales se han basado desde hace mucho en la visión mediadora del intérprete para revelar la verdad. Nos enfrentamos a muy diferentes registros de imágenes; aunque los conservadores han reconocido esto, las fotografías no logran materializar su potencial comunicativo, ni siquiera en el nivel del contenido coherente, porque precisamente lo que las convierte en fotografías satisfactorias se pierde en el ruido dominante de la didáctica.<sup>7</sup>

Por el contrario, la fotografía del padre Daly despejando el paso para uno de los moribundos del Domingo Sangriento de 1972 en Irlanda del Norte, realizada por Stanley Matchett y utilizada en la sección sobre religión y poder, responde admira-

blemente a la intención de los comisarios de compensar el “muy confirmatorio caso contiguo”.<sup>8</sup> Como imagen, presenta una estructura menos precisa y autoconsciente que las fotos de Arnold o Salgado: es una fotografía de otro orden. Como muestra de fotoperiodismo, pertenece a un género de fotografías que pretenden comunicar sucintamente en una amplia gama de contextos. Tiene la incisividad visual de un cartel, con un significado nítidamente cerrado, una gran densidad de significantes que se funden con el significado en la traducción: lo que algunos han llamado “sustantivos y verbos” de la fotografía en un solo marco (Stryker, citado en Retman, 1996: 54). Aunque podría decirse que tiene una intención más didáctica que el resto de fotografías aquí analizadas (después de todo, el fotoperiodismo existe para “informar”), es una imagen de otro orden en relación con las expectativas de la galería etnográfica. Curiosamente, ha recibido críticas por parte del público. En comparación con la energía semiótica de las fotos de *Into the Heart of Africa* y *Amazonia*, la fotografía no puede “contenerse”, y algunos han considerado que “hace apología del terrorismo”. Es una imagen que no podía despolitizarse en su presentación, ya que su insistencia indicial, la presencia del referente, no podía ser contenida en el marco de la fotografía o del contexto de su uso —la presentación se consideró inadecuada—.<sup>9</sup> Forma y contenido se unen para crear un significado que amplía nuestra comprensión de la experiencia del conflicto. Muy pocas imágenes utilizadas en las exposiciones etnográficas pueden presumir de ello.

Por tanto, puede afirmarse que, en cierto sentido, las imágenes de Arnold y Salgado se han convertido en meras ilustraciones, y no han proyectado sus incisivas cualidades en un lugar donde el género no correspondía a lo esperado. Aunque la fotografía del Domingo Sangriento resulta más satisfactoria en este contexto, no deja de estar atrapada en un discurso que remite al uso museológicamente tradicional de las imágenes, en el que las bases sobre las que se articulan los significados siguen sin ser cuestionadas o problematizadas (Bal, 1996: 8). Las tensiones y rupturas producidas por estos géneros enfrentados en el espacio parecen haberse formado precisamente mediante “la distinción entre las afirmaciones objetivas (que se

consideran producto del lenguaje objetual) y sus interpretaciones (que se consideran producto de uno o más metalenguajes)”; y “los modos de argumentar [el género] se utilizan para representar hechos como si expusieran la forma y el significado de diferentes *tipos* de historias” (White, 1992: 39; la cursiva es mía). Aunque la galería de Glasgow representa un intento de ampliar el discurso fotográfico, pone de manifiesto, no obstante, los problemas que plantea aplicar diferentes géneros sin modificar adecuadamente la base indagatoria o epistemológica en virtud de la cual operan. Es un ejemplo instructivo de cómo las “categorías de la visión” representadas mediante el género, la expectativa y la presentación fotográficos pueden generar confusión al ser admitidas en un espacio insuficiente para que funcionen como se pretende. La correspondiente confusión semiótica, la fundamentación básica del significado en el contenido de la imagen a expensas del género, ha fracturado realmente su potencial para implicar al espectador tanto etnográfica como fotográficamente.

### **Géneros alternativos. ¿Diferentes expectativas?**

Por tanto, si la aspiración a ajustar aún más el significado fotográfico es un proyecto fallido; si la naturaleza inherentemente polisémica y fragmentaria de la fotografía, su presentación en lugares específicos y su interacción subjetiva con el espectador resultan problemáticas, ¿qué se puede hacer? Quizá se pueda explorar qué podría conseguirse privilegiando esas mismas características que actúan en contra de la fotografía. Como he sugerido en otro lugar (Edwards, 1997), la fragmentación, la ambigüedad, la dislocación y la incertidumbre pueden volverse del revés para abrir un espacio que sitúe al creador, a la institución y al espectador en la construcción de conocimiento. Martínez ha explorado tales estrategias en relación con el cine etnográfico, y ha encontrado que películas que utilizan estrategias textuales “abiertas” en vez de buscar delimitaciones precisas de significado, engendran respuestas más elaboradas, indagatorias y reflexivas. Y, a la inversa, los patrones más poderosos de interpretaciones aberrantes y simplemente carentes de inte-

rés y alienantes corresponden a significados más cerrados de representaciones objetivas y distanciadas. Él sugiere que los estilos reflexivos o experimentales otorgan poder a los espectadores, dejándoles espacio para negociar los significados de manera más dialógica e interactiva (1992: 135-136). De este modo, a través de lo que es precisamente fotográfico, un relato inacabado puede utilizarse en el espacio del museo para ampliar una autoridad cerrada y posicionar al sujeto-espectador en la construcción colectiva del conocimiento.<sup>10</sup> Quizás al implicarse con la expresividad de la fotografía “se manifieste la problemática limitación o fragmentación del conocimiento escópico, a resultados de una mayor insistencia en su estatus subjetivo como espectador” (Green-Lewis, 1996: 3).

Las estrategias alternativas son fascinantes porque la propia contribución de la antropología a la contemplación de la fotografía (sobre todo de la fotografía histórica absorbida y utilizada en el seno de la antropología) ha sido precisamente derribar las fronteras y las formas de representación de pueblos y lugares que en el pasado tanto había contribuido a erigir. El desmoronamiento de los paradigmas representacionales tradicionales, la fragmentación de la autoridad, el ambiguo estatus de la autoría y la multiplicidad de respuestas, ya sea en los textos, las películas o las fotos, han abierto un espacio subjetivo para pensar en las fotografías y pensar con las fotografías. Aunque lo que aquí me interesa es el fundamento epistemológico sobre el que operan las fotografías en el museo etnográfico, las estrategias que estoy analizando se relacionan con la multiplicidad de voces, las traducciones culturales, las voces indígenas y las autoridades fragmentadas que están ocupando cada vez más el espacio generado por los contrapuntos críticos. Al mismo tiempo, se han roto las fronteras de lo que se considera un comentario cultural válido. Como ha señalado Clifford (1988: 118-121), la “narrativa seria”, como las novelas, los relatos breves, los diarios y las autobiografías, ha sido absorbida por el nuevo canon del texto antropológico como detentador de cierta validez representacional. Lo mismo ocurre, en mi opinión, con la fotografía.<sup>11</sup> Investigamos diferentes modalidades de narrativa visual mediante diferentes dialectos, géneros y tramas. Dichas modalidades no se basan en la sintaxis fotográ-

fica, sino en la cita, la metáfora y el matiz expresivo. Se puede partir de la base de que tales estrategias, utilizadas de manera inteligente, inquisitiva e informada allí donde la estructuración fotográfica desbarata y fractura los supuestos realistas, pueden fragmentar los estereotipos, la intransigencia institucional y las expectativas del público más intensamente que un lenguaje realista. Lo que planteo es que si pensamos en términos de dialectos visuales, de géneros de fotografías diferenciados en su intención, contenido y forma, centrando la atención en la mediación de la imagen (“desnaturalizándola”), podemos crear una expectativa fragmentaria y abrir así un espacio crítico “‘Entre’ espacios [dotados de] una centralidad táctica para socavar la propia noción de centro” (Clifford, 1997: 213). En este registro, las fotografías pueden utilizarse como un instrumento para revelar la base epistemológica del discurso museístico en lugar de para limitarse a hacer afirmaciones autorizadas.

Para lograr esto, deberíamos considerar cómo podrían operar en el espacio etnográfico otros géneros fotográficos (fotografía documental, fotoperiodismo, fotografía artística) y otras estrategias de exhibición que invitan a diferentes respuestas. Un enfoque como éste fragmenta de inmediato la fotografía etnográfica como categoría. Al difuminarse los límites, nos movemos desde el eje vertical de la práctica disciplinar al eje horizontal en el que la fotografía se posiciona sobre un *continuum* de práctica fotográfica de muchas corrientes intelectuales entrelazadas, materializadas a través de una tecnología. Así, la representación cultural se constituye gracias a una variedad de prácticas relacionadas y a menudo opuestas. Desde tal espacio, clarificado entre la propia imagen y la asunción didáctica, se hace posible investigar el uso etnográfico de la fotografía y su autoridad, desafiando la naturaleza ratificadora de la imaginaria dominante y la posición del espectador y de la institución en esa representación. Podría partirse de una premisa alternativa en la que la fragmentación de la expectativa se realizara mediante la sugestión de lo no conocido —de la incertidumbre—, abriendo un espacio subjetivo en el que los visitantes fueran conscientes del acto fotográfico de mediar la visión y de su participación en la construcción colectiva del conocimiento.

Ello exige que los museos reconceptualicen la fotografía como un proceso de traducción y no como una declaración realista, como un continuo diálogo entre imagen y cultura —no sólo la cultura del contenido de la fotografía, sino la cultura de su uso (Brothers, 1997: 12)—.

Tales estrategias podrían emplearse para abrir espacios discursivos en la mente del espectador. “¿Qué hace esta imagen aquí? No es lo que esperaba. ¿Cómo? ¿Por qué?” Incluso aunque, como ha afirmado Heumann Gurian, “el visitante reciba una sensación impresionista y a veces indeleble del tema [...] que servirá de referencia en todas las subsiguientes exposiciones” (1991: 181), puede afirmarse que tales estrategias fotográficas problematizadoras encarnan, por consiguiente, un poder de resonancia más allá de las imágenes. Extenderlas a otra clase de objetos en el museo mueve al espectador hacia el cuestionamiento (y quizá también hacia la comprensión dialéctica) de los procesos de la elaboración de declaraciones sobre la cultura y la historia, y de su propia posición subjetiva en esta relación, en lugar de hacia un consumo más pasivo de narrativa didáctica. Una reclasificación siempre implica elaborar nuevos significados. Es evidente que los museos están activamente implicados en la selección, clasificación y reclasificación como mecanismos esenciales de producción de verdad. Cambiar la base conceptual de la fotografía, la forma en que opera en una institución, equivale a provocar un cambio radical en el discurso. Sin embargo, tales estrategias deben ser articuladas plenamente. Ignorar el papel del género fotográfico o emplear la ironía fotográfica es, como ha señalado Riegel (1996) en relación a *Into the Heart of Africa*, una estrategia peligrosa. Para que las representaciones funcionen, tienen que responder ampliamente a las expectativas de ciertas realidades fotográficas socialmente constituidas que el visitante de una exposición suele considerar verdaderas o apropiadas (Lidchi, 1997a: 18). Así, en paralelo a las líneas reflexivas y críticas de la práctica museística contemporánea, es esencial abrir los “horizontes de expectativa” que determinen las preguntas planteadas y las respuestas dadas. Todo depende de un cambio conceptual respecto a la fotografía en el museo, un cambio desde un papel realista privilegiado a una compleja voz de muchos géneros, que

puede existir en sus propios términos, no definida ni por los objetos que sustenta ni por su presentación de apariencias superficiales. La visibilidad en el museo parte de este modo de premisas diferentes, en un cambio desde la “supervisión” hacia una claridad y una apertura de base epistemológica.

### Confrontar la materialidad

Quiero considerar brevemente las formas de presentación y materialidad. La materialidad de la fotografía es, como se ha sugerido en el Capítulo 1, crucial para su significado social. Y hay maneras de utilizarla en el espacio del museo. En mi opinión, presentar fotografías en función de su práctica social es una estrategia para la visibilidad de las fotografías como objetos sociales en el tiempo y en el espacio.

Esto es especialmente pertinente en relación con el material histórico. Tal como han demostrado las respuestas a *Into the Heart of Africa*, el deslizamiento temporal por el cual el “allí y entonces” se convierte en el “aquí y ahora” en los procesos de significación de la fotografía confirma el estereotipo, en vez de confrontarlo, y legitima la reproducción de los tropos visuales coloniales, por ejemplo. Incluso los compromisos críticos con material colonial en términos de contenido de imagen pueden ser muy problemáticos. Como ha señalado Bal (1996: 195-196), en referencia a una exposición crítica organizada en los Países Bajos en 1989 bajo el título *The Colonial Imagination: Africa in Postcards*,<sup>12</sup> con tales ejercicios se corre el peligro de producir precisamente lo que la exposición pretende criticar. La insistencia en la imagen y su relevancia —en este caso, el cuerpo sexualizado y colonizado de las mujeres africanas— puede provocar una reafirmación. En otras palabras, ¿ven los espectadores su acto de visión, o el contexto de la visión —el espacio didáctico del museo— se limita a legitimar una visión reiterada? ¿La insistencia en la fotografía como objeto material y no sólo como imagen podría desbaratar la reproducción de la visión que preocupa a Bal? Evidentemente, los objetos también significan; pero lo que estoy sugiriendo es que la materialidad actúe de alguna forma para posicionar a los sujetos-espectado-

res y hacerles conscientes del acto de ver. Las exposiciones que sigan tales estrategias constituirán etnografías de la visión, en vez de etnografías del contenido. La insistencia en la materialidad convierte a las fotografías en una serie de objetos transferidos basados en prácticas sociales de visión. Las técnicas de exposición desempeñan un papel fundamental aquí, al alejarse de la enmarcación y acercarse a la exhibición del objeto en su conjunto. La materialidad tiene la capacidad de insertarse entre la imagen y el espectador, apuntando al acto de la visión.

Varias exposiciones han recurrido a la materialidad para suscitar un sentido crítico del impacto de las imágenes visuales. La muestra *Pirating the Pacific*, organizada en Sidney en 1993 (Stephen, 1993), exploró una amplia gama de imágenes y objetos fotográficos que estaban en circulación, sobre todo en el discurso popular, y construían un Pacífico imaginario para turistas mediante fotografías, postales, folletos de viaje y cosas por el estilo. Una importante exposición que funcionó como etnografía de las fotografías etnográficas y coloniales fue *Picturing Paradise: Colonial Photography in Samoa 1875-1925* (Engelhard y Mesenhöller, 1995).<sup>13</sup> Como en el caso de *Pirating the Pacific*, la forma de consumo de las fotografías era esencial en esta exposición. Aquí había un caos de formatos fotográficos; muchas imágenes se mostraban en varios formatos como impresión a la albúmina, impresión al platino, fotgrabado o incluso, en el caso de un retrato de una joven mujer realizado por Thomas Andrew, una pintura al óleo de G. Pieri Nerli (Nordström, 1995: 16-17). Este recurso aleja a la fotografía, por un lado, de la ventana abierta al mundo, y por otro, del modelo histórico-artístico de la singularidad de la gran obra. Las fotografías se convirtieron no tanto en imágenes como en objetos socialmente relevantes que se movían por distintos espacios acumulando diferentes significados mientras eran consumidos en diversos contextos a medida que la gente interactuaba con el tiempo y con el espacio. Aunque había secciones sobre los tropos clave, como la "Venus colonial", y lugares de instrumentalización claves, como las misiones, las fotografías se presentaban en función del consumo conjugado a través de esas coordenadas. El visitante del museo asumía con firmeza la posición del espectador, y el acto de ver era mediatizado por las formas

materiales: álbumes, revistas, cajetillas de cigarrillos, tarjetas estereoscópicas, carteles, postales y *souvenir*. La exposición no era más que el último contexto en una historia continua de consumo. Este tipo de exposiciones son intensamente reflexivas, ya que posicionan a los espectadores y exploran los procesos de subjetivación en los que están implicados.

Una atención diferente en la materialidad se ha planteado en el montaje del Museum of the Romanian Peasant de Bucarest. Este museo ha utilizado las fotografías en sus salas de un modo especialmente imaginativo, permitiendo que funcionen simultáneamente como documentos, como objetos extensibles y como señales afectivas, pero sin dejar de suscitar una sensación de mediación fotográfica. El director de esta interesante institución de etnografía rumana, que opera en el ámbito de los discursos de la identidad nacional poscomunista, es un artista más que un etnógrafo, aunque el equipo de conservadores está formado por etnógrafos. En algunas salas, las fotografías informativas que se "añaden" a la exposición de manera ilustrativa, autenticadora o autorizadora, se muestran en realidad como objetos en sí mismos. En vez de exhibirse como meros rectángulos de papel informativos y acrílicos, se disponen en marcos como si formaran parte del espacio doméstico al que alude la exposición. El espectador se ve obligado a implicarse con las fotografías como objetos; el conocimiento se presenta literalmente enmarcado, como algo indicial y, sin embargo, mediatizado. No se trata de un conocimiento "a primera vista" en el espacio museístico; las formas materiales y la escala de las fotografías enmarcadas requieren una atención más cercana. Además, hay una disyunción, ya que las fotografías enmarcadas no siempre pertenecen al tipo de fotografías que cabría esperar encontrar en esos marcos expuestos en tales condiciones sociales. No obstante, al mezclar contenidos y presentarlos en un *continuum* de forma material, las disposiciones apuntan a la mediación que comportan diversos usos sociales de la fotografía, en la comunidad histórica y en el museo.

## Estrategias radicales

Quiero considerar ahora una estrategia muy diferente. Del mismo modo que distintas voces procedentes del ámbito tradicional de la antropología han cuestionado la concepción del museo, el compromiso antropológico con el arte contemporáneo cuestiona los modos autoritarios y excluyentes en que la antropología representa a otras culturas (Schneider, 1996: 184-185; Edwards, 1997). Voy a contemplar la fotografía en esta intersección como un ámbito de crítica de la práctica museística. Además, tal operación crea actos de representación visible al magnificarlos, al presentar conscientemente géneros inapropiados en el museo como una forma de contaminación, al “exhibir la representación de la representación de la representación” (Riegel, 1996: 99). Esto remite a los comentarios de Benjamin acerca de la traducción: para representar y traducir fielmente el original, el traductor debe distanciarse de él, buscando la realización de su tarea en un orden diferente al del original (1973: 78). El significado reside en el espacio que hay entre el original y su traducción.

Precisamente con este espíritu, diversos tipos de museos han trabajado con artistas contemporáneos para explorar los límites del coleccionismo y la colección. De este modo, las críticas a la práctica museística en particular y a la antropología en general se traducen en experiencias demostrables y tangibles en el seno de las instituciones, en las que el fundamento epistemológico del coleccionismo y el museo se clarifican a través de un contrarrelato: “La mezcla de artistas y museos no sólo implica la regeneración del asombro y la curiosidad. La era multicultural ha obligado a los conservadores a asumir los problemas de la representación, así como la fusión posmoderna de la realidad con la ficción y de la historia con el mito” (Dorsett, 1998: 11). Aunque las intervenciones de los artistas son cada vez más un lugar común en los museos (por ejemplo, la obra del artista americano Fred Wilson, que ha tenido un gran impacto en la política de representación e identidad de los museos; el trabajo de Mark Dion en la Tate Gallery; la intervención *Question of Taste* de Richard Wentworth en el British Museum, que combina objetos arqueológicos con “basura” contem-

poránea; y los montajes de Chris Dorsett *Deep Storage*, en Cheltenham, y *Divers Memories*, en Oxford, Manchester, Estocolmo y otros lugares),<sup>14</sup> el uso experimental de estas formas en los museos etnográficos no se ha extendido ampliamente a las fotografías como tales, más allá de su función en el seno de los medios mixtos de que disponen los artistas contemporáneos. Si se pretende que los museos actúen como “zonas de contacto, espacios de confrontación, negociación y corretaje cultural”, el papel de las fotografías como divisa preferente de la experiencia contemporánea es seguramente crucial.

Quiero prestar atención brevemente a dos proyectos en los que he estado implicada en el Pitt Rivers Museum, y que he supervisado teniendo en cuenta, precisamente, estas problemáticas. Los dos fueron desarrollados como traducciones conscientemente dialógicas entre la teoría antropológica y la estrategia expositiva (Bouquet, 2000: 210-220). El primero es una serie de fotografías realizadas por la fotógrafa y artista Elizabeth Williams en el desierto del norte del Sinaí en 1993-1994, y el segundo es un trabajo del fotógrafo escocés Owen Logan. He analizado la gestación del proyecto de Williams, titulado *Strange Territory*, en otro lugar (Edwards, 1997: 63-70); aquí sólo prestaré atención a la forma en que se presentó en el contexto del museo etnográfico en 1994. Una serie de fotografías tomadas en un campamento de beduinos del desierto sintoniza particularmente bien con la tesis que estoy defendiendo: los objetos eran arqueología de superficie, detritus de la cultura. La fotógrafa impuso el discurso al crear una etnografía de materiales encontrados (telas, cuerdas, zapatos), un discurso desplazado desde lo tradicional a lo importado. En vez de proclamar que “esto es como es”, la distancia desde la imagen transparente y descriptiva comunicaba, a través de sus metáforas, una incisiva verdad acerca de la relación del beduino con su desierto a finales del siglo xx. A pesar de su carácter indicial, las fotografías rechazaban el privilegio realista de la verdad visual. Mediante su empleo de la cita pictórica y la metáfora, se convierten en una traducción que interpreta el sentido, en vez de buscar la fidelidad precisa al original (Benjamin, 1973: 78), y el acto de traducción se hace claramente visible. Sus intervenciones subjetivas son inconfundibles: son fotografías de otro orden.<sup>15</sup>

La obra se mostraba en una cascada de ampliaciones entrelazadas, montadas sobre una gran vela de calicó abatida en el espacio del museo. El efecto global era espectacular, sobre todo cuando se veía desde detrás del patio principal del museo. Su presencia era inevitable y resonaba por toda la institución. Suscitaba una serie de preguntas sobre otros objetos. ¿También ellos habían sido abandonados? ¿Cuáles eran sus historias? Provocaba una poderosa sensación de presencia de la ausencia, apuntando a la naturaleza parcial del museo como ámbito de traducción cultural. El resultado era un cuestionamiento del territorio de la "imagen cultural", con preguntas sobre la representación de la cultura a través de imágenes. En otra serie, fragmentos de objetos creados mediante primeros planos sugerían el deslizamiento entre la imagen y el objeto en el museo. Elaborados como postales, eran fotografías muy detalladas y formalistas de piezas textiles tomadas en el Northern Sinai Heritage Centre. En ese sentido, remitían al tipo de fotografías descriptivas que se suelen hacer en los museos y que forman parte del control de los objetos, ya sea para su conservación, su documentación o su clasificación. Sin embargo, la superficie de la imagen se veía alterada por la adición de objetos. Había broches automáticos cosidos sobre fotografías de chaquetas, conchas sobre ropas de mujer: los objetos se situaban precisamente sobre sus huellas indiciales en las fotografías. Se convertían en afirmaciones ambiguas: ¿eran imágenes u objetos? ¿Tenían un significado formalista o documental? ¿Eran registros de objetos u objetos fabricados? Eran fotografías que parecían describir objetos; pero la intervención había desestabilizado y frustrado las expectativas; el espectador se veía obligado a cuestionar las categorías de objeto y fotografía. Por consiguiente, los objetos/imagen se resistían a las categorizaciones institucionales y a una apropiación que amenazaba con neutralizarlos. Mediante estos recursos, el proyecto exploraba al mismo tiempo formas alternativas de comunicar la experiencia cultural y las formas en que los museos están implicados en las modalidades de traducción.

El otro proyecto, titulado *A Home of Signs and Wonders*, cuestionaba el propio fundamento de la asunción didáctica: la relación entre imagen y referente que ha constituido la fuente de

autoridad de la fotografía en el museo etnográfico. Owen Logan trabajó durante dos años en Calabar, al sur de Nigeria, primero como antropólogo, en un proyecto que se inició en el marco de una investigación de campo. Owen exploró las tradiciones religiosas sincréticas de Calabar, el legado de las Misiones Escocesas y la reciente influencia de la religión fundamentalista en una región culturalmente diversa, dominada por una industria petrolera controlada desde el extranjero. A simple vista, las fotografías parecen formar parte del género documental, y hay algo posmoderno en su ambigüedad, su temática perturbadora y el carácter fragmentador de su abierta mediación entre el observador y lo observado. Intentan incidir visualmente en los términos culturales mediante preguntas antropológicamente enmarcadas y relacionadas con la continuidad, el cambio, la cohesión, el proceso y la diferencia en la negociación de identidades complejas en el moderno Estado-nación de Nigeria. Pese a que distan de ser aporéticos, los géneros de la fotografía documental parten de la posibilidad de que la resonancia aliente una empatía o una identificación que posibilite una apreciación, o incluso una imaginación, unificando y subrayando el momento de la experiencia compartida. En el caso de Logan, el asombro del fotógrafo y, en ocasiones, su incierta comprensión de la escena, permiten que el artificio de la manipulación y la negociación consciente halle su eco en el artificio consciente de las fotografías. Tanto en el fotógrafo como en la temática se percibe una articulación visual de experiencias religiosas discordantes y ambiguas, en la que las cosas que en tiempos fueron ajenas y desconocidas se convierten en locales, y viceversa. Las fotografías se expusieron en varios lugares en el sur de Nigeria, donde Logan identificó su público fundamental.<sup>16</sup> La respuesta a su trabajo formaba parte esencial de la obra, y las complejas y a menudo metafóricas respuestas que recibió descubrieron un nuevo estrato de expresiones visuales de experiencia contemporánea.

La búsqueda de medios para traducir esta identidad cultural de nivel profundo llevó a Logan a extender la constructividad de sus fotografías. Pretendía crear un espacio fotográfico que pudiera centrar un diálogo más allá de las normas de la fotoprovocación antropológica. Trabajando en una recreación

y, después, con negativos producidos digitalmente que se fundían con fotografías “convencionales”, se alejó conscientemente de un género realista para articular más coherentemente los universos culturales que la gente le expresaba.<sup>17</sup> El trabajo digital se aleja conscientemente de las certidumbres de lo indicial y de la idea del “instante decisivo” que ha dominado el concepto de verdad documental a muchos niveles. La construcción digital permite que el fotógrafo vaya más allá de las fragmentaciones del tiempo y el espacio, y que acumule inferencias, construyendo relatos dentro del marco fotográfico.<sup>18</sup> Ninguno de los elementos es “falso”; son inscripciones reunidas con coherencia e integridad (como cualquier otra afirmación histórica o etnográfica) que constituyen un relato por encima del tiempo y el espacio en el seno del marco. Es imposible establecer una identificación; y, sin embargo, podría decirse que son expresivas, imaginativas y etnográficas en el más profundo sentido, que se desplazan a través de distintos géneros, cada vez más transgresores, constituyendo una “etnografía densa” para alcanzar formas desarticuladas.

*A Home of Signs and Wonders* se concibió como una exposición que jugaba conscientemente con patrones cambiantes de expectativas. No versaba sobre Nigeria ni sobre la fotografía específicamente. Era una etnografía de la visión: la cuestión clave, presentada en su título introductorio, lo dejaba bien claro. En otras palabras, la base epistemológica de la exposición se articulaba mediante una serie de preguntas acerca del estatus de la fotografía, la cultura y la representación y sobre la subjetividad de la visión, como, por ejemplo: “Si ninguna representación puede articular la naturaleza completa de la experiencia, ¿qué es lo que estamos viendo?”. De este modo, el museo se convierte en un lugar de acción para el visitante-antropólogo durante la exposición” (Cornwall-Jones, 2000: 168).

El público se identificó, por consiguiente, con un testigo implicado en la subjetividad del encuentro en un espacio compartido, más que con un distante receptor cognitivo de una declaración didáctica. Tanto al autor como al público se les pedía algo: una buena disposición para captar las posibilidades de otro mundo y las posibilidades de no conocer a través de la

fotografía. Al utilizar esa crudeza que penetra en las fotografías, la exposición confronta los regímenes didácticos acríticos de la verdad fotográfica. Pero, al mismo tiempo, establece un claro vínculo entre dos sujetos de experiencia, creando un espacio compartido que admite la posibilidad de un conocimiento incompleto. Destroza la asunción de un conocimiento meramente vicario desde un género fotográfico que afirma que “esto es como es”. Los sujetos se hacen mutuamente imaginables, cambiando las premisas tanto de la fotografía documental como de la etnográfica, tal como afirma el propio Logan: “No pretendo instaurar un mensaje en mi representación del sur de Nigeria, sino más bien negociar un nuevo vocabulario con el que los espectadores puedan examinar sus propias versiones” (Logan, 1997: [3]).

Esta obra tiene que ver, como he sugerido, con los procesos de visión y traducción más que con el contenido de la imagen en sí. La alteridad fotográfica, la mediación y la metáfora resultan inconfundibles. Son inquietantes, no presentan certidumbres, dan réplica a discursos negociados de distintas maneras. Lo interesante de esta obra, en última instancia, es que reúne preocupaciones antropológicas, históricas y fotográficas teóricamente fundamentadas. Se convierten en parte del discurso transformador de la propia institución, cuestionando los conjuntos de hábitos semióticos y epistemológicos que posibilitan y prescriben formas de comunicar y de pensar (Bal, 1996: 3). Reconfiguran las expectativas de lo que la fotografía etnográfica es y podría ser. Los dos conjuntos de obras que he analizado hacen afirmaciones sobre las condiciones de su elaboración e implican a un sujeto espectador consciente en la construcción colectiva del conocimiento al plantear preguntas y no ofrecer, deliberadamente, una delimitación del significado. No pretenden “hablar de algo” en forma directa, sino hablar del “acto de hablar”. Como la materialidad de las fotografías en la exposición de Samoa, este trabajo reinserta el lugar de la producción social mediante intervenciones que se alejan conscientemente de la autoridad dominante en los museos (Shelton, 1990: 80). Esta distancia crítica se proyecta al espacio del museo a través de géneros fotográficos que cuestionan intencionadamente el fundamento epistemológico.

## Conclusión

La práctica museística no es, obviamente, homogénea. Todas las estrategias tienen una adecuación local o comunitaria específica. Lo que sirve para un museo local no tiene por qué servir para una gran institución metropolitana, y viceversa. No ocupan los mismos espacios interpretativos de género y de expectativa. He analizado diversas formas en que la fotografía podría contribuir al debate crítico en los museos. Evidentemente, hay otras. Un área obvia es el trabajo de artistas procedentes de diversos ámbitos culturales, incluidos los artistas indígenas y los exiliados, cuya obra constituye una crítica del archivo y el museo, tanto en lo que respecta a las fotografías que albergan como a los espacios en los que se elaboran los significados. Pienso, por ejemplo, en la serie *Syracus* (1994) de Maud Sulter, que implica una representación fotográfica crítica de objetos africanos del Museo de Manchester; o en el trabajo de Dave Lewis con el Royal Anthropological Institute para *The Impossible Science of Being* (1995-1996), que exploró los espacios de los museos y las doctas instituciones donde se elaboran los significados antropológicos. O, en un registro cultural diferente, cabe citar la obra de artistas indígenas americanos como George Longfish, Hulleah Tsinhnahjinnie o Pam Shields, que, desde sus particulares perspectivas culturales, han creado obras en las que redefinen las imágenes de la historia de la antropología. Lo que más me ha interesado aquí ha sido la fotografía en sí y cómo se espera de ella que desarrolle su potencial crítico en el espacio del museo, sea quien sea el autor de las imágenes, y contribuya a “proporcionar el marco real, ético, histórico, cultural y estético mediante el cual pueda apreciarse esa labor” (Elliot, 1993: 33).

Como ha señalado Jenks (1995: 13-14), la mirada especulativa siempre será problemática en sus relaciones con el mundo real; los objetos transformados del conocimiento compiten con la experiencia empírica cotidiana. El problema en un contexto museístico surge cuando una cosa se hace pasar por otra mediante confusiones de género causadas por la incapacidad de pensar más allá del contenido. Al introducir diferentes géneros y apuntar a la constructividad de la visión, las fotogra-

fías pueden participar en las estrategias expositivas “según el contexto” por las que aboga Kirshenblatt-Gimblett (1991: 381), que “invitan al público a reconocer la naturaleza arbitraria de todas las representaciones” y apuntan al museo como a un género específico en sí mismo. Estas preocupaciones pueden ser exploradas, tal como he señalado aquí, mediante la contraposición de géneros. Tales estrategias pueden ofrecer muchos puntos de acceso, ofertando a los visitantes una gama de fluidas experiencias de aprendizaje (Heumann Gurian, 1991: 184). Son transformadoras porque intensifican la subjetividad en el espacio etnográfico y apuntan, por tanto, a un medio cambiante de consumo, al tiempo que ponen en primer plano los elementos intelectuales, críticos o incisivos de las imágenes.

Planear detenidamente las estrategias fotográficas en términos de género, expectativa y presentación provoca una diferenciación de las múltiples corrientes y prácticas fotográficas en el museo que debe ser desenmarañado para que la fotografía desempeñe un papel a la vez problematizado y crítico. He planteado deliberadamente mi argumentación en términos de prácticas fotográficas para hacer más visibles los procesos. Además, enfrentarse a las tensiones existentes entre el género y la expectativa es crucial si se intenta replantear el papel de la fotografía en el museo etnográfico o en cualquier otra institución cultural o social de carácter histórico. He delineado una posición teórica, articulada a partir de la idea de voces o géneros fotográficos diferenciados, en la que la fotografía podría hacer una contribución positiva a la práctica museística contemporánea. Los problemas de la práctica representacional siguen siendo acuciantes, ya que mostrar formas de discurso no deja de ser, en parte, algo expositivo (Bal 1996: 165). Mi argumentación, por tanto, no propone respuestas como tales, sino que reubica una propensión crítica en la que las asunciones acerca de las representaciones culturales pueden volver a configurarse recurriendo a imágenes negociadas de otro modo. Quizás entonces, al establecer un discurso abierto en el espacio del museo, un discurso de diferentes voces y diferentes géneros, las fotografías y la fotografía puedan servir para marcar los límites de los sistemas de ordenación y cuestionar los regímenes dominantes de “producción de la verdad” a los que tanto ha contribuido en el pasado. Como ha

señalado Riegel, en cierto sentido es una estrategia peligrosa, “pero puede ser extraordinariamente productiva para aquellos museos que quieran crear espacios compartidos de comunicación con sus públicos” (1996: 100). Obviamente, las fotografías no pueden actuar aisladas: están inevitablemente inmersas en discursos institucionales más amplios; no obstante, he sugerido una estrategia mediante la cual las fotografías pueden desempeñar un papel activo, abierto y trasgresor en los programas reflexivos de los museos contemporáneos.

### Notas:

1. Lo que me interesa aquí son los espacios museísticos, donde las fotografías operan junto a objetos en la traducción intercultural de objetos socialmente coherentes, más que los espacios de las galerías de arte, que tienen conjuntos diferentes de programas estéticos y retóricas representacionales.
2. Ejemplos de la última estrategia se encuentran en el Ala Rockefeller del Metropolitan Museum of Art (Nueva York), o en el Sainsbury Center for Visual Arts (Universidad de East Anglia), donde las fotografías prestan apoyo a los objetos sólo en los catálogos o en el discurso general en torno a los objetos, no en el propio espacio de la galería.
3. De hecho, en una crítica a la exposición *Hidden Peoples of Amazon* (1985) celebrada en el Museum of Mankind se aludía a que no había una sola fotografía del río que daba nombre a la exposición (citado en Bourne, 1985: 380).
4. Lo cual remite al uso del objeto como un documento para contrarrestar algunos de los efectos de la distancia y la trivialidad en términos de contexto. Sin embargo, en el contexto del presente análisis sobre el uso de las fotografías, da la impresión de que se trata simplemente de cambiar el problema de “contexto”, no de sortearlo.
5. No pretendo decir que no exista pluralidad de experiencias y de relatos en las historias genocidas; simplemente que, en términos museísticos, la lectura preferente de esas instituciones se unifica en torno a la magnitud de los crímenes contra la humanidad. La representación del Holocausto ha sido ampliamente analizada; véase, por ejemplo, Friedlander (1992) y van Alphen (1997) y las referencias que contienen.
6. Una atención pormenorizada a las complejas cuestiones que envolvieron a las dos exposiciones es tangencial al propósito que me guía aquí. La exposición canadiense, en particular, dio lugar a una considerable cantidad de literatura, ya que sus implicaciones calaron en el mundo de los museos. Véase, por ejemplo, Ottenburg, 1991; Schildkrout, 1991; Cannizzo, 1991; Clifford, 1997: 206-208; Riegel, 1996. Para consideraciones más sucintas sobre la exposición del Amazonas véase Bourne, 1985; Simpson, 1996: 35 y Coombes, 1994: 219.
7. Resulta significativo que estas fotografías fueran adquiridas por el Departamento de Bellas Artes de los Museos de Glasgow antes de su uso (Antonia Lovelace, comunicación personal; le agradezco que haya analizado detenidamente la galería conmigo). A las otras no se les concedió el estatus de objetos y no fueron adquiridas, al ser consideradas ilustraciones prescindibles y efímeras. Esto remite a la opinión de que “el orden del Museo requiere la elevación del objeto y la subyugación de la imagen fotográfica [...] una jerarquía que existe en el almacenamiento y en la exhibición” (1989: 24).
8. Lovelace, comunicación personal.
9. Lovelace, comunicación personal. En la sección dedicada al *rito de paso*, una fotografía del rostro de una niña, crispado de dolor y terror mientras era sometida a una circuncisión, suscitó tantas objeciones como su polémico uso. Algunos interpretaron esta última fotografía como la aprobación de una práctica, ya que no se hacía todo lo posible por condenarla: el comentario que acompañaba a la imagen fue reelaborado para definir más claramente su posición en los términos de la controversia.
10. Esto, después de todo, ha sido fundamental para la fotografía documental posmoderna.
11. Estas ideas no son nuevas (véase, por ejemplo, Becker, 1981), pero no han sido exploradas en referencia al espacio museístico ni se han analizado con demasiado empeño sus implicaciones. Véase también Edwards, 1997.

12. A cargo de Raymond Corbey, en el African Museum, Ben en Dal, Países Bajos.
13. A cargo de Peter Mesenhöller (Rautenstrauch-Joest Museum, Colonia) y Alison Devine Nordström (Southeast Museum of Photography, Florida), la exposición se montó, en diferentes versiones, en Colonia, Oxford, Daytona Beach y Nueva York. Cada instalación tuvo distintos acentos y produjo diferentes significados a partir del mismo conjunto de materiales; los relatos cambiaron en función de las distintas configuraciones espaciales y del estilo de etiquetación e iluminación, y se articularon distintas interpretaciones preferentes.
14. En Lieska, Norte de Karelia (Finlandia), *Divers Memories* incluyó algunas de las obras de Jorma Puranen analizadas en el Capítulo 9.
15. Elizabeth Williams obtuvo una beca Leverhulme y fue fotógrafa-residente del British Council en el Northern Sinai Heritage Centre de Egipto.
16. El público de fuera de Calabar no era la preocupación fundamental de Logan. La exposición, ideada para un público nigeriano, fue montada en tres lugares distintos en Calabar y el sur de Nigeria.
17. Agradezco a Owen Logan que haya analizado detenidamente esta obra conmigo.
18. Los textos que acompañaban a las imágenes (salvo los de los paneles) fueron reducidos al mínimo. En ellos, aparecían dos fechas (una que informaba del momento de la inscripción indicaría y otra que indicaba el momento de la construcción de la imagen) para datar la obra producida digitalmente.

## **Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula\* (2003)**

Christopher Pinney

¿Cómo median con la modernidad las tradiciones visuales locales, de forma independiente y crítica respecto a la modernidad europea? En su libro *Modernism and the Harlem Renaissance* (1986), Houston Baker se pregunta cómo se puede comprender seriamente a W. E. B. Du Bois o a Langston Hughes, por ejemplo, sin limitarse a decir de ellos que “se parecen” (o “no se parecen”) a T. S. Elliot o Ezra Pound. Baker pretende liberarse del modelo de una razón y una conciencia “occidentales” soberanas, una razón y una conciencia similares a las que Dipesh Chakrabarty (2000) intenta “provincializar” mediante la recuperación de prácticas paralelas. Parte de la solución propuesta por Houston Baker reside en su énfasis en la “deformación del dominio” (1986, 49) característica del Renacimiento de Harlem, una idea desarrollada por Homi Bhabha en una dirección bastante distinta bajo la conjunción de lo performativo y lo deformativo (1994, 241).

Aquí se explora una idea similar: la manera en que las tradiciones fotográficas locales deforman creativamente las especializaciones geométricas de los universos coloniales. Las prácticas fotográficas poscoloniales dieron origen a una “modernidad vernácula”; imágenes que proyectan una materialidad de la superficie, o lo que Olu Oguibe (1996) denomina “la sustancia de la imagen”. En estas prácticas, la superficie se convierte en un punto de rechazo de la profundidad característica de los

\* Christopher Pinney, “Notes from the surface of the image. Photography, postcolonialism and vernacular modernism”, en: Christopher Pinney; Nicholas Peterson (ed.), *Photography's other histories*, Duke University Press, Durham, Londres, 2003, pp. 202-219.

regímenes de representación colonial. “Superficie” y “profundidad” remiten aquí no sólo a estratos sedimentarios, sino a posicionamientos más arraigados que fusionan lo ético/político con lo cronotópico. El esquema que podríamos denominar “colonial” situaba a la gente y a los objetos en el seno de profundas certidumbres cronotópicas, ya que buscaban identidades estables en lugares de los que no pudieran escapar. Sin embargo, la práctica “poscolonial” niega esto y dispone sus referentes sobre la superficie, en una ubicación más móvil. Esta transformación performativa/deformativa también refleja la oposición establecida por Michel de Certeau entre la panóptica “ansia de ser un punto de vista” y la “opaca movilidad [y] apropiación del sistema topográfico” por el peatón que habita la tierra (1984, 93, 97). Las prácticas de profundidad colonial implicaban una superficie fotográfica que era invisible y luchaban para ser garantizadas por ella. La superficie era una ventana sobre un campo de correlaciones espaciales y temporales que cifraban una “racionalidad” colonial. La opacidad de la superficie se convierte en un rechazo de esta racionalidad y en una afirmación de singularidad cultural. Aquí resuena también el intento de Michael Taussig (1993, 19-32) de reinterpretar el ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte para aplicarlo a finales del siglo xx. Taussig muestra interés por la dimensión háptica y táctil de lo que Benjamin denominó la necesidad de “ubicar” los objetos [fotografías] a corta distancia (1968, 217; cursiva añadida): la modernidad vernácula descrita en este ensayo revela un deseo de ubicar los objetos a través de la fotografía, y esto tiene una particular proyección en los contextos poscoloniales.

### Fotografía y profundidad

*Cuando nos instalemos en la isla, haremos un detenido examen del lago. [...] Que el lector intente imaginar este precioso panorama desplegado a su alrededor —con todos los objetos fielmente reflejados en la tranquila superficie del lago, que en mi primera visita estaba lisa como un cristal— y entonces podrá hacerse una idea del tipo de paisaje que deleita a los visitantes de este célebre valle.*

(Bourne, 1866-1867, 4)

*Nos hizo una seña y, a través de una mampara y pasando con cuidado por encima de los cables de la luz, acompañamos a Suresh hasta su estudio. [Él] retiró entonces la cortina roja para mostrarnos la pièce de résistance de esta cámara de sueños. Ante nosotros, la extensísima superficie del lago Dal de Cachemira brillaba bajo cascadas de montañas cubiertas de pinos, bajo un cielo de luz resplandeciente; una exuberante pradera llena de flores de todos los colores ocupaba el primer plano.*

(Pinney, 1997b, 14-15)

En una escena de la conocida película hindú *Beta*, un enamorado Anil Kapoor acaricia una fotografía de Madhuri Dixit, el objeto de su aún no correspondido amor. La mano de Kapoor pasa por la superficie de la imagen, detectando cierta secreta y libidinosa ondulación, cierta textura del deseo, casi imperceptible, que provoca en la mujer de la foto un extático susurro. Mirar se convierte en tocar y el referente de la fotografía se desplaza desde las prisioneras profundidades de la imagen a su sensual superficie. El cine de Bombay interpreta aquí una erótica de la mirada y el ser, algo muy cercano a la erótica descrita por Susan Sontag: una inmediatez sensual.

Volveré al “superficismo” que caracteriza a buena parte de la práctica fotográfica popular y rural en la India cuando explore sus conexiones con las prácticas populares de África Occidental, en especial con el modo en que el empleo de telones de fondo, la creación de una puesta en escena fotográfica y la manipulación de la imagen tras la exposición reflejan un interés por la superficie —o lo que Olu Oguibe llama “sustancia” de la imagen— en vez de por sus profundidades indiciales de narración.

Mi siguiente argumentación sobre las prácticas superficistas populares “poscoloniales” se basa, no obstante, en su oposición a una práctica anterior que repudia y supera. Dicha práctica privilegia el tiempo/espacio de la exposición fotográfica y vincula estos momentos creacionales a los movimientos de fotógrafos y modelos a través del espacio. La relación entre las primeras fotografías y el viaje europeo no es accidental: la foto “normativa” cifraba una práctica de la fotografía que cifraba una práctica del viaje. La ideología de la indicialidad autoriza

ba una práctica autóptica del “estar allí”. Con sólo hojear una historia básica de la fotografía se advierte la gran preocupación por la cambiante ubicación de los fotógrafos y por su equipamiento en conjunciones espacio-temporales reales: los primeros técnicos de la fotografía en sus palanquines, John McCosh en Burma, Roger Fenton en Rusia y en Crimea, Francis Firth en Egipto, Felice Beato en Japón, Samuel Bourne en India (véase Hershkowitz, 1980), y Timothy O’Sullivan y W. H. Jackson en el Oeste Americano.

Hay una “novedad” en la práctica fotográfica que autoriza esta implicación con espacios de alteridad, pero también una resonancia con epistemologías más perdurables. El paralelismo entre la tecnología de la fotografía y las técnicas del viaje ha sido explorado por David Tomas (1982; 1988), quien ha observado la forma en que la transformación de lo negativo en positivo encierra un viaje entre distintos estados. Pero esta narrativa tecnológica descansaba en una tradición europea de conceptualización espacial del conocimiento muy anterior. El frontispicio de la obra de Anton Wilhelm Schwart *Der Adeline Hofmeister* (1693) que muestra “el Grand Tour como parte de un sistema educativo del Barroco” visualiza esta espacialización en la que diferentes disciplinas —incluidas “la historia universal, las lenguas exóticas, la geografía y la política”— se representan como etapas de una ambiciosa “peregrinación”. Justin Stagl (1990, 325) ha situado esas imágenes en el contexto del surgimiento de una teoría sistemática del viaje en la Europa de los siglos XVI y XVII.

En el desarrollo de la fotografía de viajes practicada por fotógrafos como Roger Fenton o Samuel Bourne, cuya solicitada obra ha llegado a definir una práctica canónica en la fotografía del siglo XIX, podemos rastrear la alianza de las posibilidades tecnológicas de la fotografía con una expectativa cronotópica que emerge de esta larga historia de la teorización del viaje y el ascenso del *autopticismo*, de la “visión con los propios ojos”.

Un escrito de Samuel Bourne, *Narrative of a Photographic Trip to Kashmir (Cashmere) and Adjacent Districts* (1866) me servirá aquí como texto paradigmático de esta práctica normativa. Bourne empieza afirmando lo siguiente: “Si estoy en lo cierto

al suponer que los lectores de *The British Journal Of Photography* están interesados en los relatos de viajes fotográficos a países extranjeros, no creo que haya mejor manera de despertar su interés que presentándoles algunas notas de un viaje realizado al célebre Valle de Cachemira con la cámara” (Bourne, 1866, 471).

El peso y el volumen del equipo fotográfico de Bourne exigen formar una expedición a gran escala, con 22 *coolies* más su propio séquito de criados. Y la evidencia de la mentalidad cerrada e imperialista que tales formaciones expedicionarias pseudomilitares engendran se percibe de inmediato en el relato de Bourne, que —como se ha señalado a menudo— está sazonado con una aversión a los espacios dialógicos de los encuentros cara a cara (“sin escuchar otra cosa que el bárbaro indostaní”) yuxtapuesta a momentos epifánicos de elevación (“Todo el rico valle de Kangra, de unas 40 millas [64 km] de largo por 15 [24 km] de ancho, se extendía a nuestros pies, circundado en el lado contrario por una soberbia cadena de montañas”). El tipo de expedición y su hostilidad hacia el encuentro dialógico ha sido esclarecedoramente analizado por Gerd Spittler (1996), quien lo compara con la productiva vulnerabilidad del viajero solitario.

A Bourne le atraen las alturas porque facilitan una perspectiva abarcadora (“Aquí y allá podía divisar las recónditas y aparentemente inaccesibles cañadas”). La sistematicidad de la penetración imperial también era importante para Bourne (“Apenas queda un rincón o una esquina, una cañada, un valle, una montaña y mucho menos un país sobre la faz de la Tierra que no haya sido escrutado por el ojo de la cámara” [citado en Ryan, 1997, 47]), y sus imágenes fotográficas se presentan como ejemplos perfectos de estas zonas antes inaccesibles y ahora reveladas. El resultado satisfactorio del viaje es evaluado en estos momentos de elevación y distancia, mientras que la cercanía indica un fracaso (“Me di cuenta de que no iba a ser capaz de obtener una vista general del conjunto debido a la proximidad del muro que lo circundaba” [475]). Todas estas emociones y experiencias en conflicto se resuelven en el momento epifánico de su ascenso más allá del Valle de Cachemira:

“Una cresta o pared de nieve de unos ocho pies [7,3 metros] de anchura formaba la cima, en la que me senté a descansar y a inspeccionar el panorama que se abría ante mis ojos. [...] No sólo era la perspectiva más amplia que nunca había visto, sino también la más variada.

Allí tuve mi primer contacto visual con el ‘Valle de Cachemir’, que se abría hacia el norte en forma de llanura, jalonado aquí y allá por reflejos plateados de láminas de agua, parches que brillaban a través de la bruma. [...] A la derecha, otras pirámides de nieve rosa se extendían, en gloriosa e ilimitada sucesión, en dirección al territorio de Ladakh. Hacia el sur (por donde había llegado), una serie de valles y cadenas se sucedían hasta perderse en las cimas más altas y las colosales nieves de Pangí, fundidas con la lúgubre oscuridad de las amenazadoras nubes.

¡Un panorama digno de verse!” (584)

Las sensaciones de Bourne recuerdan las diferentes respuestas de Gustave Flaubert a los diversos espacios de El Cairo, durante el viaje que realizó a dicha ciudad en 1850 con el fotógrafo Maxime Du Camp: “¿Qué puedo decir de todo esto? ¿Qué puedo contarte en una carta? Todavía no me he recuperado del deslumbramiento inicial. [...] Cada detalle te atrapa; te pellizca; y, cuanto más te concentras en él, menos asimilas el conjunto. Después, poco a poco, todo se hace armonioso y las piezas encajan, de acuerdo con las leyes de la perspectiva. Pero los primeros días, Dios mío, todo es un apabullante caos de colores” (Flaubert, citado en Mitchell, 1988, 21).

Como ha señalado Thomas Mitchell (que cita a Flaubert en su gran obra *Colonising Egypt*), Flaubert contrasta una experiencia intimidatoria de cercanía (en la que la visión cede el paso al tacto: “te pellizca”) con la seguridad de la distancia y la altura, que permite la observación detallada de una totalidad (“de acuerdo con las leyes de la perspectiva”). Mucho después, Marcel Griaule —un conocido aficionado a la fotografía aérea— comentó: “Puede que sea una manía adquirida en los aviones militares, pero siempre he lamentado tener que explorar a pie los territorios desconocidos. Vista desde el aire, la Tierra esconde pocos secretos” (Griaule, citado en Clifford, 1988, 68). El tema del superior conocimiento colonial logrado por la

aviación podría ser objeto de un breve ensayo, uno de cuyos textos clave sería *The Importance of Java as Seen from the Air*, de H. M. de Vries (c. 1928), que incluye una recomendación del presidente de la asociación de aviadores de Batavia: “Nosotros, los niños de entonces, podemos ahora flotar en el aire en nuestros aeroplanos o nuestros globos impulsado por la maquinaria moderna, al tiempo que, capacitados por la perfección del objetivo de la cámara, estamos en situación de fijar sobre la placa sensible lo que, desde una altura de vértigo, atrae nuestra atención, y después, con la ayuda del arte gráfico, mostrar cómo el mundo de abajo se presenta ante el ojo que escruta desde las nubes” (sin pág.).

Una de las fotografías realizadas durante la expedición de Bourne a Cachemira, titulada *A Road Lined with Poplars*, esquematiza perfectamente el empuje diagonal de una hilera de árboles que corta el plano pictórico en fragmentos geométricos. Aunque Rosalind Krauss, siguiendo a Peter Galassi (1981, 93), considera que la imagen de Bourne “vacía la perspectiva de su significado espacial y le confiere de nuevo un orden bidimensional tan eficaz como el de un cuadro de Monet de la misma época (Krauss, 1985, 135), la llaneza y la esquematización de la imagen de Bourne responden seguramente a su deficitaria reproducción en las fuentes utilizadas por Krauss (presumiblemente, solo Galassi), y a la disociación que hace Krauss entre la imagen y el relato de Bourne, una disociación que inserta su pictórica línea de vuelo en la incisiva penetración fotográfico-imperialista en el norte de la India.

El relato y las imágenes de Bourne configuran un espacio en el que el mundo es, en el sentido heideggeriano, una imagen. En su fundamental y desconcertante ensayo “The Age of the World Picture”, Heidegger exploró el modo en que la modernidad europea había creado una profunda escisión entre el hombre y el mundo. El mundo se convirtió en campo de la certidumbre espacio-temporal, un dominio destinado a medir y ejecutar lo que Merleau-Ponty denominó posteriormente “una espacialidad isotrópica homogénea”. A la caracterización heideggeriana de este tropo nosotros añadiríamos el elemento crucial del discurso: el mundo como imagen también implicaba senderos interrogativos, incursiones en las que las vidas

empezaron a medirse en términos de sus “hazañas”, y la explotación del mundo como imagen se convirtió en la marca de vidas satisfactoriamente vividas.

### Fotografía y superficies

La fotografía poscolonial contemporánea de África y la India muestra preocupación por un ámbito de efectos desnarrativizados y desperspectivizados de superficie que operan en una zona de tactilidad bastante diferente al distanciado punto de vista defendido por fotógrafos europeos pioneros como Bourne. Sin embargo, no estoy sugiriendo que este rechazo de la narrativa, la perspectiva y el distanciamiento sea un rasgo peculiar de la fotografía. Por el contrario, como demostraré mediante diversos ejemplos, se trata de un rechazo que se ha producido igualmente en otros medios. De hecho, es un rechazo que se manifiesta también en “momentos de malestar” en el seno de esquemas pictóricos dominantes como el “arte de describir” nórdico de Svetlana Alpers y la “locura visual” del barroco.

Martin Jay (1988) defiende una tesis similar en su consideración de los múltiples regímenes escópicos que han constituido la modernidad. Jay afirma que la historia imperante del predominio de un único régimen escópico —lo que él denomina “perspectivismo cartesiano”— es demasiado simple. El término “perspectivismo cartesiano” combina la racionalidad subjetiva cartesiana con las conceptualizaciones albertianas de la perspectiva monofocal. En esta idea es fundamental una visión incorpórea, lo que Norman Bryson denomina “visión descarnalizada” (Bryson, 1983, 95) y yo he definido en otro lugar (siguiendo a Susan Buck-Morss) como una “anestésica” en contraposición a una “corpoética”.<sup>1</sup> Bryson sugiere que, en el perspectivismo cartesiano, “el cuerpo se reduce a [...] su anatomía óptica, el diagrama mínimo de la perspectiva monofocal. En la Percepción Fundadora, la mirada del pintor detiene el flujo de los fenómenos, contempla el campo visual desde un punto de vista externo a la movilidad de la duración, en un momento eterno de presencia revelada” (94). Jay apunta diversas conse-

cuencias relacionadas con la aparición de este nuevo orden visual. La brecha entre el espectador y lo representado en la imagen se fue ensanchando y se produjo una “deserotización” general del orden visual (Jay, 1988, 8) a medida que el mundo plasmado en imágenes “se situaba en un orden espacio-temporal matemáticamente regular lleno de objetos naturales que sólo podían ser observados desde fuera” (9).

Heidegger escribió su ensayo “The Age of the World Picture” en 1935 —un año antes del ensayo “Work of Art” de Benjamin— y hay algunos sorprendentes paralelismos entre las dos argumentaciones. Los dos ensayos desarrollan discursos evolutivos extraordinariamente amplios y ambiciosos. En la historia optimista de Benjamin, las nuevas tecnologías de la imagen presagian la decadencia de su anterior aura. En la historia pesimista de Heidegger, el perspectivismo cartesiano —en el que el mundo llega a verse como una imagen, como una zona de representación establecida como algo exterior a la existencia— rompe una morada premoderna positivamente valorada. La creación de imágenes se convierte en algo inseparable de la modernidad: “El hecho de que el mundo se convierte en una imagen es lo que caracterizará a la edad moderna” (1977, 130).

Mientras que, para Parménides, “el hombre existe porque es contemplado por lo que existe”, en la edad moderna “lo que existe [...] llega a existir [...] por el hecho de que el hombre lo contempla” (1977, 131, 130). Contemplar el mundo y construir el mundo como imagen implica que el hombre se sitúa a sí mismo frente a la naturaleza y antes de ella, como algo exterior: el mundo “se sitúa en el ámbito del conocimiento humano y de su disposición a poseer” (130).<sup>2</sup>

Jay se opone a la idea, defendida por comentaristas tan diferentes como Richard Rorty y William Irvins Jr., de que el perspectivismo cartesiano ha sido el único régimen dominante desde el renacimiento, y centra su atención en otros paradigmas diferentes que a veces han destronado al régimen perspectivo cartesiano supuestamente hegemónico. Así, el “arte de describir” que floreció en los Países Bajos durante el siglo xvii sustituyó la narrativa y la perspectiva de la anterior pintura renacentista del sur de Europa por una textura visual desnarrativizada. En vez de por un punto de vista fijo, abogó por un ojo

móvil y errante, escrutando los detalles dispersos en imágenes que con frecuencia incluyen palabras junto a los objetos en su espacio visual (1988, 12). Entre los contrastes existentes entre este arte descriptivo y la anterior imaginería perspectiva, Alpers habla de “la luz reflejada por los objetos, frente a los objetos modelados por la luz y la sombra; el interés por la superficie de los objetos, sus colores y sus texturas antes que por su ubicación en un espacio legible” (1988, 12-13).

El segundo momento de malestar descrito por Jay se basa en la posibilidad de un rechazo más radical del perspectivismo. Jay presenta el barroco (un término que probablemente deriva de la palabra portuguesa que sirve para aludir a las perlas irregulares) como “una opción visual constante a lo largo de la edad moderna, aunque a menudo reprimida” (1988, 16). En referencia a la obra de Christine Buci-Glucksmann, Jay subraya la negación barroca de “la geometrización monofocal de la tradición cartesiana, con su ilusión de un espacio tridimensional homogéneo contemplado desde el lejano punto de vista de la divinidad”. El barroco se obsesiona con la opacidad, con el recurso a la superficie y la profundidad, y “revela la naturaleza convencional, no natural, de la especularidad ‘normal’ al mostrar su dependencia de la materialidad del medio de reflexión” (17). He analizado en otro lugar (Pinney, 1999) la cultura popular india en términos barrocos como los invocados por Alejo Carpentier, quien, en una conferencia en 1975, esbozó una teoría de la relación entre el barroco y el realismo mágico particularmente aplicable a las imágenes que voy a considerar a continuación.

Aunque, para Carpentier, el barroco es “una constante del espíritu humano” (1995, 93), también es necesario interpretarlo como una reacción a la racionalidad espacial. El barroco “se caracteriza por el horror al vacío, la superficie desnuda, la armonía de la geometría lineal” (93); “huye de las disposiciones geométricas” (94). Carpentier identifica la cátedra de San Pedro de Roma de Bernini como un modelo de barroco; es como un sol enjaulado, “un sol que expande y explora las columnas que lo circunscriben, que pretende demarcar sus límites y desaparecer literalmente ante su suntuosidad” (93). A la insistencia de Carpentier en la naturaleza criolla e híbrida

del realismo mágico podemos añadir la observación de Luis Leal de que el realismo mágico es una “actitud ante la realidad” (1995, 121) y no sólo un género literario,<sup>3</sup> así como la afirmación de Amaryll Chanady de que el realismo mágico “cobra una especial relevancia en el contexto del estatus de Latinoamérica como sociedad colonizada” y su observación de que el realismo mágico es una respuesta a la “‘regla, norma y tiranía’ de la era de la razón” (1995, 135).

Esta preocupación por las perspectivas teóricas desarrolladas al considerar la pintura y la literatura puede parecer sorprendente si tenemos en cuenta que mi interés se centra en la fotografía. Lo que he intentado demostrar, no obstante, es que el “barroco” —la apelación a una superficie háptica— es comúnmente invocado a través de distintos medios. Lo que todas estas estrategias superficialistas tienen en común es su aparición en determinados contextos poscoloniales como expresiones de identidad que, de maneras complejas, repudian los proyectos de los cuales forman parte las imágenes perspectivistas cartesianas.

Sin embargo, estas ideas abstractas distan muy poco de las prácticas de la fotografía popular india y africana a las que inmediatamente me referiré. Judith Mara Gutman escribe acerca de una de las fotografías del sur de la India de Samuel Bourne (*Vista de Ootacummund*, 1876) en términos muy similares a los que utiliza Dawn Ades para describir los paisajes italianos de Claudio [de Lorena]: “Una luz de baja intensidad ocupa el primer plano y atraviesa los árboles, definiendo gráciles curvas líricas entre las hojas. Va creciendo hasta invadir las majestuosas alturas, jalonada por dramáticos golpes de sombra, antes de apagarse en la lejanía. Bourne urdió una historia en esta imagen, guiando a sus espectadores desde el pausado laberinto del primer plano, a través de la creciente intensidad del plano medio, hasta desembocar pausadamente en el distante futuro” (1982, 17). Esta imagen, cuidadosamente construida para permitir que la vista del espectador se desplace a través de su espacio interno, puede contrastarse con otra fotografía analizada por Gutman, *Mujer en la feria de Sipi* (c. 1905). Esta última imagen, realizada por un desconocido fotógrafo indio, responde a un régimen espacial muy diferente: “Sin una