

ANALES DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

XVI/2014



Separata

Visiones del Suroeste:
la representación
de los navajo
y los indios pueblo
de San Ildefonso
y Acoma en las postales
de Laura Gilpin

Patricia Alonso Pajuelo

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

Edición 2014

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

Coordinación
Patricia Alonso Pajuelo
José Luis Mingote Calderón



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

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

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

Visiones del Suroeste: la representación de los navajo y los indios pueblo de San Ildefonso y Acoma en las postales de Laura Gilpin

Patricia Alonso Pajuelo

Conservadora del Museo Nacional de Antropología
patricia.alonso@mecced.es

Resumen: El artículo analiza las postales sobre los indios pueblo y los navajo que conserva el Museo Nacional de Antropología, realizadas por la fotógrafa Laura Gilpin. Para ello repasa la biografía de la autora, sus intereses artísticos y profesionales, así como la historia de la fotografía de los nativos norteamericanos. La intención es averiguar si la manera de retratar a los pueblos originarios de la fotógrafa está cerca de ser una representación realista, dada la admiración que sentía por los indios pueblo y especialmente por los navajo, a los que dedicó la mayor parte de su carrera profesional, o si por el contrario su obra sigue reflejando los prejuicios y estereotipos del momento.

Palabras clave: Navajo (Diné), Indios pueblo, Acoma pueblo, San Ildefonso pueblo, Representación de los nativos norteamericanos, Antropología visual, Fotografía, Postales, Laura Gilpin.

Abstract: This article analyzes the postcards about Pueblo Indians and Navajo preserved in the National Museum of Anthropology, made by Laura Gilpin. To make this, the article reviews the biography of the author, her artistic and professional interests, as well as the history of Native North American photography. The intention is to determine whether the way to portray the First Peoples of the photographer is close to being a realistic representation, given the admiration she felt for Pueblo Indians and especially for Navajo, to whom she dedicated much of his career, or conversely her work continues to reflect the prejudices and stereotypes of time.

Keywords: Navajo (Diné), Pueblo Indians, Acoma Pueblo, San Ildefonso Pueblo, Representation of Native North Americans, Visual Anthropology, Photography, Postcards, Laura Gilpin.

1. Introducción

Laura Gilpin (1891-1979) fue una fotógrafa estadounidense conocida por su obra sobre los navajo, los indios pueblo y el paisaje del Suroeste. Publicó varios libros que combinaban fotografía con texto, destacando *The Pueblos. A Camera Chronicle* (1941) y *The Enduring Navaho* (1968). Laura se encuentra a caballo entre el Este, donde se formó, y su amado Oeste, donde se crió y desarrolló su carrera; entre las dos corrientes estilísticas dominantes en fotografía en la primera mitad del siglo XX, el pictorialismo y la fotografía directa; y entre las románticas y pintorescas visiones de la vida india y una representación más realista de los pueblos originarios.

En los últimos tiempos la obra de Laura ha sido objeto de varios estudios, destacando *Laura Gilpin: An Enduring Grace*, de Martha A. Sandweiss. Pero, en general, se trata de revisiones de su obra que no están realizadas desde un punto de vista crítico, centrándose en aspectos biográficos y cuestiones de tipo estilístico, exceptuando la obra de James C. Faris, *Navajo and Photography: A Critical History of the Representation of an American People*.

El Museo Nacional de Antropología conserva una colección de postales del Suroeste de Laura Gilpin, *Pictorial Post Cards of the Southwest by Laura Gilpin*, en las que aparecen algunas de sus fotografías más conocidas de los navajo y los indios pueblo. El artículo se centra en el análisis crítico de estas postales.

Las fotografías, en este caso las postales, pueden ser tomadas como documentos antropológicos que hay que analizar e interpretar. En ellas podemos obtener información del fotógrafo, el sujeto representado y el público al que están dirigidas. Podemos averiguar cuál es la visión del sujeto o del tema que tiene el fotógrafo, que en el caso que nos ocupa se puede traducir por la imagen que tiene o pretende transmitir del «otro». También podemos preguntarnos qué intención tenía a la hora de realizar la fotografía y en qué circunstancias fue tomada, cómo se desarrolló su carrera y si se encuadra dentro de una corriente artística o académica y esto se refleja en su obra. Podemos estudiar el papel que desempeñó el sujeto en la realización de la fotografía: qué tipo de relación tenía con el fotógrafo, si parece cómodo, o qué obtenía a cambio de posar. En cuanto al público, cuando se realiza una fotografía el autor está pensando en un tipo determinado de audiencia. Podemos estudiar cómo se ha usado la imagen, en nuestro caso su uso es claro, son postales, pero las mismas imágenes también han aparecido en otras publicaciones y en exposiciones. Es interesante estudiar quién tenía el control de la producción: el fotógrafo, el sujeto, el público, o todos ellos (Scherer, 1992: 32-37).

También nos podemos preguntar si la fotografía sirve para registrar algún aspecto de la cultura del individuo representado o si, por el contrario, dice más de la cultura del productor de la imagen. Para Faris, en las fotografías no podemos aprender mucho sobre los sujetos representados o su cultura y sí sobre los fotógrafos que las realizaron, la forma en la que se consumen esas imágenes y cómo esa cultura aparece representada para los occidentales (Faris, 2003: 12). Hoelscher coincide: a menudo estas imágenes revelan más del fotógrafo que las realizó, sobre sus prejuicios y su idea de cómo eran o tenían que ser los nativos americanos, que sobre los sujetos representados (Hoelscher, 2008: 9-10).

2. La fotógrafa: Laura Gilpin

Laura nace el 22 de abril de 1891 en Austin Bluffs (Colorado); sus padres eran del Este y emigraron a Colorado en busca de una vida mejor. La fotografía despierta su interés desde que era niña, al igual que las culturas nativas: cuando tenía doce años acudió a la Exposición Universal de San Luis de 1904, donde lo que más llamó su atención fueron unos igorotes de Filipinas¹, a los que fotografió (Sandweiss, 1986: 13-16; VV. AA., 1979: 120; Fryer Davidov, 1998: 108).

En casa de sus padres, una fotografía de Edward Sheriff Curtis decoraba la pared: se trata de *Cañon de Chelly* (1904), que, como ella misma afirmaría en varias ocasiones, influyó mucho en su carrera. En la imagen de Curtis aparecen siete jinetes navajo cruzando el valle

¹ Los llamados igorotes son un conjunto de pueblos de Filipinas (ibaloi, kankanay, ifugao, kalinga, isneg, ilongot, gaddang y bontoc) que habitan en el norte de la isla de Luzón.

del citado cañón, y en ella confluyen sus dos grandes pasiones: el paisaje y los pueblos nativos del Suroeste (Sandweiss, 1986: 19; VV. AA., 1979: 122).

En 1916 se muda a Nueva York para estudiar fotografía en la escuela Clarence H. White, asesorada por su amiga Gertrude Käsebier, la fotógrafa más reconocida del momento. Como consecuencia de una gripe severa abandona la escuela y regresa a Colorado, donde conoce a la persona que será más importante en su vida, Betsy Forster, la enfermera que la cuidaba (Sandweiss, 1986: 23-31).

Viaja a Europa en 1922, allí queda impresionada por la historia, arquitectura y arte europeos. Al compararla con la historia de Estados Unidos, pensaba que la cultura y la prehistoria e historia nativas no tenían nada que envidiar a las europeas, y en 1924 realiza un viaje por el sur de Colorado y Nuevo México. Esta será su primera visita a Mesa Verde (Colorado), un yacimiento arqueológico declarado Parque Nacional, en el que se conservan las viviendas que construyeron en el acantilado los antepasados de los actuales indios pueblo. Después de Mesa Verde visitó los pueblos de Zuni, Laguna, San Ildefonso y Taos, en Nuevo México (Sandweiss, 1986: 36-45).

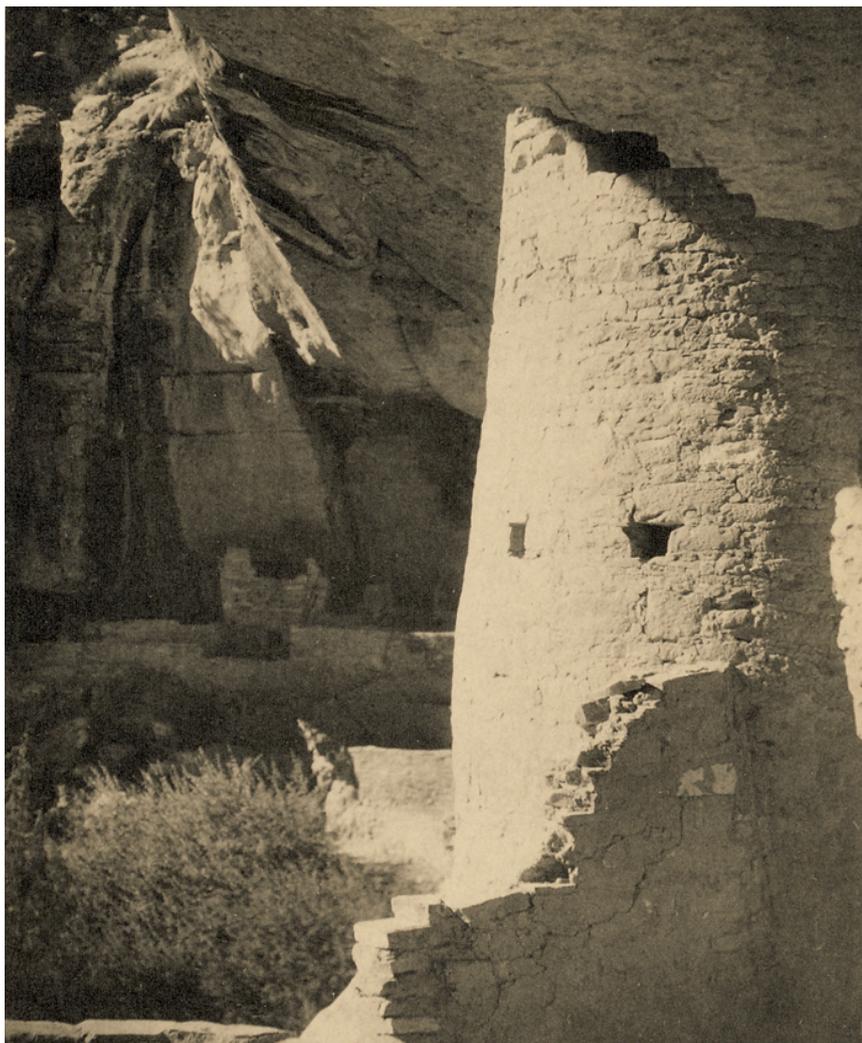


Figura 1. Mesa Verde National Park Round Tower of Cliff Palace (1925). Museo Nacional de Antropología: FD4021. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

Al año siguiente volvió a Mesa Verde. Laura estaba cada vez más interesada en el Suroeste, así como en la ilustración fotográfica. En 1925 funda la Gilpin Publishing Company, y un año después publica *The Pikes Peak Region*, un folleto turístico sobre esa región de Colorado. Laura quería que este fuera el primero de una serie de folletos para promocionar el Suroeste y comenzó a trabajar en otro sobre Mesa Verde, *Mesa Verde National Park*. Este último tenía tres partes: geología y paisaje, los restos arqueológicos, y la cultura de los antiguos pueblo. Esta estructura (paisaje-artefactos-cultura) estará presente en sus futuros libros sobre los pueblo y los navajo (Sandweiss, 1986: 45-47).

En 1930 Laura y su amiga Betsy Forster viajan a la reserva navajo; cuando se dirigían al Cañón de Chelly se quedaron sin gasolina y unos navajo les prestaron ayuda, a ambas les impresionó su carácter amable y fuerte a la vez. Al año siguiente Betsy se presentó a una plaza de enfermera en la pequeña comunidad navajo de Red Rock (Arizona). Laura le hizo frecuentes visitas y poco a poco pasó a ser aceptada en la comunidad como la «amiga de la enfermera». Betsy tenía una gran empatía y pronto hizo amigos en la comunidad; los navajo la

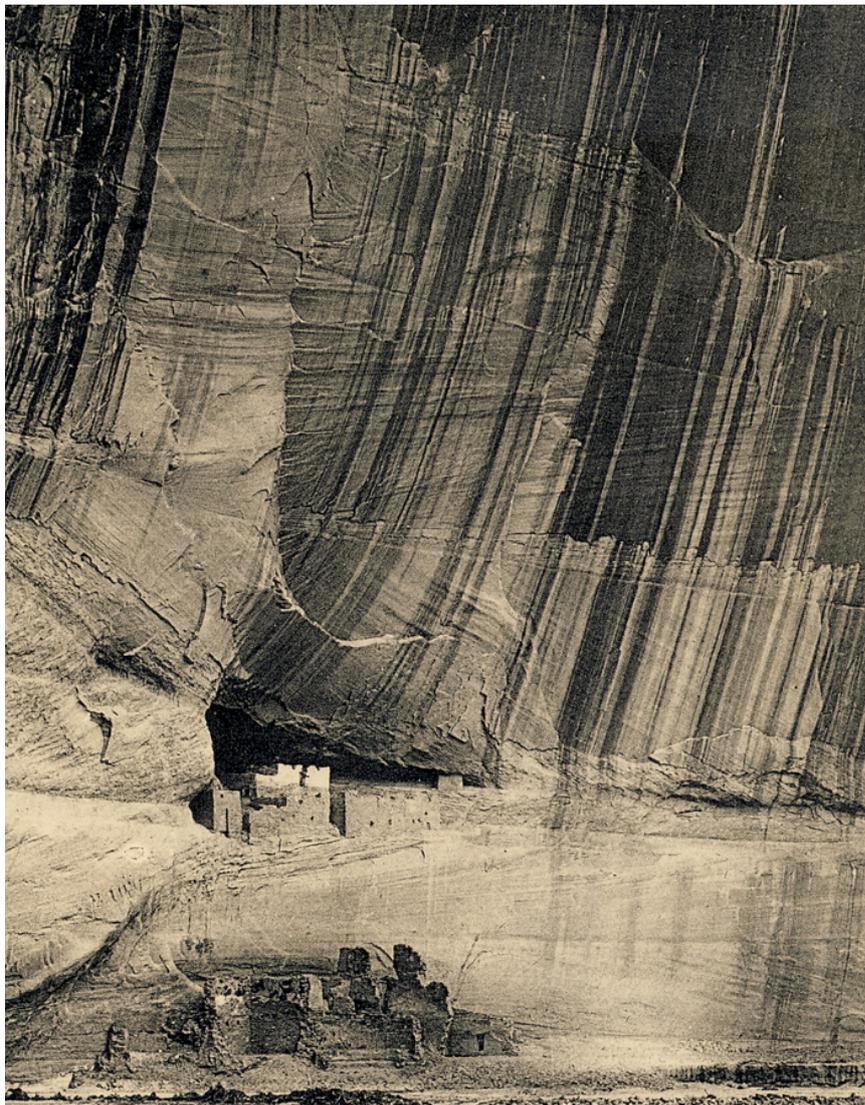


Figura 2. Casa Blanca, Canyon de Chelly, Arizona (1930). Museo Nacional de Antropología: FD3980. © 1979 Amon Carter Museum of American Art..

llamaron Asdzáá Báhózhóní, que se traduce como «La Feliz». Laura tuvo un acceso privilegiado a la cultura navajo gracias a la buena relación de Betsy con los habitantes de Red Rock y alrededores (Sandweiss, 1986: 51-53; Gilpin, 1968: v).

En 1933 Betsy perdió su trabajo como enfermera en la reserva, debido a los problemas financieros que atravesaba la asociación que la había contratado. Al año siguiente, Laura y Betsy fueron a Red Rock para visitar a sus amigos. Tras esta visita no volvieron a la reserva hasta dieciséis años después (Sandweiss, 1986: 56-57).

Laura realizó varios viajes a los pueblos de Nuevo México; el fruto de ellos es *The Pueblos: A Camera Chronicle*, que se publica en 1941. En este libro aparecen también algunas de las primeras fotografías que hizo de los indios pueblo. El libro seguía la estructura y compartía las mismas ideas que su folleto sobre Mesa Verde (Sandweiss, 1986: 64-69).

Laura era una enamorada de Nuevo México y en 1945 se muda a Santa Fe con su amiga Betsy, donde ambas residirán hasta el final de sus días. Publica otros dos libros de fotografía: *Temples in Yucatan*, de 1948, similar al libro sobre los pueblo pero con los mayas como protagonistas; y *Rio Grande: River of Destiny, and Interpretation of the River, the Land, and the People*, en 1949, un libro en el que, a diferencia de los anteriores, el paisaje es lo más importante (Sandweiss, 1986: 76-80).

Laura quería publicar un libro sobre los navajo con las cartas que había escrito Betsy durante su estancia en Red Rock, ilustrado con sus fotografías, pero el manuscrito fue rechazado en repetidas ocasiones. Finalmente, en 1950 consigue que una editorial, Duell, Sloan & Pearce, financie su proyecto, que decide ampliar y actualizar, tanto el texto, ahora ya no se



Figura 3. Canyon de Chelly, Arizona, Spider Rock, Air View (1930-1934 ca.). Museo Nacional de Antropología: FD3983. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

trataría únicamente de las cartas de Betsy, como las imágenes, y para ello vuelve junto con su amiga a Red Rock. A sus 60 años se embarca en el que será su proyecto más ambicioso, que supuso la realización de numerosos viajes a territorio navajo. En 1954 la editorial decide cancelar el contrato. A pesar de esto, Laura prosigue con su proyecto y continúa haciendo viajes y recogiendo información. *The Enduring Navaho* es publicado finalmente por el Amon Carter Museum (Fort Worth, Texas) en 1968 (Sandweiss, 1986: 86-98).

Tras finalizar su gran proyecto comienza un libro sobre los navajo que habitan en el Cañón de Chelly. Hizo varios viajes, pero no llega a terminar su obra. Laura fallece en Santa Fe en 1979, víctima de un ataque al corazón. Legó sus fotografías y los derechos de reproducción de sus obras al Amon Carter Museum (Sandweiss, 1986: 107-113).

3. Las corrientes en la fotografía de Estados Unidos: entre el pictorialismo, la fotografía directa y la fotografía documental

El pictorialismo fue el movimiento predominante en la fotografía a finales del siglo XIX y principios del XX. Surge como reacción a los fotógrafos aficionados, que se habían multiplicado con la aparición de la cámara Kodak en 1888, y para situar la fotografía dentro del campo de las Bellas Artes, como una forma de expresión artística al mismo nivel que la pintura y la escultura. Pese a su denominación, el pictorialismo no es una imitación de la pintura; el nombre deriva de la palabra inglesa *picture* («imagen» o «fotografía»). Los pictorialistas reivindicaban una fotografía artística de calidad y otorgaban una gran importancia a su concepto idealizado de belleza (Sandweiss, 1982: 63-65).

Rechazaban la idea de que la fotografía fuera una mera representación de la realidad, acentuando la importancia del fotógrafo, que al igual que el pintor o el escultor, seleccionaba lo que quería representar y cómo hacerlo. Por este motivo, lo importante era el carácter personal de las fotografías. Para demostrar su control sobre el proceso técnico, que se convertía así en un proceso creativo, manipulaban el negativo fotográfico o la impresión (Sandweiss, 1982: 63-65).

Entre las características estilísticas están el gusto por el desenfoque o enfoque suave en sus obras, confiriéndoles así un aspecto borroso, los juegos de luces y sombras, una complicada puesta en escena, los retratos posados, los temas alegóricos y el tono romántico. Utilizaron el paisaje como un «espejo» que reflejaba sus sentimientos y concepciones estéticas (Sandweiss, 1982: 63-65, 125).

Dentro de este estilo encontramos algunos conocidos fotógrafos de nativos americanos, como Edward S. Curtis o Frederick Mosen. Una de las autoras más destacadas era la amiga de Laura, Gertrude Käsebier, que también se sintió atraída por los nativos americanos. Algunos de sus retratos más conocidos son los que realizó de los actores indios del espectáculo de Buffalo Bill en su estudio de Nueva York.

La obra inicial de Laura Gilpin se encuadra dentro de la corriente pictorialista, pero después ella comenzó a realizar un tipo de fotografía que tenía más en común con la nueva corriente predominante, la fotografía directa, y más concretamente con la fotografía documental (Sandweiss, 1982: 64-65). No hay que olvidar que ella se formó en la Clarence H. White School, uno de los baluartes del pictorialismo. Para Sandweiss, los primeros retratos de Laura están dentro de esta corriente, pero aun así, no dejan de ser francos y sinceros, más relacionados en este sentido con la fotografía directa (Sandweiss, 1986: 31).

Aunque hay excepciones, especialmente los retratos que hizo de navajos ataviados como indios pueblo en las ruinas de Mesa Verde en 1925. Los indios pueblo, los descendientes de los antiguos habitantes de Mesa Verde, no viven cerca de las ruinas y sí los navajo. Aileen Nusbaum, la esposa de Jesse Nusbaum, que entonces era el supervisor del parque de Mesa Verde, había ideado un espectáculo «histórico» protagonizado por navajos haciéndose pasar por los antepasados de los indios pueblo. En estas fotografías aparecen todas las características del pictorialismo: el enfoque suave, las cuidadas escenificaciones, los retratos posados, los juegos de luz, el tono romántico. Años después, Laura se avergonzaría de ellas, para Sandweiss, no tanto por las características formales, sino porque eran recreaciones y había fotografiado a los actores navajo como tipos y no como personas (Sandweiss, 1986: 45).

La fotografía directa busca pureza y sinceridad. Frente al enfoque suave propone imágenes claras y enfocadas; si el tono en el estilo anterior era romántico, ahora se busca honestidad. El concepto de belleza también es importante, pero es la belleza de las formas naturales o artificiales, así como la potencial belleza que encierran los temas más diversos, aplicando una mirada nueva a los objetos cotidianos. La fotografía directa suele utilizar un fragmento del sujeto para representar a este en su totalidad. El paisaje es tratado desde un punto de vista estético formal. Lo que sí compartían el pictorialismo y la fotografía directa era la noción de que la fotografía era un proceso creativo más que técnico, que suponía algo más que reproducir la realidad (Sandweiss, 1982: 65-88, 125; Sandweiss, 1986: 40-41).

En relación con este estilo está la fotografía documental, que comparte sus premisas estéticas, pero da una mayor importancia al tema, que normalmente hacía referencia a alguna problemática social. Su intención no era el mero placer estético, sino educar o convencer sobre algo: lo importante de la fotografía era su poder documental (Sandweiss, 1982: 87-89).

Dentro de la fotografía documental destacan las obras de los fotógrafos de la Farm Security Administration (FSA). En 1935 se creó la FSA, una sección del departamento de agricultura del Gobierno de Estados Unidos. Su director, el economista Roy Striker, contrató a un equipo de fotógrafos para que documentaran los programas agrícolas de la New Deal, como propaganda reformista. Entre ellos se encontraban algunos de los mejores fotógrafos del momento, como Dorothea Lange o Walker Evans, cuyas fotografías se convirtieron en iconos para ilustrar los años de la depresión. Laura Gilpin se presentó para trabajar en la FSA, pero su obra sobre los navajo era para Stryker «demasiado pictorialista». Además, al programa de la FSA no le interesaban los nativos americanos (Sandweiss, 1982: 89-90; Faris, 2003: 15, 330).

Para Sandweiss, las primeras fotografías de Laura sobre los navajo son un registro de primera calidad sobre la vida en la reserva en los años de la depresión, independientemente de las preocupaciones de la autora por la composición, y eran obras sinceras y directas, aunque en ellas todavía aparezcan elementos pictorialistas (Sandweiss, 1982: 11; Sandweiss, 1986: 54-58).

Por otra parte, a Laura no le gustaba que la encasillaran como fotógrafa documental, porque pensaba que eso implicaba que no prestaba atención a la composición de sus obras y estaba pendiente de sus preocupaciones estéticas (Sandweiss, 1982: 90).

4. La fotografía de los nativos norteamericanos

Para entender la representación de los nativos en la fotografía, que refleja los estereotipos y prejuicios del momento, hay que entender la imagen, o mejor, los distintos tipos de imágenes que existían sobre ellos en la cultura occidental. Estas imágenes estaban presentes tanto en los fotógrafos como en el público al que se dirigían las fotografías.

Desde que los europeos llegaron a América se percataron de la gran diversidad cultural del continente, pero pese a apreciar las diferencias, se aplicó un término general para designar a todos los habitantes del «nuevo» continente: indio. Como dice Berkhofer, el indio es siempre concebido como un «otro». En el encuentro entre dos culturas, los «otros» son vistos siempre en relación con la cultura de uno, en este caso la cultura colonizadora, y normalmente la alteridad es entendida como diferente o deficiente en algunos aspectos. Al principio, encontraron a los pueblos originarios de América deficientes en cuanto a religión, no eran cristianos, y a civilización, los europeos entendían que no tenían civilización, para ellos eran salvajes. Las diferencias o deficiencias pueden ser vistas como buenas o malas y, en el caso que nos ocupa, como nobles o innobles (Berkhofer, 1988: 522-525).

En la imagen del buen indio o noble salvaje, este aparece como un ser libre, simple, inocente, amigable, hospitalario, fuerte, bravo, orgulloso y en comunión con la naturaleza. Por el contrario, el mal indio o innoble salvaje era libertino, duro, taimado, arisco, hosco, indolente, sanguinario, vanidoso y cruel (Berkhofer, 1988: 528-534).

Como las imágenes surgen de lo que denomina Berkhofer como «descripción por deficiencia», al comparar las culturas nativas con la cultura occidental, los blancos crean «anti-imágenes» o una antítesis de sí mismos para definir a los nativos, y en función de cómo sea la concepción que esa persona tenga de su propia cultura surgen las imágenes buenas o malas (Berkhofer, 1988: 526-528).

Los europeos y euroamericanos descontentos con sus propias sociedades veían en el indio una manera de criticarlas, una vía de escape, un ejemplo de lo que la sociedad occidental había sido en el pasado, su imagen era la del buen salvaje, puro y prístino, simple e inocente, sin tocar por los vicios de la sociedad moderna. Esto se relaciona con la mitología de la Edad Dorada y con la búsqueda del Edén cristiano. El romanticismo dominó la literatura y el arte estadounidenses en el siglo XIX; aquí el indio tuvo un importante papel, porque era su referente «exótico», incluso también su referente histórico: cuando el euroamericano buscaba ruinas en su país encontraba los montículos funerarios indios del Sudeste o los restos arquitectónicos de los antiguos indios pueblo en el Suroeste (Berkhofer, 1988: 529-532; Auerbach, 2006).

Por otra parte, en el lado opuesto está la imagen del innoble o sangriento salvaje, que personifica todo lo malo, las fuerzas del mal, ejemplificada a la perfección por los puritanos euroamericanos. Ellos habían acudido a América, una especie de nueva Tierra Prometida, al igual que los judíos eran el pueblo elegido y habían abandonado la vieja Inglaterra, tan corrupta como el Egipto del Antiguo Testamento, en busca de una vida mejor. La lucha entre puritanos e indios es entendida como la lucha entre el bien y el mal (Berkhofer, 1988: 534-535).

Pero también se crean imágenes en función de las buenas o malas relaciones entre los nativos y los occidentales. En el momento del contacto, en general, la imagen que predomina es la del noble salvaje. Después, cuando los pueblos originarios luchan por sus tierras y estallan las guerras indias, surge la del indio sanguinario o el indio como obstáculo para el progreso. Esta imagen sirvió como justificación para la política de colonización y expansión de Estados Unidos, el Destino Manifiesto. A finales del siglo XIX las guerras indias terminaron, acabó la conquista del Oeste y los pueblos originarios, con una población bastante diezmada por la guerra y las enfermedades de origen europeo, fueron confinados en reservas; surge entonces el mito de la *vanishing race*². Cuando el indio ya no supone una amenaza, se mira

² *Vanish* significa «desaparecer», «desvanecerse» o «esfumarse». *Vanishing race* se puede traducir al español literalmente como «raza en desaparición» o «raza desapareciendo».

atrás con nostalgia y romanticismo, porque se entiende que en la lucha entre civilización y progreso contra salvajismo, gana el progreso y el indio acabará desapareciendo, bien físicamente o mediante la asimilación, es una especie en peligro de extinción. Entonces antropólogos, museos, coleccionistas, pintores y fotógrafos se dedican a recoger su cultura material y registrar todo lo posible de los últimos miembros de esas sociedades antes de que desaparezcan (Berkhofer, 1988: 526-544; Beck, 2001).

El modo de representar a otras culturas, la imagen que se da de ellas, es importante, porque por un lado refleja estereotipos, pero por otro genera maneras de entender a los «otros», y esto tiene repercusiones directas sobre ellos, ya que puede servir para justificar la conquista y desposesión de sus tierras, o políticas poco favorables que los sitúan como ciudadanos de segunda.

Todos los estereotipos que hay sobre los nativos americanos en la cultura popular pueden verse en las fotografías y muchos se han formado a través de la cámara. Pero el carácter de realidad y objetividad que tiene la fotografía hace que estos prejuicios se den por ciertos (Hoelscher, 2008: 10-11). Como dice Paul Chatt Smith: «So it should hardly be a surprise about being Indian has been shaped by the camera» (Smith, 1992: 97).

La historia de la fotografía de los nativos americanos supone un encuentro entre dos culturas, en las fotografías se reflejan los desequilibrios y la tensión existentes entre dos sociedades muy diferentes. La fotografía ha servido como arma para la dominación de los pueblos indígenas y, por lo tanto, como herramienta del colonialismo (Hoelscher, 2008: 10-12; Goodyear III, 2003: 3). Siguiendo a Joanna Scherer «photography was used extensively in the colonial effort to categorize, define, dominate and sometimes invent, an Other, and the representation became a form of cultural and legal power» (Scherer, 1992: 33).

La primera fotografía conocida de un nativo americano se realizó en Gran Bretaña en 1843. Es el retrato de Kahkewaquonaby, más conocido como reverendo Peter Jones. Se trata de un calotipo, una técnica que exigía exposiciones muy largas, obligando a los sujetos a adoptar poses demasiado rígidas, lo que ofrecía una gran homogeneidad a los retratos de la época: las mismas poses aparecen en los retratos de nativos y de blancos (Bush y Mitchell, 1994: xv-xvi).

El colodión, a partir de 1846, supuso avances en el revelado, pero no acertó el tiempo de exposición. El proceso de revelado implicaba la utilización de cuartos oscuros, o tiendas de campaña en la fotografía de campo, por lo que la mayor parte de las fotografías eran retratos de estudio, destacando los de las delegaciones de las naciones indias que visitaban Washington (Bush y Mitchell, 1994: xvi).

Las poses son las de la escultura clásica; en las fotografías está presente la idea del noble salvaje, pero también la de que los nativos son un anacronismo y un obstáculo para el progreso. Las fotografías hasta este momento vienen a confirmar la incapacidad tecnológica y el atraso de las culturas indias, justificando así la colonización. Por otra parte, también hay fotografías en las que aparecen como una clara amenaza, desafiantes y fuertemente armados con arcos y flechas, rifles, pistolas y *tomahawks*³. Estas imágenes de indios amenazantes también estaban justificando la conquista y derrota de las culturas nativas en la lucha de la civilización contra el salvajismo (Bush y Mitchell, 1994: xvi-xvii; Dippie, 1992: 133-134).

Tras la Guerra Civil de Estados Unidos (1861-1865) todos los esfuerzos se centran en la conquista del Oeste. Las compañías de ferrocarril y las campañas de exploración del ejército

³ El *tomahawk* es un tipo de hacha.

contrataron a fotógrafos, que además de retratar el paisaje documentaron las naciones indias que lo habitaban. Esto es posible gracias a la aparición de placas secas, que reemplazaron al colodión en el proceso de revelado, favoreciendo la fotografía de campo, ya que desaparecen las tiendas de campaña para revelar. Entre estos primeros fotógrafos del Oeste destacan William Henry Jackson y Timothy O'Sullivan (Bush y Mitchell, 1994: xvi-xvii).

Las fotografías de los nativos servían para demostrar que pronto serían derrotados por el avance de la civilización, pero en las fotografías de paisaje, en las que no aparecen nativos, está también implícita otra idea: en ellas no hay restos de la vida india, es un terreno desocupado por el que los nativos, muchos de ellos nómadas, han pasado sin pena ni gloria (Sandweiss, 2002: 252-253).

El Oeste era el protagonista de la imaginación estadounidense en este momento, representaba el futuro del país y las fotografías hacían que pareciera más real, aunque las ideas sobre el Oeste existentes en el imaginario popular también influyeron en la creación de la fotografía (Sandweiss, 2002: 2-4). En las fotografías del Oeste los euroamericanos «found persuasive evidence of what they had, who they were and what they could become» (Sandweiss, 2002: 2).

La aparición de la cámara Kodak en 1888 marca la última década del siglo y su facilidad de manejo supone una auténtica revolución, no sólo por la aparición de los fotógrafos aficionados, sino por acortar enormemente la duración de la exposición, haciendo que los sujetos adopten actitudes más relajadas ante la cámara o permitiendo incluso instantáneas en acción, y también facilitó el acceso a una enorme variedad de temas (Bush y Mitchell, 1994: xix, xxi).

La Masacre de Wounded Knee, en 1890, supone un punto de inflexión, marca el final de la resistencia india. Con la desaparición de la amenaza india los nativos pasan a ser la *vanishing race*. Es curioso que estos fotógrafos, que se lanzaron a fotografiar las culturas nativas antes de que desaparecieran, en realidad no estaban en contra del progreso, lo entendían como algo inevitable: la culpa del triste destino de los nativos era de los propios nativos, no de los blancos colonizadores. La cámara es, por tanto, un instrumento al servicio del imperialismo, la fotografía confirmó el declive de las culturas nativas, que es lo que supuestamente intentaba evitar (Bush y Mitchell, 1994: xi-xix; Dippie, 1992: 134).

La fotografía que mejor ilustra el mito es una de Edward S. Curtis que precisamente se titula así, *The Vanishing Race* (1904). En ella aparece un grupo de navajos a caballo, situados en fila india, desapareciendo en el paisaje, mientras uno de ellos mira hacia atrás con nostalgia. El texto que acompaña la fotografía es muy revelador: «The thought which this picture is meant to convey is that the Indians as a race, already shorn of their tribal strength and stripped of their primitive dress, are passing into the darkness of an unknown future» (Curtis, 1997: 36).

Curtis es el fotógrafo de la vida nativa americana más conocido, y también es el más criticado. Era pictorialista y sus fotografías adolecen de las características del estilo. Pero, sobre todo, Curtis es criticado por falsear las imágenes, facilitando accesorios e indumentaria inadecuada a sus modelos, retirando elementos «modernos» o que no encajaran con su percepción de cómo tenían que ser las cosas, recreando ceremonias, manipulando negativos e incluso fotografiando a indios falsos⁴. Pese a la importancia que le daba al aspecto estético y a mostrar su visión de las sociedades retratadas más que la realidad de las culturas indias, argumentaba

⁴ Faris indica cómo en algunas de las fotografías de Curtis de la ceremonia del Canto Nocturno, dos de los individuos enmascarados no eran navajo, sino los hijos de un comerciante euroamericano de la zona (Faris, 2003: 108-114).

que su principal intención era, precisamente, registrar la realidad de esas sociedades, eso sí, antes de que desaparecieran. Gran parte de la visión que los occidentales tienen de esas culturas y del indio americano se debe a sus fotografías. Las fotografías de Curtis y de otros fotógrafos de la *vanishing race* crearon la imagen del indio estoico, severo, con mirada triste y que nunca sonríe. Su obra influyó en la de fotógrafos posteriores, como Laura Gilpin (Bush y Mitchell, 1994: xxii-xxiii; Faris, 2003: 107-120; Gidley, 2001; Vizenor, 2001).

Lo cierto es que la *vanishing race* no ha desaparecido, sino que ha sobrevivido al colonialismo, el genocidio y las políticas de asimilación, aunque en el imaginario popular la imagen que se tiene del indio sigue siendo la de la *vanishing race*, en parte precisamente por las imágenes que proporcionaron los fotógrafos de finales del xix y principios del xx, como Frederick Monsen, Carl Moon, Adam Clark Vroman, Sumner Matteson, Frederick H. Maude o Ben Wittick (Bush y Mitchell, 1994: xi; Beck, 2001).

Pero a finales del siglo xix y principios del xx hay dos tendencias contradictorias en la fotografía de los nativos norteamericanos; por un lado, los fotógrafos que documentan la *vanishing race* y, por tanto, interesados en el pasado; y por otro, los que hacen propaganda de las políticas de asimilación, centrados en el presente y el futuro. En ocasiones los mismos fotógrafos participan de las dos corrientes (Dippie, 1992: 136).

Bush y Mitchell distinguen tres tipos de retratos en estos momentos: exótico, victoriano y franco. El exótico representa a los nativos como «otros», mezcla elementos de indumentaria de grupos distintos o incluso se disfraza a los modelos con ropa de generaciones anteriores. El tipo victoriano está reflejando las políticas de asimilación; aparecen los nativos llevando ropa occidental con poses y roles convencionales de clase media, los hombres con trajes de paño y las mujeres con vestidos de algodón. Un subtipo dentro de esta categoría son las fotografías de transformación; las más conocidas son las de la Carlisle School⁵, realizadas por el fotógrafo John N. Choate, en las que aparecen grupos de niños antes de entrar en la escuela, con la indumentaria tradicional, y después con el uniforme y el pelo cortado. Suponen el paso de «salvaje» a «civilizado», y sirven como propaganda de la política de asimilación forzosa del gobierno. El tipo franco va afirmándose a medida que avanza la tecnología fotográfica, con escenas de la vida cotidiana y ceremoniales (Bush y Mitchell, 1994: xix-xxi; Dippie, 1992: 134-136).

Con el fin de la amenaza india, los nativos no se convierten únicamente en la *vanishing race* o en modelos para hacer propaganda de las políticas de asimilación, sino también en elementos exóticos utilizados para promocionar y atraer el turismo. Son como reliquias vivientes del pasado americano que no forman parte de la sociedad moderna estadounidense. De hecho, el final de la conquista del Oeste, y el nacimiento del turismo de masas y la fotografía comercial tienen lugar al mismo tiempo (Bush y Mitchell, 1994: xix-xxii; Beck, 2001; Hoelscher, 2008:9).

Los turistas y sus cámaras, así como los fotógrafos profesionales, acudieron en masa a los territorios indios, sobre todo al Suroeste. Las ceremonias atraían especialmente a fotógrafos y curiosos, y una de ellas, la ceremonia hopi de la Serpiente y el Antílope, fue el tema más fotografiado. En algunos momentos de esta ceremonia los participantes colocan serpientes de cascabel vivas en sus bocas. Las aglomeraciones, que perturbaban el buen transcurso de la ceremonia, y los malos modos y actitudes de los fotógrafos llevaron a que los hopi prohibieran

⁵ La Carlisle School (Carlisle, Pennsylvania) fue el internado para niños nativos más importante y un pilar fundamental para la asimilación forzosa. Se creó en 1879. Los niños eran obligados a abandonar sus familias para asistir a estos internados, donde se les prohibía hablar su lengua, practicar su religión, e incluso les cambiaban el nombre. La frase más conocida de su fundador, Richard H. Pratt, es «There is no good Indian but a dead Indian. Let us by education and patient effort kill the Indian in him, and save the man» (Dippie, 1992: 136).

la realización de todo tipo de fotografías en una fecha tan temprana como 1915 (Bush y Mitchell, 1994: xix-xxii).

A finales del siglo XIX había una gran demanda de fotografías de indios americanos en la sociedad estadounidense: el indio ahora domado fascinaba a los euroamericanos. Goodyear III distingue tres espacios en los que circulaban estas imágenes: los coleccionistas de curiosidades, que al principio coleccionaban tarjetas de visita⁶, y después estereográficas y postales, que se guardaban en álbumes o servían para decorar el hogar; en la industria editorial, ya sea prensa escrita o libros; y en la antropología, con un interés científico, para universidades, museos o instituciones como el Bureau of American Ethnology de la Smithsonian (Goodyear III, 2003: 2-3).

Las postales se popularizaron en Estados Unidos a partir de 1880, y ya entonces era habitual que contaran con nativos americanos y escenas de la vida nativa, eran un exótico cercano. Los sujetos más populares eran los retratos de jefes y chamanes, seguidos por variadas escenas de la vida cotidiana, la caza del bisonte y danzas. Los más representados eran los indios de las Llanuras. En ellas solían aparecer nativos haciendo lo que se supone que tenían que hacer los nativos. Estas imágenes, que tuvieron una gran difusión, sirvieron para formar en la percepción occidental lo que significaba ser nativo (Green, 1988: 600; Faris, 2003: 150-152).

En la cultura popular, las novelas de 10 centavos⁷ y los espectáculos, como el famoso *Wild West Show* de Buffalo Bill, impregnaron la mentalidad estadounidense de finales del XIX, creando la típica imagen del indio, montado a caballo, con un tocado de plumas de los indios de las Llanuras, combinado con otros elementos de diferentes grupos y mostrando poca preocupación por las diferencias que había entre ellos. Esta imagen se popularizó aún más en el siglo XX con el género cinematográfico del *western* (Berkhofer, 1988: 535-538).

Estas imágenes no ayudaron a que se diera una representación realista de los pueblos originarios, es decir, a que fueran representados como personas, más que como indios o como lo que se supone que es un indio. De hecho, la imagen estereotipada y llena de prejuicios del indio sigue estando vigente en la actualidad.

«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» (Harlan, 2006: 232). Ahora hay nativos americanos que son exitosos fotógrafos, como Victor Masayesva (hopi), Herbert Zazzie (navajo), Monty Roessel (navajo), Jolene Rickard (tuscarora) o la artista Hulleah J. Tsinhnahjinnie (navajo-creek-seminola). Aunque no hay que olvidar a los pioneros, como el fotógrafo tsimshian Thomas Eaton, que trabajó a principios del siglo XX en Alaska, o los también tsimshian hermanos Haldane (Bush y Mitchell, 1994: xi).

Faris traza una historia de la fotografía de la nación navajo: al principio los navajo eran hostiles y, por lo tanto, no eran fotografiados. Cuando son vencidos y enviados a Fort Sumner (1864-1868) aparecen las primeras fotografías, que son todo un ejemplo del poderío blanco, que ha conquistado y dominado a los nativos, son fotografías de cautividad. Tras esto, la fotografía es inestable durante un breve periodo, como si los occidentales no supieran cómo

⁶ La tarjeta de visita o *carte de visite* es un formato para los retratos fotográficos de estudio.

⁷ Un género de literatura popular en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX. Su nombre se debe a su económico precio. Los principales temas representados eran historias de aventuras protagonizadas por héroes blancos que se enfrentaban a fieros indios en el Oeste (Berkhofer, 1988: 535-537).

representar a los navajo, que ya no eran hostiles ni cautivos. Luego aparecen las fotografías de la *vanishing race*, la nostalgia por los navajo antes de la conquista, los navajo que estaban a punto de desaparecer, como en la famosa fotografía de Curtis. Después, con el desarrollo del ferrocarril y la llegada masiva de turistas al Suroeste, aparecen los temas clásicos navajo y se fija la imagen de estos en el imaginario popular: plata, turquesas, ovejas, mujeres tejiendo y el paisaje rocoso de la reserva navajo. A mediados del siglo xx se considera que los navajo son un pueblo que se adapta bien a los cambios porque son unos supervivientes, y aparecen elementos del «mundo moderno» en las fotografías, que ya estaban antes, sólo que eran retirados. Por último, está la obra de los fotógrafos navajo, en la que se representan como ellos se ven a sí mismos y no como los ven los demás (Faris, 2003: 302-304).

Todo sobre lo que hemos hablado hasta ahora tiene en cuenta el punto de vista del fotógrafo y de los consumidores de esa fotografía, pero ¿qué pasa con los sujetos? La cámara es un arma al servicio de la política imperialista de Estados Unidos, en las fotografías se reflejan los prejuicios y estereotipos de los euroamericanos sobre los pueblos originarios, pero ¿los nativos no tenían nada que decir? ¿Eran simples sujetos pasivos? Recientes investigaciones se han acercado a esta premisa: ¿cuál era el papel de los sujetos fotografiados? Lo cierto es que el pensar que los nativos se dejaban hacer y no intentaron aprovechar de algún modo la fotografía para sus propios fines, para su supervivencia cultural y la resistencia india, es adoptar una actitud paternalista (Holscher, 2008: 12-13; Goodyear III, 2003). Un ejemplo es el interesante estudio de Frank H. Goodyear III sobre las fotografías del jefe lakota oglala Red Cloud («Nube Roja»). Goodyear III defiende que Red Cloud utilizó la fotografía para sus propios intereses políticos, para él era un poderoso medio a través del cual comunicarse. Se sirvió de ella para rendir pleitesía a los euroamericanos, a la vez que la utilizó como forma de resistencia frente a ellos (Goodyear III, 2003).

5. Laura Gilpin: entre el mito de la *vanishing race* y una representación realista de la vida india

Laura Gilpin no pertenece a la generación de Curtis y los fotógrafos de la vida india de finales del xix y principios del xx –sus primeras fotografías de nativos norteamericanos son de 1924–. Los ecos de la *vanishing race* están presentes en su obra, pero nos podemos preguntar si realmente Laura llega a realizar una representación realista de los navajo y los pueblo.

Para su biógrafa, Martha Sandweiss, los errores de Laura aparecen sólo en sus primeras fotografías, especialmente en las de los indios pueblo. En su primer viaje a Nuevo México, la fotógrafa paga a una joven de Zuni Pueblo por posar para ella. Como la joven no llevaba los tradicionales mocasines altos de color blanco de las mujeres pueblo, las fotos la retratan de rodillas para arriba. En esas imágenes Laura no está reflejando la realidad, está ocultando el cambio cultural, y opta por una imagen más pintoresca. En las fotografías de Laguna Pueblo, evitó los automóviles, que no aparecen, porque estropeaban la idílica imagen del lugar. El viaje terminó en Taos, donde conoció a dos pintores no nativos, Victor Higgins y Bert Greer Phillips, que le presentaron a un modelo nativo y le ofrecieron los accesorios que ellos empleaban en sus obras (un tocado de plumas, mocasines con cuentas de vidrio, arco y flechas), que ella rechazó, fotografiándole envuelto en una sábana blanca. En este caso rechaza los accesorios porque no se corresponden con la realidad, más bien porque no son representativos de la cultura pueblo, sino de la imagen estereotipada del indio de las Llanuras; ella quería ser correcta desde un punto de vista etnográfico, pero no representar la realidad en lo que al cambio cultural se refiere. Las fotografías que realizó en su segundo viaje a Mesa Verde en 1925, las que tanto la avergonzaban, eran recreaciones con actores, pero en las que ella consideraba que la indumentaria era correcta (Sandweiss, 1986: 44-45; Fryer Davidov, 1998: 111).

Sandweiss afirma que en sus primeras fotografías de los indios pueblo, los sujetos normalmente aparecen mirando hacia otro lado, evitando el contacto visual con la cámara porque no tienen la suficiente confianza con ella, aunque esto ocurre también con muchas de las fotografías de los navajo (Sandweiss, 1986: 45).

En su obra *The Pueblos. A Camera Chronicle*, Laura escribe acerca de la fotografía *San Ildefonso Pueblo Woman and Child* (figura 7): «In many ways the Indians are a simple and childlike people, while in other ways they are exceedingly difficult to understand» (Gilpin, 1941: 86). Sandweiss la disculpa por estas afirmaciones «condescendientes» diciendo que reflejan los estereotipos y prejuicios de la época (Sandweiss, 1986: 68), pero lo cierto es que cabe pensar que estos estereotipos no se reflejen sólo en sus textos, sino también en sus fotografías, y no sólo en las fotografías sobre los pueblo, también en las primeras fotografías que realiza de los navajo, que son anteriores a la publicación de su libro.

Ella consideraba los restos materiales de las culturas prehispánicas tan importantes como los restos arqueológicos de las antiguas culturas de Europa y Oriente Próximo y, por lo tanto, la historia de América tan rica y antigua como la europea. En cierta medida se apropia del pasado de los nativos americanos y lo hace suyo, o más bien de los euroamericanos. Esta idea no es nueva y surge en Estados Unidos en el siglo XIX, con el romanticismo (Sandweiss, 1986: 47-48, 67; Faris, 2003: 330).

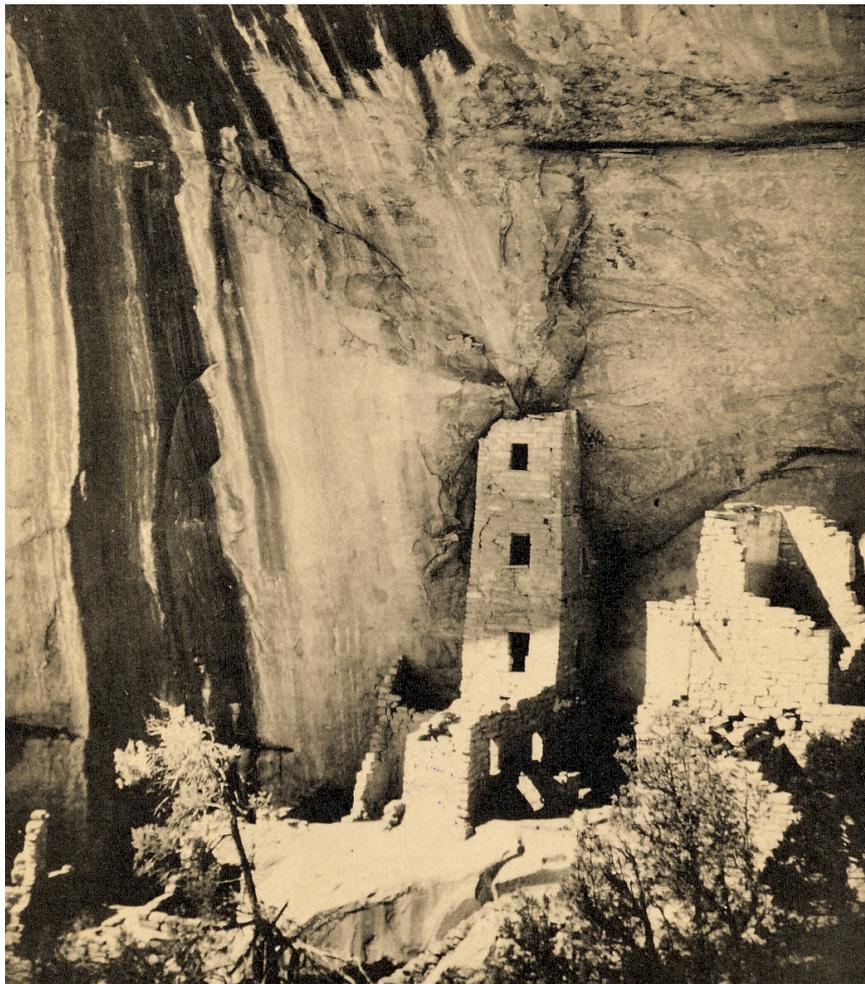


Figura 4. Mesa Verde National Park Square Tower House (1925). Museo Nacional de Antropología: FD4024. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

Gilpin es además uno de los últimos exponentes de una miríada de antropólogos, fotógrafos, pintores y escritores que buscan en la cultura pueblo la Tierra Prometida, el Edén americano. Personas descontentas con la moderna sociedad estadounidense que encontraron en los pueblo una vía de escape, inspiradas por comunidades tradicionales aisladas, ancladas en el pasado, pacíficas, con antiguos rituales, que conservaban lo que creían que la sociedad estadounidense había perdido y querían recuperar. Los indios pueblo vivían como pensaban que lo habían hecho sus antepasados euroamericanos. A diferencia de los indios de las Llanuras, eran pacíficos, agricultores y sedentarios. El árido paisaje, las casas de adobe, todo se asemejaba a la imagen que tenían de la Tierra Santa, incluso mejoraba a la propia Palestina (Auerbach, 2006). Los indios pueblo se convirtieron para ellos en «inspirational symbols of personal salvation and cultural redemption» (Auerbach, 2006: 14).

Los pueblos de Arizona y Nuevo México se convirtieron tras la I Guerra Mundial en un refugio para mujeres estadounidenses feministas: «Pueblos attracted Anglo women, especially from the East Coast, who were seeking to elude the class and gender constraints of their upbringing, while gaining recognition for their intellectual abilities, cultural sensitivity, and entrepreneurial skills. They, too, used Pueblo culture as a projection screen for their own yearnings and struggles» (Auerbach, 2006: 12).

Sandweiss define la actitud de Laura hacia los indios pueblo en su obra como de «cruda forma de relativismo cultural» (Sandweiss, 1986: 68), mientras que Fryer lo hace con el término más adecuado de «racismo romántico» propio de finales del siglo XIX, que también está presente en su posterior obra sobre los navajo (Fryer Davidov, 1998: 113).

En su libro sobre los indios pueblo, a diferencia de su obra sobre los navajo, los sujetos son tipos sin nombre; aquí ella no es una amiga conocedora de su cultura, como en el caso navajo. El sentimiento romántico y de nostalgia, en definitiva, el mito de la *vanishing race*, está muy presente en el libro. Ella arremete contra los cambios, más bien contra la introducción de lo que considera elementos del mundo moderno en el pintoresco estilo de vida pueblo. Esto es ciertamente curioso, ya que el libro viene a ser una especie de guía de viajes, que atraería a un número mayor de turistas a la zona, con el consiguiente aumento de cambios en el modo de vida tradicional (Gilpin, 1941; Sandweiss, 1986: 68-69).

Para Sandweiss, las mejores fotografías del libro son las de San Ildefonso Pueblo, donde tenía amigos, como los alfareros María y Julián Martínez, y un retrato de una mujer de Acoma (figura 11) (Sandweiss, 1986: 68-69).

Su biógrafa afirma que las fotografías de los navajo suponen un registro de esta cultura que abarca casi 40 años. Su interés no era antropológico, sino más bien crear fotografías bellas de un pueblo por el que se sentía fascinada y, evidentemente, comercializarlas. Su intención no era crear un registro de la vida navajo que estaba desapareciendo, como Curtis, pero con el paso del tiempo se han convertido en eso (Sandweiss, 1986: 58). Eso es lo que opina Sandweiss, pero, en realidad, ¿son un registro de la vida navajo? Faris piensa que hay otros autores cuyas fotografías cumplen mejor con los requisitos para ser un verdadero registro de la vida navajo del momento, como la obra de Milton Snow, más numerosa, con mejor acceso a temas y sujetos, y mejor comprensión de la cultura representada (Faris, 2003: 240).

Sus primeras fotografías de los navajo se realizan en un momento en el que aún no se habían producido los cambios promovidos por el gobierno, que tanto alterarían su modo de vida. Todavía se dedicaban al pastoreo de ovejas y el tejido de mantas, y había pocas carreteras e infraestructuras (Sandweiss, 1986: 52).

Para Sandweiss estas fotografías son mejores que las de los pueblo. La mayoría son escenas de la vida cotidiana, en las que la sensación de pérdida patente en las fotografías de los pueblo se ve sustituida por la fascinación que la cultura navajo ejercía en Laura. Aunque para Sandweiss no tengan el aura de romanticismo y misterio de algunas de sus imágenes de los pueblo, todavía tenía muy presentes algunos de los estereotipos del momento, como se pone de manifiesto al escribir sobre una de ellas en el libro *My Best Photography and Why*: «I consider this one of my best photographs because I believe it portrays truly the individual character and the patient resignation of a member of this vanishing race» (Sandweiss, 1986: 52-55). Y estos primeros retratos de los navajo siguen representando al otro con un aire exótico y misterioso, así como con una visión romántica (Fryer Davidov, 1998: 106).

Los adjetivos que utiliza Sandweiss para describirlas son: cálidas, empáticas, directas, honestas, respetuosas, sencillas. Para ella, Laura no presenta a los sujetos como curiosidades o como ejemplares antropológicos, sino como amigos, ya que eso eran la mayoría de las personas fotografiadas. Siempre se acercaba a sus modelos de manera cortés y les trataba con respeto y consideración. Laura cuenta cómo les daba a elegir entre el pago en efectivo por sus servicios o una copia de la fotografía, y afirma que los navajo siempre escogían la foto. Para Gilpin era fundamental entender la cultura navajo para acercarse a ellos. Sentía una fuerte conexión con los navajo y se identificaba con muchos de sus valores, como el sentido de la tradición y el amor por el paisaje del Suroeste (Sandweiss, 1986: 52-58).

Para Sandweiss parece que sus retratos no tienen un estudio previo, la luz es suave y natural, y se percibe que los sujetos están cómodos, porque confían en ella. Los modelos suelen estar enmarcados en el centro de la composición y normalmente miran al fotógrafo (Sandweiss, 1986: 54-58). Pero aunque pueda parecer que los retratos no están muy pensados, no es así, no se trata de instantáneas improvisadas; de hecho, son más bien todo lo contrario. James Faris consultó las fotografías sin publicar de Laura en el Amon Carter Museum y hay muchas tomas de un mismo tema, en algunos casos decenas, de las que sólo una o dos han sido publicadas (Faris, 2003: 241, 246-248). En cuanto a la mirada de los sujetos, en nuestras postales de los navajo sólo la mujer de la figura 17 mira a la cámara.

La intención de Laura al volver a fotografiar a los navajo para su proyecto en 1950 era documentar qué había cambiado en esos dieciséis años y cómo se habían adaptado a las nuevas circunstancias, así como registrar lo que quedaba del mundo tradicional que ella había conocido, antes de que este desapareciera. Pero al final su interés se centró en destacar las «cualidades atemporales» de la cultura navajo en sus fotografías, no tanto mostrar cuánto habían cambiado, sino qué habían podido mantener (Sandweiss, 1986: 86-88, 95). Para Faris, Laura presenta el cambio de una manera no problemática, siempre que fuera gestionado por las personas adecuadas y que se realizara sin resistencia. La obra defiende las tesis oficiales del momento, las del Bureau of Indian Affairs (BIA), es conservadora y políticamente correcta, y por lo tanto asimilacionista. En ella no hay nada que hable de la resistencia de los navajo a las políticas del BIA (Faris, 2003: 235-238, 330-331). Sus fotografías de los navajo realizadas a partir de la década de los cincuenta se encuadrarían en la corriente que representa a los navajo como modelos de adaptación y cambio, más que ofrecer una visión realista de su cultura.

Para John Collier Jr. la obra no es la que realizaría un antropólogo visual, analítica y metódica, sino una obra «de amor». No tiene el sentimentalismo de su anterior obra sobre los pueblo, pero sí sentimiento (Sandweiss, 1986: 102)⁸. Según Sandweiss, Laura «created a record of Indian life that bridges the gap between Curtis nostalgia for a vanishing race and modern work that aspires to a more objective and documentary view of Indian culture» (Sandweiss, 1986: 112).

⁸ Collier se lo indica a Sandweiss en una carta de 1982.

The Enduring Navaho estaba dividido en cuatro partes, resaltando la importancia de este número, el de los puntos cardinales, en la cosmovisión navajo. La primera parte, «The Navaho World», está dedicada al mito de creación navajo, y cuenta también con una introducción histórica y geográfica, así como anécdotas de cuando Betsy y ella estuvieron en Red Rock a principios de la década de los años treinta. Esta sección cuenta con retratos y fotografías aéreas de las cuatro montañas sagradas navajo. La segunda parte, «The Way of the People», se centra en la vivienda y la economía navajo, destacando sus artesanías. «The Coming Way» nos habla de los cambios surgidos en los últimos tiempos, especialmente en política, sanidad y educación. La última parte, «The Enduring Way», se centra en la religión y las ceremonias (Gilpin, 1968; Sandweiss, 1986: 99-100).

Las fotos que hace para el libro, según Sandweiss, con sus miradas directas y francas, reflejan no sólo que era aceptada por ellos, sino también la compenetración que tenía Laura con sus sujetos. Pero para ella los mejores retratos son los de sus amigos y los que realizó al principio (Sandweiss, 1986: 89, 100, 112). Fryer difiere, cree que son mejores los que realizó después, situándola en la línea de la fotografía directa, las primeras fotografías sugieren empatía y son bellas, pero Laura cambia con los años y ese cambio se ve reflejado en su obra más madura. Fryer piensa que ella entiende mejor a los navajo en las fotografías posteriores. (Fryer Davidov, 1998: 139).

Comparando esta obra con *The Pueblos. A Camera Chronicle*, se aprecia el mayor conocimiento sobre la cultura navajo, así como la cercanía con los sujetos fotografiados; para Sandweiss se trata de una obra más auténtica y personal (Sandweiss, 1986: 100).

The Pueblos acaba con esta frase: «Above all they have endured» (Gilpin, 1941: 124). Sandweiss cree que Laura entiende la resistencia pueblo como un gran logro y una virtud con la que ella misma se identifica, ya que escribe el libro después de pasar una época de penurias económicas (Sandweiss, 1986: 69). El final de *The Enduring Navaho*⁹ recalca la importancia de las ceremonias navajo¹⁰ y acaba con esta frase: «Song and singing are the very essence of Navaho being, and as long as the Navaho keep singing, their tradition will endure» (Gilpin, 1968: 250). En el caso de los pueblo acaba con una frase en pasado, «han resistido», pero en el de los navajo dice que ellos «resistirán», mostrando así su fe en el futuro (Sandweiss, 1986: 101).

Ya el título del libro refleja su interés por la adaptación de los navajo a los cambios, reteniendo a la vez lo mejor de su cultura tradicional. Si Laura entendía la resistencia de los pueblo, en el caso de los navajo se identifica totalmente con ellos. Pensaba que su modo de ser, sus cualidades personales e intereses eran como los suyos; apreciaba y compartía la importancia que daban a la familia y la tierra, así como su independencia, lealtad, fortaleza y capacidad de adaptación. Este sentido de identificación es lo que lleva a Laura a afirmar que el libro estaba hecho desde el punto de vista indio, lo que puede parecer cuando menos una afirmación de lo más presuntuosa y arrogante (Sandweiss, 1986: 89, 101-102; Faris, 2003: 237-238).

Uno de los ejemplos que utiliza Faris para criticar el supuesto sentido de identificación de Laura con los navajo es que ella, al igual que algunos antropólogos del momento, utiliza la palabra «navaho» en lugar de «navajo», que era la denominación oficial adoptada por el propio

⁹ *Endure* significa «perdurar», «resistir» «durar» o «soportar». *The Enduring Navaho* se puede traducir al español como «los duraderos navajo», o «los resistentes navajo».

¹⁰ Las ceremonias de curación o canto son las más importantes de este pueblo. Están dirigidas a la curación de una persona particular, pero también a restaurar la armonía en el universo. Hay muchos tipos, siendo una de las más conocidas la ceremonia del Canto Nocturno. Estas ceremonias son conducidas por los especialistas rituales, llamados *hataalii*, que quiere decir «cantor» (Wyman, 1983).

gobierno navajo, alegando que esta era una «influencia corrupta» del español (Faris, 2003: 237-238; Gilpin, 1968: 12; Sandweiss, 1986: 11).

Si comparamos a Laura con Curtis, ambos coinciden en pasar la mayor parte de su vida fotografiando culturas nativas, pero Laura se centra en las del Suroeste, especialmente en los navajo, y Curtis quiere registrar el mayor número de culturas posibles (Fryer Davidov, 1998: 119-120).

La palabra *enduring*, que utiliza Laura para definir a los navajo, es muy distinta de la palabra *vanishing*, que emplea Curtis. Significa «resistencia» frente a «desaparición», frente al sentimiento de pérdida de Curtis, estaba la fe en la adaptabilidad de los navajo de Gilpin. A Curtis le interesaba registrar lo que desaparecía, a Gilpin documentar lo que se mantenía, lo perdurable (Sandweiss, 1986: 100).

Faris opina que a Laura Gilpin no le interesa la imagen del navajo como víctima, sino la del navajo exitosamente adaptado, pero sigue siendo una visión romántica, al igual que la de Curtis. Evidentemente Curtis le influyó, no en vano Laura cita la fotografía del Cañón de Chelly que colgaba de las paredes de su casa como fuente de inspiración. La mayor diferencia entre ambos es que vivieron en momentos diferentes, pero las poses, el aire romántico, la nostalgia por el pasado, la utilización de accesorios, la retirada de elementos «inadecuados», la puesta en escena elaborada y el conocimiento superficial de la cultura representada también están presentes en su obra. Por eso Faris no entiende por qué en los estudios sobre su obra Laura aparece como una «santa» y Curtis como un «villano» (Faris, 2003: 236-237, 241, 308).

Según Sandweiss, Laura nunca ofreció accesorios a sus modelos, ni tomó fotografías sin su permiso (Sandweiss, 1986: 54). Faris opina lo contrario; en las fotografías sin publicar aparecen las mismas mantas llevadas por personas diferentes (figura 16), además de retirar objetos que no consideraba adecuados o colocarlos en la manera como ella entendía que debían estar. Faris apunta incluso a manipulaciones fotográficas: en la fotografía *Medicine Man. Pine Springs* (1952) aparece un hombre medicina que tenía una enfermedad en la piel, Laura modificó la imagen para que los signos de la enfermedad no se vieran (Faris, 2003: 240-241, 252).

Para Faris, la intención de Laura era fotografiar a gente en el paisaje, en armonía con su entorno, o más bien, con lo que ella consideraba que era armonía, que se traducía por viviendas navajo tradicionales, limpias de basuras y desperdicios. Su concepto de limpieza y pureza la llevaba a quitar de los espacios fotografiados la basura y también los elementos de manufactura comercial euroamericana. Faris piensa esto porque para los navajo, un hogar sin basura es un hogar *ch'íidii*, el *hogan*¹¹ de un individuo fallecido que ha sido abandonado o el de alguien tan pobre que no tiene nada que tirar (Faris, 2003: 235-237, 331).

En cuanto a la acogida del libro por parte de los navajo, tiene buenas críticas de Ned Natatathli, que entonces era el vicepresidente ejecutivo del Navajo Community College¹², y Laura comentó que estaba contenta por la reacción de los navajo, que era para ella lo más importante. En *Navajo Times* dijeron que el libro podía haber sido llamado *The Endearing Navaho*, un juego de palabras, *endearing* significa entrañable, y comentan que se trata de un libro nostálgico (Sandweiss, 1986: 103-104).

¹¹ El *hogan* es la vivienda de invierno tradicional navajo, cuya forma varía, ya que puede ser redonda, cuadrada, poligonal o hexagonal, con las paredes de madera o de piedra. El tejado tiene forma de cúpula y está cubierto con barro o adobe. Su entrada siempre se encuentra en el este, el punto cardinal de donde vienen las cosas buenas, mientras que la salida de humos en el centro del tejado sirve para que lo malo se marche de la vivienda (Witherspoon, 1983: 531; Wyman, 1983: 548).

¹² Actualmente Diné College.

El fotógrafo navajo Monty Roessel mostró las fotografías de *The Enduring Navabo* a los miembros de la comunidad de Lukachukai (Arizona) y se sintieron molestos con algunas de ellas, especialmente los más ancianos: *Hardbelly's Hogan*, en la que aparece una persona enferma¹³, y las imágenes de ceremonias, pinturas de arena¹⁴ y objetos sagrados. No entendían cómo las había realizado, cómo se lo habían permitido y además que las hubiese publicado. Ellos dijeron que no se sentían como *enduring navabo*, sino como navajos reales (Roessel, 1995).

Hay una serie de temas que para los navajo no deberían ser fotografiados: personas enfermas o muertas, personas ebrias, ceremonias, objetos sagrados y pinturas de arena. Laura hace fotografías de todos ellos, excepto de cadáveres. Según Sandweiss y la propia Gilpin, tenía permiso para hacer las fotografías de ceremonias y objetos sagrados (Sandweiss, 1986: 89; Gilpin, 1968: ix). Faris duda la comprensión de la cultura navajo de la que Laura alardea, cuando hace fotografías de las ceremonias de curación, incluso cree que en ese sentido es peor que Curtis, que ante los impedimentos para hacerlas decide recrearlas. Ella reconoce la reticencia a la fotografía de estos temas, pero afirma solucionarlas haciendo amistades y con perseverancia. Pero no es una cuestión de amistad, sino de respeto y de entender de verdad por qué los navajo son reacios a la fotografía de dichos temas. En el caso de las pinturas de arena, si se realiza una fotografía, esta conserva parte del poder de la pintura, que por esa razón no puede ser utilizada eficazmente en la ceremonia de curación. Faris también cree que en el caso de las imágenes de algunas ceremonias, estas fueron tomadas sin permiso (Faris, 2003: 238-241).

En su día, se criticó a Laura por mencionar de pasada el tema del alcoholismo en la reserva en su libro, y no incluir ninguna foto que ilustrara esa problemática, pero desde un punto de vista ético, no habría que hacer fotos de otras personas en estado de ebriedad (Sandweiss, 1986: 102). Lo cierto es que no hay ninguna fotografía de Gilpin publicada en la que aparezca un navajo bebido, pero sí existen fotografías de archivo que no se llegaron a publicar (Faris, 2003: 331).

Lilly y Norman Bennally, madre e hijo, son los protagonistas de una de las fotografías más famosas de Laura, *Navaho Madonna*. En 1985 ambos presentaron una demanda por invasión de la privacidad contra el Amon Carter Museum, que tenía los derechos de reproducción de la fotografía. La invasión de la privacidad se basaba en la creencia navajo en que la exposición pública de fotografías podría acarrear efectos negativos para las personas representadas. Los Bennally no querían que la fotografía (una de las más publicadas y difundidas de Laura) volviera a publicarse, argumentando que nunca dieron permiso para que la fotografía se publicara. Finalmente ambas partes llegaron a un acuerdo por el que los derechos de reproducción eran del Amon Carter, pero el uso de la fotografía se limitaba a fines educativos. Esta es una de las imágenes que Laura seleccionó para sus postales, pero no se encuentra entre las postales del MNA (Faris, 2003: 235, 248-249).

Los sujetos favoritos de Laura eran los navajo, los indios pueblo y el paisaje del Suroeste. La fascinación que sentía por el paisaje aparece reflejada en la multitud de fotografías de paisaje que realizó. Para ella el paisaje estaba vinculado de una manera muy especial a los antepasados de los indios pueblo y a las propias culturas pueblo y navajo, que buscan inspiración en las formas de la naturaleza para sus diseños y creaciones, y viven en armonía y perfecta adaptación a su medio. Esta afirmación aparece en algunas de sus fotografías, como en la figura 5, donde la misión de Acoma se asemeja por su forma a la de la gran mesa¹⁵ en la que está situada (Sandweiss, 1986: 68).

¹³ En esta fotografía aparece Hardbelly enfermo mientras es asistido por Betsy Forster.

¹⁴ La realización de pinturas de arena, *'iikááh*, es una parte de las ceremonias de curación o canto. Las pinturas son sagradas, se realizan para curar al paciente y absorben su mal, por lo que una vez terminada la ceremonia son destruidas (Wyman, 1983: 551-552).

¹⁵ En el sur de Estados Unidos utilizan la palabra «mesa», en castellano, para designar los terrenos elevados y llanos.



Figura 5. *Acoma, the Sky City* (1939 ca.). Museo Nacional de Antropología: FD4027. © 1979 Amon Carter Museum of American Art. En su libro sobre los pueblo Laura escribe lo siguiente sobre esta imagen: «In this great Southwest, the vast landscape plays an all-important part in the lives of its people. Their architecture somewhat resembles the giant erosions of nature's carving» (Gilpin, 1941: 123). El nombre de Acoma no significa «Ciudad del Cielo», como afirma Laura. En idioma keresano no tiene significado, es un nombre propio. Algunas autoridades de Acoma creen que su origen puede estar en una palabra similar, que significa «preparación» (García-Mason, 1979: 466).

Faris especula con la idea de que en realidad lo que le interesaba a Laura era el paisaje, más que las culturas nativas, pero como la fotografía de paisaje en ese momento era un ámbito reservado a los hombres, ella opta por la fotografía de nativos, pero con paisaje. Es decir, utiliza las culturas nativas como excusa para poder hacer fotografía de paisaje (Faris, 2003: 330).

6. La colección de postales del Museo Nacional de Antropología

Laura Gilpin publica en 1937 el primer conjunto de postales de *Pictorial Post Cards of the Southwest by Laura Gilpin*. Se componía de cuatro juegos con seis postales cada uno, de los cuales dos estaban dedicados a los navajo, uno a Acoma y otro a Mesa Verde. En 1939 publica cuatro juegos más: Taos, San Ildefonso, el Santuario de Chimayó y la iglesia de Ranchos de Taos. Entre 1940 y 1942 publica el último juego, dedicado al Cañón de Chelly. Todas las postales fueron publicadas por la Meriden Gravure Company y Gilpin Publishing Co. En el reverso de las postales aparece «Colorado Springs: Gilpin Publishing Co.». En 1952 reedita las postales con la Meriden Gravure Company; ahora en el reverso aparece «Copyright Laura Gilpin, Santa Fe, New Mexico» (Sandweiss, 1986: 88, 289-293).

El Museo no conserva todas las postales; por la información impresa en el reverso, algunas son de la primera edición de Colorado Springs, y otras de la de Santa Fe. De la primera edición hay cinco postales de los navajo (FD3840, FD3985, FD3986, FD3992 y FD3993, figuras 21, 17, 20, 19 y 18, respectivamente). Del juego dedicado a San Ildefonso hay cuatro postales; los juegos de Acoma y Mesa Verde cuentan con cinco cada uno.

En cuanto a la edición de Santa Fe, hay dos postales de los navajo (FD3841 y FD3835, figuras 16 y 15), y cinco de cada uno de los juegos del Santuario de Chimayó, los Ranchos de Taos y Cañón de Chelly, por lo que para completar la colección faltan cinco postales de los navajo, dos postales del juego de San Ildefonso, una de los juegos restantes y el juego de Taos completo.

Hay algunos problemas con las fechas que ofrece Sandweiss para la publicación de las postales. El juego de Acoma se publica en 1937, pero la fecha de las fotografías es 1939, por lo que una de las dos fechas es incorrecta. Lo mismo ocurre con una de las fotografías de los Ranchos de Taos, *Door at Ranchos de Taos Church* (FD3975), que Sandweiss fecha en 1947 (Sandweiss, 1986: lámina 100), cuando el juego fue publicado en 1938.

No vamos a analizar todas las postales, pues para nuestra investigación sólo interesan las imágenes en las que aparecen los indios pueblo y los navajo, y no las postales de paisaje, sitios arqueológicos o arquitectónicas. Junto al número de inventario aparece el título de la postal y la fecha en la que fue tomada la fotografía. El título de la postal no siempre coincide con el título original de la fotografía, por lo que en esos casos se incluye el título de la fotografía en una nota al pie.

6.1. Las postales de los indios pueblo

Se denomina indios pueblo a un conjunto de varias naciones diferenciadas que comparten muchas características culturales y habitan en los estados de Arizona y Nuevo México. Entre los indios pueblo se encuentran los hopi, los zuñi (a:shiwí) y los pueblos que hablan los idiomas tewa (San Ildefonso, Santa Clara, Ohkay Owingeh, Pojoaque, Nambe, Tesuque), tiwa (Taos, Picuris, Sandía, Isleta), towa (Jemez) y keresano (Acoma, Laguna, Cochiti, Kewa, San Felipe, Santa Ana, Zia). Son sedentarios y practican la agricultura intensiva. Sus principales cultivos son maíz, calabaza y frijoles. Su religión está orientada a la petición de lluvias y fertilidad para las cosechas, así como a conseguir el bienestar de toda la comunidad. Reciben esa denominación por sus viviendas de adobe, que a los colonizadores españoles que llegaron allí en el siglo XVI les recordaron a las de los pueblos de España (Eggan, 1979).

En las postales de Laura Gilpin que se conservan en el Museo Nacional de Antropología hay imágenes de San Ildefonso, Acoma y Taos. Vamos a comentar únicamente las postales de San Ildefonso y Acoma, ya que la serie de Taos que conserva el Museo es de la iglesia y se trata de fotografías del exterior y el interior de la misma, sin presencia humana a excepción de una postal en la que aparece una niña sentada delante de la iglesia (figura 6).

Todas las postales que se van a analizar a continuación aparecen en *The Pueblos. A Camera Chronicle*. En esta obra Laura utiliza cada una de las imágenes para ilustrar algún tema sobre la cultura pueblo. Normalmente ella generaliza y no destaca las características particulares de cada pueblo.

San Ildefonso Pueblo Woman and Child (1925) (figura 7)¹⁶

Para Sandweiss, este es uno de los mejores retratos de los indios pueblo que realizó Laura Gilpin, junto con el de la mujer anciana de Acoma (figura 11), aunque la mujer y el bebé están mirando a otro lado y no se aprecia la compenetración que sí aparece, según Sandweiss, en los retratos navajo (Sandweiss, 1986: 45, 69).

¹⁶ La fotografía se titula *Grandmother and Child, San Ildefonso Pueblo, New Mexico*, aunque en la postal cambia el *grandmother* por un *simple woman*.



Figura 6. *Los Ranchos de Taos Church, 1772, New Mexico (1924-1939 ca.).* Museo Nacional de Antropología: FD3977. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.



Figura 7. *San Ildefonso Pueblo Woman and Child (1925).* Museo Nacional de Antropología: FD3984. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

San Ildefonso Pueblo The Portal (1927) (figura 8)¹⁷

Laura cuenta que el portal de la fotografía da a la plaza, y que a un lado se encuentra la *kiva*¹⁸ comunitaria, por lo que la casa de la imagen tiene que estar en la plaza sur. Utiliza esta imagen para hablar sobre el gobierno del pueblo y la propiedad de la tierra (Gilpin, 1941: 80).

La imagen ilustra algunos aspectos de la cultura de San Ildefonso en la década de los años veinte, como la característica arquitectura de adobe con vigas de madera, la indumentaria femenina y la cestería. A principios del siglo xx el tejido y la cestería prácticamente desaparecen en San Ildefonso. Los textiles se adquieren mediante comercio con otros pueblos o con los navajo, o bien se utilizan telas manufacturadas de origen euroamericano, como parece ser el caso del vestido de la mujer. La niña lleva un vestido que parece tejido a mano, al igual que las fajas que llevan ambas en la cintura. Un chal de tipo mantón aparece apoyado en el muro de adobe entre la mujer y la niña. Estos chales fueron reemplazando a los tradicionales en el siglo xx. Los mocasines altos de piel blancos son los tradicionales de las mujeres pueblo, así como el peinado es el característico femenino de San Ildefonso, como vemos en la siguiente imagen (Edelman, 1979: 312).



Figura 8. *San Ildefonso Pueblo The Portal* (1927). Museo Nacional de Antropología: FD3987. © 1979 Amon Carter Museum of American Art..

¹⁷ El título original de la imagen es *At the San Ildefonso Pueblo, New Mexico*.

¹⁸ La *kiva* es el recinto ceremonial utilizado por los indios pueblo. Las partes privadas de las ceremonias se celebran aquí, y las públicas, en la plaza; en ella se guardan los objetos sagrados. Se trata de una habitación subterránea o semisubterránea, a la que se accede a través de unas escaleras de madera.

La cesta que lleva la mujer en su mano derecha está realizada con la técnica de la espiral cosida, y probablemente sea obra de los apache jicarilla, con los que comerciaban los habitantes de San Ildefonso y otros pueblos. La cestería característica de San Ildefonso se realizaba con la técnica de trenzado diagonal (Peabody Turnbaugh y Turnbaugh, 2004: 237; Marriott, 1948: 18).

La mujer mira hacia otro lado, pero la niña a la cámara, aunque no parece muy cómoda. La fotografía es claramente posada y tiene un aire «pintoresco pueblo», que es lo que buscaba la fotógrafa.

San Ildefonso Pueblo Potters (1925) (figura 9)¹⁹

Esta imagen sirve en el libro de Laura para hablar sobre la producción de cerámica. En las páginas anteriores del libro (82-83) aparece una mujer haciendo una vasija con la técnica del adujado, y habla en ella de esa parte del proceso cerámico. En esta imagen cuenta lo que está ha-



Figura 9. *San Ildefonso Pueblo Potters* (1925). Museo Nacional de Antropología: FD3988. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

¹⁹ El título original de la imagen es *San Ildefonso Potters*.

ciendo la ceramista, puliendo la vasija con una piedra después de haber aplicado el engobe. Tras eso explica cómo hacen la pintura negra; habla de una planta salvaje local, se refiere al guaco (*Cleome serrulata*), cómo utilizan pinceles hechos con hojas de yuca, que la decoración la hacen a veces los hombres y es a mano alzada, y habla de la cocción, donde califica el método como «very primitive» y el horno como «this strange kiln» (Gilpin, 1941: 84).

Los modelos están posando para la fotografía y los elementos están claramente dispuestos para hacerla. Apreciamos seis vasijas cerámicas, incluida en la que está trabajando la alfarera. Todas tienen formas distintas, para presentarnos la variedad de la cerámica de San Ildefonso, una de ellas, la más alta junto a la chimenea, todavía no ha sido cocida. Destaca la jarra de boda²⁰ que aparece sobre la chimenea. Una ceramista trabaja en su casa, normalmente en la cocina, pero no rodeada de cerámicas ya terminadas dispuestas decorativamente. En otras fotografías de alfareras de San Ildefonso trabajando se aprecia que el entorno no está tan limpio y decorado, sino que es más utilitario, y hay recipientes cerámicos secándose o en producción, pero no acabados y colocados en exposición.

Otros elementos que aparecen en la imagen son una pequeña cesta, realizada con la técnica de espiral cosida, y lo que parece ser una caja con tapadera. En el extremo superior izquierdo hay un tocado de plumas de águila como los de los indios de las Llanuras. Los indios pueblo no llevan este tipo de tocados. En el caso de San Ildefonso, los hombres los utilizan en la Danza Comanche, que se celebra en el pueblo el día del santo patrón, el 23 de enero. En ella, los danzantes representan a los comanche del área de las Llanuras (Edelman, 1979: 314-315). Por otra parte, el tocado de plumas es el icono más reconocible de los nativos de las Llanuras y, en la imaginación popular, está considerado como representativo de todos los nativos norteamericanos. De hecho, muchos grupos que no utilizaban tradicionalmente tocados de este tipo los adoptaron en el siglo xx (Hansen, 2007: 169-172). En la fotografía aparece como un elemento colocado con una finalidad decorativa, como ocurre con las piezas de cerámica acabadas.

El estilo negro sobre negro característico de la cerámica de San Ildefonso surge en 1919 de la mano de María Montoya Martínez, más conocida como María Martínez (Póvi Ka o «Pétalo de Flor») y su esposo Julián Martínez (Pokanu «Rastro en el Cielo»). Ambos revolucionaron la cerámica de San Ildefonso y se convirtieron en los ceramistas pueblo más conocidos, junto con la ceramista hopi Nampeyo. María hacía las piezas cerámicas y su marido se encargaba de las decoraciones (Edelman, 1979: 312-313; Marriott, 1948). Ambos conocieron a Laura Gilpin, y ella realizó fotografías de María en la década de los años cuarenta. Como las mujeres aparecen de perfil, no se ve bien su rostro, aunque una de ellas podría ser María Martínez, cuando se realizó esta fotografía ella tenía 38 años.

San Ildefonso Pueblo Kiva (1925-1937 ca.) (figura 10)

Gilpin utiliza esta imagen para hablar de la Danza del Maíz, que aparece fotografiada en la página anterior de su libro. Cuenta cómo los hombres vuelven a la *kiva* para dejar la parafernalia ceremonial y cambiarse de ropa, y cómo las mujeres les llevan comida; en teoría es el momento que refleja la fotografía, con una mujer entrando en la *kiva* con una cesta en sus manos. Después habla de la influencia del catolicismo en la religión pueblo y termina dicién-

²⁰ Las jarras o vasijas de boda, que cuentan siempre con dos vertederas, tienen antecedentes prehistóricos. En la tradición oral de Acoma se cuenta que los novios bebían de estas vasijas en la ceremonia de matrimonio, aunque es una costumbre que no existe en la actualidad. Esta forma se recuperó para el mercado turístico y aparece en la cerámica de varios pueblos, como San Ildefonso, Santa Clara o Acoma (Dillingham, 1992: 73-76).



Figura 10. *San Ildefonso Pueblo Kiva (1925-1937 ca.)*. Museo Nacional de Antropología: FD3991. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

do: «And so, with complete dignity and reverence, is blended the Christian with the pagan faith of these entirely sincere people» (Gilpin, 1941: 90).

En San Ildefonso hay tres *kivas*: la comunal, que es circular, la del norte y la del sur, ambas rectangulares. La de la imagen es la *kiva* comunal, aunque desde la posición en la que se tomó la fotografía no se aprecia su forma. Los postes que aparecen a la derecha son las escaleras de madera para bajar (Edelman, 1979: 308-311).

Acoma Pueblo Old Woman (1939) (figura 11)

Esta imagen es la primera fotografía de la sección del libro de Gilpin dedicada a los indios pueblo actuales. Como texto sólo incluye el pie de foto, que varía ligeramente con el título de la postal, *Old Woman of Acoma* (Gilpin, 1941: 75). Como hemos comentado anteriormente, este es uno de los mejores retratos de los indios pueblo para Sandweiss: «The woman gazes calmly and directly into Laura's lens in a manner mores suggestive of Laura's direct manner of working with the Navajo than of her sensitive but oblique approach to the Pueblo Indians she



Figura 11. *Acoma Pueblo Old Woman* (1939). Museo Nacional de Antropología: FD4025. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

photographed in the 1920s and 1930s» (Sandweiss, 1986: 69). Laura creía que las fotografías que hizo de Acoma en 1939 se encontraban entre sus mejores obras (Sandweiss, 1986: 66).

La fotografía permite ilustrar la indumentaria y adornos femeninos en Acoma a finales de los años treinta. La mujer lleva vestido, manto y faja tradicional, que eran tejidos por los hombres, y una camisa y un delantal realizados con tela comercial. En Acoma, a diferencia de San Ildefonso, la industria textil no desapareció en el siglo xx (García-Mason, 1979: 460).

Destaca la joyería de plata, turquesa y/o coral que lleva la mujer, compuesta por varios collares y brazaletes. La platería en Acoma está datada como pronto en 1891, fecha de la fotografía de Charles Lummis en la que aparece el platero Juan Luhan, pero no tuvo tanto desarrollo como en la cultura navajo o zuñi. Adair afirma que a finales de los años treinta la mayoría de la plata que llevan en Acoma es navajo o zuñi, que adquieren mediante comercio. Destaca el pinjante en forma de creciente que aparece en el centro de la imagen. Este colgante se llama *najabe* o *naja* y es característico de la platería navajo, así como el collar del que pende, llamado de flor de calabaza, por la forma de las cuentas, que recuerda a esta flor, aunque Adair apunta que su origen son motivos decorativos mexicanos que representan una granada (Adair, 1944: 178-180, 44-45).

Acoma Pueblo Indian Family (1939 ca.) (figura 12)

En el texto de esta fotografía Laura Gilpin habla de la migración de los habitantes del pueblo de Acoma a otros lugares de la reserva, donde la vida es más fácil. Acoma se encuentra en lo alto de una mesa y los campos de cultivo están bajo el pueblo. En la actualidad, sólo unas treinta personas tienen allí su residencia habitual, aunque la mayoría de los habitantes de la reserva tienen casa allí y acuden para asistir a las ceremonias. También habla de la cerámica como una de las fuentes de ingreso más importantes junto con la agricultura y la ganadería, y de los dos caminos para acceder a Acoma, su paisaje y sus vistas (Gilpin, 1941: 116; Carcia-Mason, 1979: 450).

El hombre y la niña miran directamente y con confianza a la cámara. En la imagen podemos apreciar algunos elementos interesantes, como la arquitectura doméstica, la indumentaria y la cerámica. Las casas de Acoma son de adobe, piedra y madera. La mayoría tienen tres pisos, con escaleras de madera exteriores para subir a las distintas plantas, por lo que la de la fotografía bien podría ser la tercera planta de una de ellas, al no apreciarse una planta superior.

En cuanto a la indumentaria, el hombre y la niña llevan ambos ropa comercial, mientras que la mujer va vestida al modo tradicional, con un chal en la cabeza similar al que vimos en



Figura 12. *Acoma Pueblo Indian Family* (1939 ca.). Museo Nacional de Antropología: FD4026. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

la figura 8, y lleva mucha joyería como la mujer de la figura 11. El hombre lleva un brazalete y un sombrero de *cowboy*. En muchas culturas es habitual que la mujer sea más fiel a la indumentaria tradicional que el hombre, lo que se suele asociar con el hecho de que ellas están más vinculadas con el mundo doméstico, mientras que ellos están más relacionados con el espacio público y, por lo tanto, más abiertos a los cambios y las innovaciones, aunque esto no siempre es cierto. En cuanto a la niña, la indumentaria tradicional suele tener un coste más elevado que la comercial y en muchas sociedades en proceso de cambio, aunque las mujeres adultas la lleven, los niños no suelen hacerlo.

La cerámica que aparece es una jarra, utilizada para el transporte de agua. Es la forma más característica de la cerámica de Acoma. Pertenece al tipo polícromo, con una periodicidad que abarca de 1860 hasta la actualidad. Tiene un diseño en damero con recuadros en los que aparecen algunos de los motivos más característicos de la cerámica de Acoma, como son las hojas y los rectángulos partidos. Este tipo de diseño en damero surge en la década de los años veinte para satisfacer las demandas del mercado turístico (Dillingham, 1992).

Acoma Pueblo Terraced Houses (1939 ca.) (figura 13)

Con esta fotografía Laura habla de las viviendas y los elementos de madera labrada como la puerta que aparece a la derecha, que ella data en los días de la colonia española. Añade que la arquitectura tradicional de Acoma supone un marco incomparable para celebrar una danza ceremonial india (Gilpin, 1941: 122). La gente de Acoma es muy celosa de su religión, así como de sus ceremonias, por lo que los extranjeros tienen prohibido asistir a ellas (García-Mason, 1979: 451). Lo cierto es que hay muy pocas fotografías de ceremonias en Acoma, y son de finales del siglo XIX, como las de Wharton James y Frederick H. Maude de la fiesta de San Esteban, el patrón de Acoma. Las únicas imágenes de ceremonias que aparecen en *The Pueblos. A Camera Chronicle* son de San Ildefonso, así que no parece probable que Gilpin presenciara una y mucho menos pudiera fotografiarla.

Esta es una de las imágenes de Laura más criticada por Sandweiss, por ser demasiado pictorialista. Se refiere a ella como: «a carefully posed photograph of women at Acoma arranged on the steps of their homes to add a sense of scale and design to the image» (Sandweiss, 1986: 69). Pese a que es claramente una fotografía posada, parece que surge un imprevisto en la toma: la persona que aparece borrosa y de perfil en el extremo superior derecho, y a la que dirigen su atención el resto de los sujetos retratados. Las dos mujeres y el niño están mirando a esa figura y no a la cámara, como si hubiera surgido de repente, estropeando la fotografía.

En la imagen podemos apreciar la arquitectura tradicional con las casas de tres pisos, la indumentaria tradicional de las mujeres y aparece también una jarra de agua. La jarra es del tipo Acoma polícromo, decorada con motivos geométricos de triángulos partidos, rombos, arcos, y con uno de los elementos más característico de la cerámica de esta localidad, el denominado loro de Acoma²¹.

²¹ Aunque hay precedentes de aves con el pico curvo utilizadas en la decoración cerámica en Acoma en el siglo XVIII, este elemento surge como tal a mediados del siglo XIX. Se cree que puede estar inspirado en los bordados de las colchas mexicanas de la época, que presentan motivos de aves, o en el arte popular de los inmigrantes alemanes de Pennsylvania, que tiene como uno de sus motivos favoritos un jilguero. El loro es una especie exótica en Nuevo México, aunque la cotorra serrana occidental (*Rhynchopsitta pachyrhyncha*) puede alcanzar Nuevo México y Arizona. En cuanto al simbolismo del ave, las plumas de vivos colores están asociadas con el arcoíris y, por lo tanto, con la lluvia y el agua, y por eso aparece en las jarras de agua. Además, el loro es un animal asociado con la sal, en Acoma el clan del Loro es el encargado de la recolección de sal. La sal es un producto del agua y el sol, y un elemento intermediario entre ambos, al igual que el arcoíris (Dillingham, 1992: 98-102, 142-146).



Figura 13. *Acoma Pueblo Terraced Houses* (1939 ca.). Museo Nacional de Antropología: FD4028. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

Acoma Pueblo the Water Hole (1939 ca.) (figura 14)

En esta fotografía Gilpin habla de la cisterna natural de la que las mujeres recogen agua con sus jarras para el suministro doméstico. «Here the Indian women come at evening when the sun casts its late colorful rays, and the fortunate visitors may see a procession of graceful women with beautiful waterfilled ollas (ol-yas) balanced on their heads winding up the trail from the cistern to their homes» (Gilpin, 1941: 114).

En la imagen aparecen dos mujeres, una en primer plano, con la jarra en la mano, y otra situada ya en la cisterna, en la zona central de la fotografía. En el frontispicio del libro se incluye otra fotografía con las dos mujeres llenando sus jarras. La jarra que lleva la mujer que está situada en primer plano es la misma que vemos en la figura 13. Destaca el cinturón que lleva, de tipo «concho», al estilo de los indios de las Llanuras, y no en el estilo navajo (como el de la figura 21). La mujer que está con el niño en la figura 13 también lleva un cinturón similar, por lo que podría tratarse de la misma persona.

El tema de las mujeres de Acoma, y de otros pueblos como Zuni, Isleta o Laguna, llevando ollas en sus cabezas o recogiendo agua es uno de los más habituales de la fotografía pueblo. Auerbach lo relaciona con la imagen bíblica de los pueblos como el Jardín del Edén. En este caso el tema representado es el de la Rebeca del Antiguo Testamento. Las comparaciones de las mujeres pueblo con Rebeca son constantes en las descripciones de los escritores del siglo XIX (Auerbach, 2006).

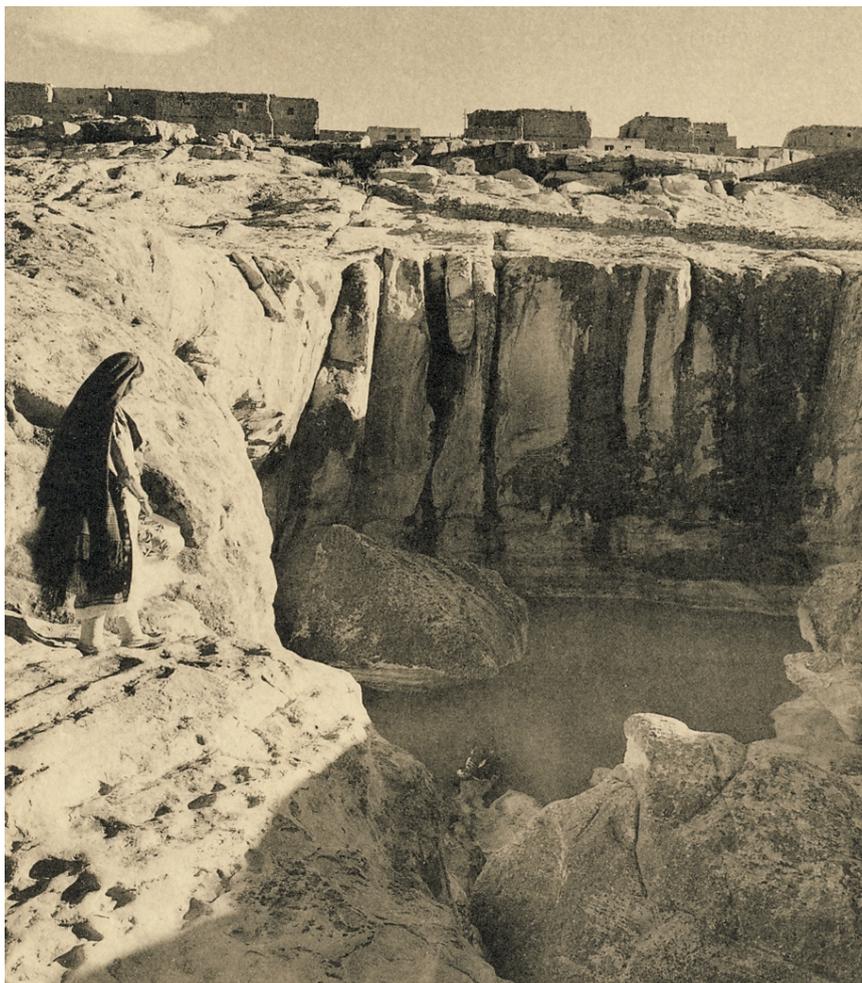


Figura 14. *Acoma Pueblo the Water Hole* (1939 ca.). Museo Nacional de Antropología: FD4029. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

6.2. Las postales de los navajo

Los navajo se autodenominan *diné*, que significa «la gente», «seres humanos» o «gente de la superficie de la tierra». Suponen la nación indígena más numerosa de Estados Unidos, y su reserva abarca unos 64 000 kilómetros cuadrados. En el pasado eran grupos seminómadas que se dedicaban a la caza y al saqueo de otros poblados indígenas o asentamientos de colonos, y practicaban también la agricultura a pequeña escala. A partir del siglo XVII, la ganadería ovina comienza a tener un lugar destacado en su economía. Sus artesanías son muy valoradas, especialmente el tejido de mantas de lana y la platería (Robert Roessel, 1983).

Navaho Indian Woman (1931-1934 ca.) (figura 15)

La mujer que aparece en la fotografía es la esposa de Francis Nakai. Se trata de uno de los sujetos favoritos de Laura. Hay dos fotografías de 1932 en las que lleva la misma manta Pendleton²²,

²² Este tipo de mantas se hicieron populares entre los nativos del Suroeste a partir de la década de los años noventa del siglo XIX. Las fabricaba una compañía ubicada en Pendleton (Oregón), la Pendleton Woolen Mills. Esta manta es similar a la que lleva la mujer de San Ildefonso de la figura 7.



Figura 15. *Navaho Indian Woman* (1931-1934 ca.). Museo Nacional de Antropología: FD3835. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

los mismos pendientes y el mismo peinado, *Mrs. Francis Nakai* y *Mrs. Francis Nakai and Son*. En esta fotografía el sujeto no mira a la cámara porque está de perfil, pero en las otras dos imágenes está de frente y tampoco lo hace, su mirada es triste y no parece sentirse muy cómoda, aunque para Sandweiss los primeros retratos de la familia Nakai se encuentran entre los mejores de Laura Gilpin (Sandweiss, 1986: 100).

Laura Gilpin habla de la familia Nakai en su libro en varias ocasiones, ya que eran vecinos y amigos de Betsy en Red Rock. Aun así, desconocían el nombre de pila de la señora Nakai, a la que siempre llamaban Mrs. Francis Nakai. Cuenta cómo fueron con ella a casa de unos amigos de Laura para celebrar un cumpleaños en Santa Fe y cómo la señora Nakai actuó con gran dignidad siguiendo el protocolo que ella desconocía en un hogar euroamericano. Cuando Laura y Betsy vuelven a Red Rock en 1950, descubrieron que su hijo mayor había fallecido en Francia en la Segunda Guerra Mundial, y la bandera de los Estados Unidos que cubría su ataúd estaba colocada en la casa. En la fotografía *A Navaho Family* (1950), la señora Nakai aparece abatida sentada en una mecedora, ahora sí mirando a la cámara. En pie, a su lado, está su marido, Francis Nakai, y rodeándolos, los niños pequeños de la familia (Gilpin, 1968: 65, 247-248). Faris habla de esta fotografía, de la que ha visto numerosas imágenes preparatorias sin publicar en el Amon Carter Museum, en las que cambian las posiciones de los sujetos y se mueve el escaso mobiliario (Faris, 2003: 240, 331-332). Desde un punto de vista ético Faris se pregunta si es aceptable hacer

una fotografía así: «is Gilpin not staking the edge of exploitation or banality to have set it all up so deliberately, to provoke a setting that would maximize the visual image (the stoic navajo in grief) in the white public's mind? To Gilpin the Nakai boy's death was undoubtedly an acceptable sacrifice, but to the family? The conspicuous pain evident in their faces generates in both viewer and in subject a discomfort; we feel as if we should not be witness to this» (Faris, 2003: 240).

Laura cuenta en *The Enduring Navaho* cómo Francis tuvo problemas con el alcohol, de los que se recupera, así como la visita que realizaron ella y Betsy a Mrs. Francis Nakai en 1964 al enterarse de la muerte de su marido por neumonía (Gilpin, 1968: 65, 247-248).

Navahos by Fire Light (1933) (figura 16)

Esta fotografía es una de las más criticadas por Faris. Afirma que en realidad los navajo no están a la luz de la hoguera, sino a la luz del flash, y que las mantas que llevan no son suyas, sino de Laura Gilpin, que sí ofrecía accesorios a sus modelos. En la década de los años treinta los navajo raramente llevaban tejidos realizados por ellos, sino mantas comerciales, como las Pendleton. Las mantas de la imagen aparecen en otras fotografías de Laura, llevadas por



Figura 16. *Navahos by Fire Light* (1933). Museo Nacional de Antropología: FD3841. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

otros sujetos. En el libro de Faris *Navajo and Photography* hay varias fotografías sin publicar de este campamento nocturno, todas ellas posadas. Para Faris se trata de una de las fotografías más románticas de Gilpin (Faris, 2003: 240-241, 332).

Navaho Woman Child and Lambs (1932) (figura 17)

Este es uno de los mejores retratos de Laura y, sin duda, una de sus obras más conocidas. Ella cuenta cómo se encontró con la mujer retratada de manera casual tras una visita de Betsy a un enfermo, veinticinco años después volvió a encontrarse con ella y su marido llegó a caballo con su nieto, el hijo del bebé de la foto, y los fotografió. Ambas imágenes aparecen en *The Enduring Navaho* en la primera parte («The Navaho World») (Gilpin, 1968: 28-29).

En la imagen la mujer mira a la cámara relajada y parece como si hubiera sido interrumpida mientras conversaba con alguien. El tema no es muy original, y de hecho es uno de los más habituales en la fotografía de los navajo. Los típicos temas navajo son: mujer en telar, hombre cabalgando alejándose, pastoreo, esquileo, mujer hilando, sosteniendo corderos, mujeres peinándose, platero trabajando, bebés en cunas tradicionales, personas sentadas sobre vallas en un rodeo y familias asomándose desde una caravana (Faris, 2003: 42, 160, 169).



Figura 17. *Navaho Woman Child and Lambs* (1932). Museo Nacional de Antropología: FD3985. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

Esta fotografía es la única de las postales de Laura Gilpin que aparece en el *Handbook of North American Indians*, y se utiliza para hablar de la indumentaria femenina, concretamente de las blusas de terciopelo con botones y apliques de plata (Witherspoon, 1983: 527).

Los botones, junto con los brazaletes, son los artículos de platería que presentan una mayor variedad de formas y diseños. Son llevados por la mayoría de las mujeres, que decoran sus blusas de terciopelo con guarniciones de plata en el cuello, en la parte delantera y las mangas. Los hombres sólo los llevan en los mocasines. Las blusas de terciopelo suponen la prenda más característica de la indumentaria femenina desde principios del siglo xx, y son llevadas con una falda larga de tela. Las mujeres compran la tela en los puestos comerciales de la reserva y confeccionan su propia ropa. En las figuras 19 y 20 también aparece bien representada la indumentaria femenina (Adair, 1944: 45-48; Bailey y Glenn Bailey, 1986: 177; Witherspoon, 1983: 527).

Shepherds of the Desert (1934) (figura 18)

Esta bella fotografía aparece en el frontispicio de *The Enduring Navaho*. Refleja muy bien la conexión que para Laura tenían los navajo con el paisaje y combina sus dos pasiones: las culturas nativas y el paisaje del Suroeste. Por eso no es de extrañar que Laura eligiera precisamente esta imagen para su libro. Aparece al fondo Shiprock, una formación rocosa de la reserva que Laura visita por primera vez en 1924, convirtiéndose en uno de los lugares más fotografiados por ella. Una vez más el tema no es original, ya que las escenas de pastoreo navajo inmersas en el árido paisaje de la reserva están entre las más habituales.



Figura 18. *Shepherds of the Desert* (1934). Museo Nacional de Antropología: FD3993. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

Laura trata en su libro la importancia de la ganadería ovina en la cultura navajo, aunque la visión que ofrece del programa de reducción de ganado propiciado por el Bureau of Indian Affairs es la oficialista y, por lo tanto, paternalista. Para ella el programa, aunque no gustara a los navajo, era lo mejor para ellos²³. Este programa surge en 1933 y tiene dos fases: la primera de reducción «voluntaria», de 1933 a 1936, y la segunda de reducción «sistemática», de 1937 a 1941. El programa se basaba en estudios que demostraban que el elevado número de cabezas de ganado en la reserva estaba erosionando el suelo, y si el ganado seguía aumentando los navajo tendrían un gran problema. La solución se tomó desde fuera sin tener en cuenta la importancia que representaban los rebaños de ovejas para los navajo, no sólo desde un punto de vista económico, de mera subsistencia, pues para los navajo la riqueza se mide en términos del número de ovejas que se poseen, el estatus está en función del rebaño, los grupos domésticos se organizan en torno a los rebaños de ovejas. Los cambios que originó se tradujeron en cambios en la organización social. En la historia navajo este es un episodio tan negativo como cuando fueron confinados en Fort Sumner de 1863 a 1868. Para «entender» tan bien como afirmaba Laura a los navajo, no se puso en su lugar en lo que se refiere al programa de reducción de ganado, que tuvo catastróficos efectos económicos y sociales (Gilpin, 1968: 96-99; Faris, 2003: 330-331; Bailey y Glenn Bailey, 1986: 185-193; Witherspoon, 1983: 527-530; Aberle, 1983: 643-647).

*Navaho Woman Spinning*²⁴ (1934) (figura 19)

La mujer de la fotografía era conocida como Ute Woman. Laura cuenta en su libro que era ute²⁵ y había sido secuestrada por los navajo cuando era niña y criada por una familia navajo. Ute Woman era amiga de Betsy, iba a desayunar a su casa los domingos. Después de que Betsy dejara la reserva, Laura y ella hacen un viaje en 1934 para visitar a sus amigos, y algunos les contaron que Ute Woman había fallecido, pero Francis Nakai les confirmó que eran rumores porque había estado enferma. Entonces Francis las acompañó a su refugio de verano, donde ella vivía sola con su gato. La fotografía fue tomada en ese encuentro. Ute Woman les contó que al ponerse enferma había solicitado la ayuda de hombres medicina y les había pagado con casi todas sus posesiones. Betsy y ella le enviaron comida del puesto comercial más cercano. Esta imagen aparece en la primera parte de su libro (Gilpin, 1968: 30, 54-55).

Otro de los temas preferidos en la fotografía navajo es el de una mujer hilando, superado, eso sí, por el de una mujer tejiendo una manta o alfombra en el telar. Las mujeres navajo son las encargadas de hilar la lana, una vez esta ha sido lavada y cardada. Para ello utilizan un huso de madera como el que vemos en la fotografía, que se apoya en el suelo y se mueve con la mano derecha, mientras que la lana se sujeta con la izquierda (Ruth Roessel, 1983: 594; Gilpin, 1968: 126).

En la imagen podemos apreciar un refugio de verano. Este tipo de viviendas podían consistir en simples ramas colocadas de tal forma que protegían a sus habitantes del sol y el viento, y también se combinan con lonas o incluso con sacos, probablemente de algún producto alimenticio, como vemos en la postal. Podían ser viviendas aisladas o estar construidas cerca del *hogan* o la vivienda de invierno (Bailey y Glenn Bailey, 1986: 174-175; Witherspoon, 1983: 531). Ute Woman está sentada rodeada por sus escasas pertenencias: apreciamos una piel de oveja y ropa, una lata de comida, una cafetera y un cazo para cocinar, así como maíz al fondo y colgado de uno de los postes de la vivienda.

²³ Laura dice: «This program produced an economic and social revolution, for the Navaho at that time did not have the education or the understanding to comprehend the necessity for this long-range plan» (Gilpin, 1968: 97).

²⁴ El título original de la imagen es *The Ute Woman*.

²⁵ Los ute son un pueblo nativo del área de la Gran Cuenca y residen en los estados de Utah, Colorado y Nuevo México.



Figura 19. *Navaho Woman Spinning* (1934). Museo Nacional de Antropología: FD3992. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

Navaho Weaver (1933) (figura 20)

Una mujer junto a un telar es el «estereotipo de la esencia navajo» en fotografía (Faris, 2003: 42). Apreciamos la mitad inferior del telar y parte de la alfombra que está tejiendo, prácticamente acabada. La alfombra representa *yeis* (dioses) o *yeibichais* (personajes enmascarados). Este tipo de alfombras están destinadas al mercado turístico. Los motivos derivan de las pinturas de arena, pero sólo se representa una parte de ellas, normalmente una serie de personajes dispuestos en fila, por lo que no son sagradas, aunque algunos navajo tienen objeciones relativas a su realización y venta. Este tipo de alfombras surgen a principios del siglo xx. La mujer lleva en su mano un peine de madera que se utiliza para ajustar la trama en la urdimbre. Primero se inserta la trama ayudándose de un listón de madera para separar la urdimbre, luego se ajusta con el peine. A la izquierda hay un huso apoyado en uno de los postes del telar (Ruth Roessel, 1983: 593-597).

La artesanía textil es una de las principales fuentes de ingresos para los navajo desde finales del siglo xix. Las antiguas mantas se sustituyeron por alfombras, que eran más del gusto de los euroamericanos. El tejido es una actividad femenina y la importancia que tiene en la economía hace que el estatus de la mujer sea alto (Bailey y Glenn Bailey, 1986: 150-155; Ruth Roessel, 1983: 595).



Figura 20. *Navaho Weaver* (1933). Museo Nacional de Antropología: FD3986. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

En este retrato la mujer está de frente, pero no mira a la cámara. Una vez más no encontramos la compenetración y complicidad de la que habla Sandweiss en los primeros retratos navajo de Laura.

Navaho Silversmith (1934) (figura 21)

Esta imagen aparece en la segunda parte del libro de Laura («The Way of the People»), en la sección dedicada a la platería (Gilpin, 1968: 139). Para Sandweiss esta fotografía evoca «a strong sense of the slow and peaceful rhythms of traditional Navajo life» (Sandweiss, 1986: 100).

La platería no es una artesanía con una larga tradición entre los navajo. Atsidí Sání o «Antiguo Herrero» es el primer herrero y platero navajo; aprendió la artesanía del hierro alrededor de 1850 trabajando con un herrero mexicano de Nuevo México, y entre 1868 y 1870 empezó a trabajar la plata. A partir de la década de 1880 la platería navajo adquiere un gran

desarrollo. Al principio los objetos producidos eran para uso de los navajo o para el comercio con otros nativos norteamericanos, especialmente con los indios pueblo, los ute y los apache, pero a partir de 1899 comienzan a producir objetos de plata para su venta a los euroamericanos como souvenir. Estos objetos son distintos de los realizados para uso nativo, tienen decoraciones más ligeras, pesan menos e incluyen diseños no tradicionales que son vistos como «indios» por los compradores blancos. Aunque el número de plateros varones es mayor, no se trata de una artesanía restringida a los hombres. Los primeros plateros eran hombres, pero a partir de 1910 las mujeres también realizan platería. La platería navajo sigue siendo una importante fuente de ingresos económicos, así como un elemento habitual en la indumentaria de los navajo actuales (Adair, 1944; Ruth Roessel, 1983: 598-601).

En la imagen vemos a un platero trabajando en su casa, ya que normalmente estos artesanos tenían el taller en su domicilio. Podemos ver algunas de las herramientas a la izquierda sobre una mesa o banco de trabajo, pero no se distinguen muy bien, ya que en la mayoría

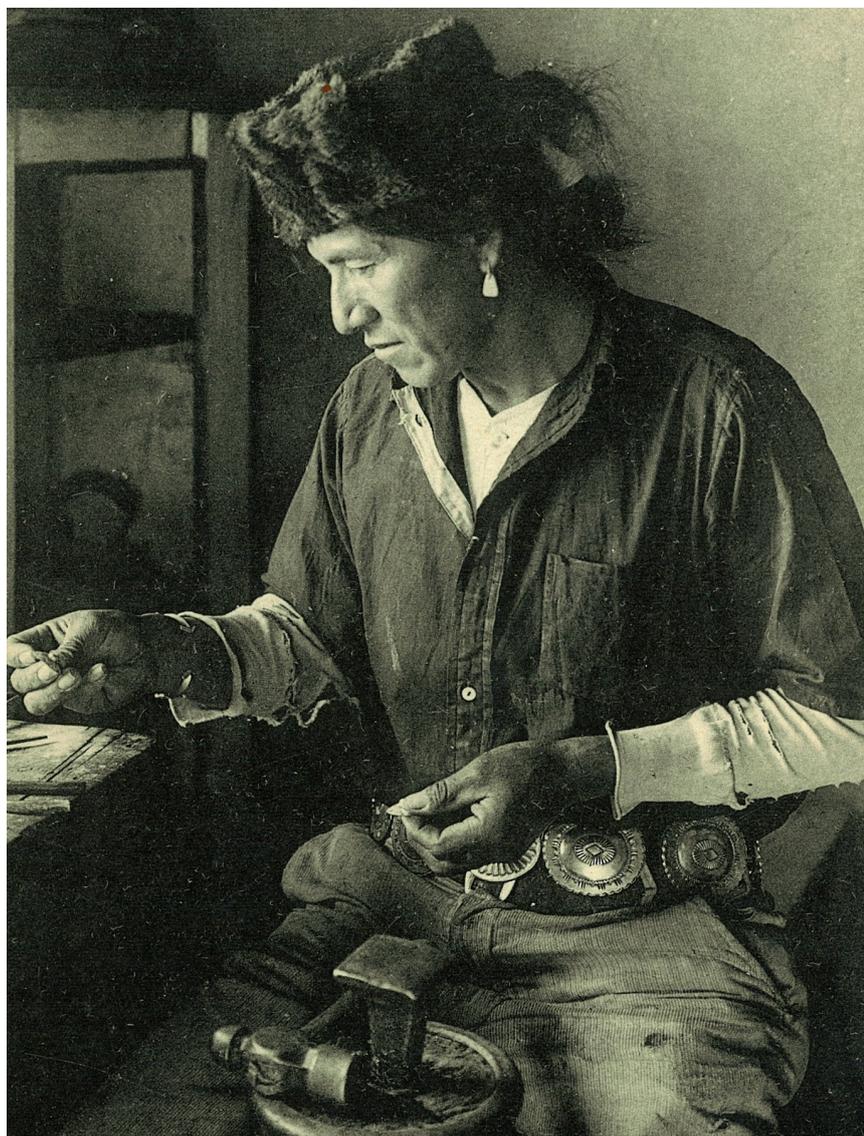


Figura 21. *Navaho Silversmith* (1934). Museo Nacional de Antropología: FD3840. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

de los casos sólo se ve el mango. Destacan fundamentalmente el yunque y el martillo que se encuentran en el centro, que junto con el fuelle suponen el equipo básico de un platero. Los yunques los hacían con cualquier pieza de hierro lo suficientemente grande, podía ser un cerrojo, una cuña o una pieza de las vías del ferrocarril (Adair, 1944).

El platero tiene en sus manos sendos botones de plata, en los que está trabajando. La indumentaria masculina es como la de los euroamericanos, excepto por los adornos, destacando el cinturón de tipo «concho» que lleva. El nombre de estos cinturones procede de la palabra española «concha», con la que se designó a los discos metálicos que se aplicaban a la tira de piel. Su origen se encuentra en los grupos del área cultural de las Grandes Llanuras, que utilizaban discos metálicos como adorno para el cabello y añadidos a sus cinturones de piel. Los discos de los grupos de las Llanuras son normalmente circulares y lisos (como el que lleva la mujer de Acoma de la figura 14), mientras que los discos navajo eran circulares al principio, pero luego aparece la forma ovalada, su borde es festoneado y están muy decorados. Los primeros discos de los cinturones «concho» tenían un orificio en forma de rombo con una barra, a través del cual pasaba la tira de cuero, y posteriormente se desarrollan discos sólidos con una arandela soldada como los de este cinturón. Los diseños en la platería no tienen un carácter simbólico, son decorativos y su origen son los diseños estampados en los trabajos de piel de los artesanos mexicanos. Los navajo utilizan habitualmente objetos de plata como adorno, especialmente anillos y brazaletes, pero los cinturones de este tipo son llevados sólo en ocasiones especiales, con motivo de alguna celebración o en las ceremonias. Los usan indistintamente tanto los hombres como las mujeres. Además de por su belleza, son llevados como una forma de exhibición de la riqueza. Por tanto, es probable que el platero se pusiera el cinturón para la fotografía (Adair, 1944; Ruth Roessel, 1983: 598-601).

Otro elemento que destaca en la indumentaria del platero es la banda de piel que lleva en la cabeza, de la que habla Laura en el pie de foto: «In the winter Navaho men often wear headbands made of fur –there is no top» (Gilpin, 1968: 139).

7. Conclusiones

Si bien es cierto que la imagen que tiene Laura Gilpin de los nativos americanos cambia a lo largo del tiempo, su manera de representarlos está más cerca de la *vanishing race* que de una representación realista. Especialmente en sus primeras fotografías, que son las que se publicaron como postales. Esto se aprecia tanto en las fotografías como en los textos que las acompañan. Su evolución tiende más desde la representación de los nativos como tipos pintorescos y tradicionales, hacia la representación de los navajo como un pueblo especialmente apto para la adaptación. Creo que no se trata de una representación realista de los navajo, sino que más bien en sus imágenes aparecen como ella consideraba que debían ser los nativos.

Los temas representados son los típicos en la fotografía pueblo y navajo, especialmente en el caso de las postales, que tienen una clara finalidad comercial. Laura no es original en la temática, aunque pueda serlo en la composición, la luz o el encuadre.

Evidentemente Laura se sentía fascinada por los indios pueblo y los navajo, y por eso son sus temas favoritos y las fotografías por las que es conocida. Su intención era hacer bellas fotografías sobre los temas que le gustaban, y también comercializarlas, algo muy claro en el caso de las postales. Es un tema que apasionaba tanto a la fotógrafa como a muchos otros norteamericanos.

Conocemos las circunstancias en las que se tomaron algunas de las fotografías de los navajo, como es el caso de las figuras 17 y 19. En el primer ejemplo se trata de una fotografía que surge de un encuentro casual; en el segundo es una amiga de la fotógrafa y la imagen se toma durante una visita. Aunque lo que sabemos es lo que ha contado Laura sobre la realización de estas fotografías, no tenemos la versión de los sujetos.

En cuanto el papel que interpretó el sujeto en la realización de la fotografía, no sabemos nada, tan sólo que en algunos casos se trataba de amigos de Laura, como Ute Woman o Mrs. Francis Nakai. En general los sujetos parecen sentirse cómodos, aunque hay excepciones, como la niña de la figura 8. La mirada franca y abierta, llena de complicidad de la que tanto habla Sandweiss para referirse a los retratos de Laura, sólo aparece en las postales analizadas en dos casos: la mujer de Acoma de la figura 11 y la niña de la figura 12.

Parece que todos los sujetos, o casi todos, tenían una copia de las fotografías, ya que Laura cuenta cómo les ofrecía dinero o una copia de la imagen, y ellos casi siempre escogían la copia. Aunque desconocemos el uso que hicieron de ella, probablemente la situarían en algún lugar visible de su casa, ya que a ellos, como a nosotros, les gusta tener fotografías de sus seres queridos en casa.

Las imágenes, al publicarse como postales, estaban dirigidas a turistas que querían un recuerdo de su viaje al Suroeste o a coleccionistas de postales. Nos podemos plantear por qué Laura eligió esas imágenes para las postales y no otras. Entre ellas se encuentran algunas de sus fotografías más famosas, como la de la mujer navajo con su hijo y los corderos (figura 17). Laura eligió esas imágenes porque le parecieron buenas fotografías desde un punto de vista técnico y artístico, pero también porque pensó que eran comerciales y, sobre todo pintorescas.

Todas las postales analizadas de los pueblo fueron publicadas en su libro *The Pueblos. A Camera Chronicle*. No ocurre lo mismo con las de los navajo, pero hay que tener en cuenta que Laura publica su libro en 1968, y las fotografías se realizan entre 1932-1934, y ella trabaja haciendo nuevas fotografías para el libro durante años, tenía mucho más material para elegir que en el caso de los pueblo.

Las fotografías de Laura Gilpin se han utilizado fundamentalmente en libros de fotografía, más que en publicaciones antropológicas. No he realizado un análisis exhaustivo de las publicaciones en las que aparecen las imágenes. Me he centrado en una obra, *Handbook of North American Indians*, ya que me parece significativa, al tratarse de una obra de referencia en antropología que utiliza una gran cantidad de material fotográfico para ilustrar los textos. El *Handbook* sólo utiliza las imágenes de Laura de los navajo, no aparece ninguna de sus fotografías de los indios pueblo. De las imágenes de las postales, sólo aparece una, la figura 17, y el resto son fotografías de la década de los años cincuenta, de ceremonias, viviendas y actividades tradicionales, y otras que ofrecen una visión «más moderna» de la sociedad navajo, *the coming way*, como llamó Laura en su libro a los cambios: una imagen de una clínica y una fotografía de una clase de platería en la escuela de Fort Wingate (Ortiz, 1983).

Creo que el control en la realización de las fotografías era de Laura, más que de los sujetos o la audiencia. Aunque ella hacía fotografías con una finalidad lucrativa, el hecho de que le costara tanto encontrar un editor para su obra sobre los navajo indica que lo que hacía no siempre estaba en consonancia con lo que pedía el público en ese momento.

Como hemos visto, Sandweiss cree que la obra de Laura, especialmente en el caso de los navajo, supone un registro histórico de esta cultura, aunque esa no fuera su intención. Claramente esa no era su intención: el propósito de Laura era hacer fotografías bellas, no re-

gistrar la vida india. En las fotografías que hace de los navajo expresamente para su libro sí hay una intención de registrar algún aspecto que ella consideraba interesante tratar, pero no es el caso de las primeras fotografías, que es el que nos ocupa. Además, algunas de las imágenes tienen elementos añadidos (o retirados) por Laura para crear un efecto decorativo, como en la figura 9, en esta misma figura la actividad que realiza la ceramista, el pulido de la vasija, prácticamente no se aprecia. En definitiva, creo que en sus postales se puede averiguar más de Laura Gilpin que de los sujetos representados.

Bibliografía

- ABERLE, David F. (1983): «Navajo Economic Development». En: *Handbook of North American Indians, vol. 10 Southwest*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 641-658.
- ADAIR, John (1944): *The Navajo and Pueblo Silversmiths*. Norman: University of Oklahoma Press.
- AUERBACH, Jerold S. (2006): *Explorers in Eden. Pueblo Indians and the Promised Land*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- BAILEY, Garrick, y GLENN BAILEY, Roberta (1986): *A History of the Navajos. The Reservation Years*. Santa Fe: School of American Research Press.
- BECK, David R. M. (2001): «The Myth of the Vanishing Race». En: *Edward S. Curtis (1868-1952) and «The North American Indian»* Chicago y Washington: Northwestern University y American Memory Project, Library of Congress. <http://memory.loc.gov/ammem/award98/ienhtml/essay2.html>
- BERKHOFER Jr., y Robert F. (1988): «White Conceptions of Indians». En: *Handbook of North American Indians, vol. 4 History of Indian-White Relations*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 522-547.
- BUSH, Alfred L., y MITCHELL, Lee Clark (1994): *The Photograph and the American Indian*. Princeton: Princeton University Press.
- CURTIS, Edward S. (1997): *The North American Indian: The Complete Portfolios*. Köln: Taschen.
- DILLINGHAM, Rick (1992): *Acoma & Laguna Pottery*. Santa Fe: School of American Research Press.
- DIPPIE, Brian W. (1992): «Representing the Other: The North American Indian». En: Elizabeth EDWARDS (ed.). *Anthropology & Photography 1860-1920*. New Haven, London: Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, pp. 132-136.
- EDELMAN, Sandra A. (1979): «San Ildefonso Pueblo». En *Handbook of North American Indians, vol. 9 Southwest*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 308-316.
- EGGAN, Fred (1979): «Pueblos: Introduction». En: *Handbook of North American Indians, vol. 9 Southwest*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 224-235.
- FARIS, James C. (2003): *Navajo and Photography: A Critical History of the Representation of an American People*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- FRYER DAVIDOV, Judith (1998): *Women's Camera Work. Self/Body/Other in American Visual Culture*. Durham: Duke University Press.
- GARCÍA-MASON, Velma (1979): «Acoma Pueblo». En: *Handbook of North American Indians, vol. 9 Southwest*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 450-466.
- GIDLEY, Mick (2001): «Edward S. Curtis (1868-1952) and *The North American Indian*». En: *Edward S. Curtis (1868-1952) and «The North American Indian»*. Chicago y Washington: Northwestern University y American Memory Project, Library of Congress. <http://memory.loc.gov/ammem/award98/ienhtml/essay1.html>

- GILPIN, Laura (1941): *The Pueblos. A Camera Chronicle*. New York: Hastings House.
— (1968): *The Enduring Navaho*. Texas: University of Texas Press.
- GOODYEAR III, Frank H. (2003): *Red Cloud. Photographs of a Lakota Chief*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- GREEN, Rayna D. (1988): «The Indian in Popular American Culture». En: *Handbook of North American Indians, vol. 4 History of Indian-White Relations*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 587-606.
- HANSEN, Emma I. (2007): *Memory and Vision: Arts, Cultures, and Lives of Plains Indian People*. Cody, Seattle: Buffalo Bill Historical Center, University of Washington Press.
- HARLAN, Theresa (2006): «Ajuste de enfoque para una presencia indígena». En: Juan NARANJO (ed.): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- HOELSCHER, Steven D. (2008): *Picturing Indians. Photographic Encounters and Tourist Fantasies in H. H. Bennett's Wisconsin Dells*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- MARRIOTT, Alice (1948): *María: The Potter of San Ildefonso*. Norman: University of Oklahoma Press.
- ORTIZ, Alfonso (ed.) (1983): *Handbook of North American Indians, vol. 10 Southwest*. Washington: Smithsonian Institution.
- PEABODY TURNBAUGH, Sarah, y TURNBAUGH, William A. (2004): *Indian Baskets*. West Chester: Schiffer Publishing Ltd.
- ROESSEL, Monty (1995): «Navajo Reactions to Historic Photography of Navajo». En: Willow ROBERT POWERS y Richard HILL (eds.). *Images Across Boundaries*. Albuquerque: University of New Mexico.
- ROESSEL, Robert (1983): «Navajo History, 1850-1923». En: *Handbook of North American Indians, vol. 10 Southwest*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 506-523.
- ROESSEL, Ruth (1983): «Navajo Arts and Crafts». En: *Handbook of North American Indians, vol. 10 Southwest*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 592-604.
- SANDWEISS, Martha A. (1982): *Masterworks of American Photography. The Amon Carter Museum Collection*. Birmingham: Oxmor House.
— (1986): *Laura Gilpin: An Enduring Grace*. Fort Worth: Amon Carter Museum.
— (2002): *Print the Legend. Photography and the American West*. New Haven: Yale University Press.
- SCHERER, Joanna C. (1992): «The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry». En: Elizabeth EDWARDS (ed.). *Anthropology & Photography 1860-1920*. New Haven, London: Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, pp. 32-41.
- SMITH, Paul Chatt (1992): «Every Picture Tells a Story». En: Lucy R. LIPPARD (ed.). *Partial Recall*. New York: The New Press, pp. 95-100.
- VIZENOR, Gerald (2001): «Edward Curtis: Pictorialist and Ethnographic Adventurist». En: *Edward S. Curtis (1868-1952) and «The North American Indian»*. Chicago y Washington: Northwestern University y American Memory Project, Library of Congress. <http://memory.loc.gov/ammem/award98/ienhtml/essay3.html>
- VV. AA. (1979): *Recollections. Ten Women of Photography*. New York: Viking Press.
- WITHERSPOON, Gary (1983): «Navajo Social Organization». En *Handbook of North American Indians, vol. 10 Southwest*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 524-535.
- WYMAN, Leland C. (1983): «Navajo Ceremonial System». En: *Handbook of North American Indians, vol. 10 Southwest*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 536-557.

