

ANALES DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

XVI/2014



Portada: Miembros de la expedición al Sáhara de la *Revista Geográfica Española* (1940-1941) filmando y fotografiando. Museo Nacional de Antropología: FD2631.

Imagen de contracubierta: Retrato de hombre con niño realizado en la expedición al Sáhara de la *Revista Geográfica Española* (1940-1941). Museo Nacional de Antropología: FD2625.

ANALES DEL **MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA**

XVI/2014

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

ÍNDICE

Pág.

Editorial	7
ANTROPOLOGÍA VISUAL	
La apertura del archivo etnográfico <i>Adolfo Estalella</i>	10
Algunas reglas para la construcción de un audiovisual antropológico <i>José Carmelo Lisón Arcal</i>	28
Los instrumentos modernos de comunicación dentro de los pueblos indígenas <i>Mariano Estrada Aguilar</i>	45
Circuitos de distribución y espacios para la difusión del cine etnográfico contemporáneo: una guía práctica <i>Olatz Gonzalez-Abrisketa y Aida Vallejo Vallejo</i>	60
La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo <i>Jorge Moreno Andrés</i>	83
Fotografía y museos etnológicos: la situación en Galicia <i>César Llana y Xosé Carlos Sierra Rodríguez</i>	104
Visiones del Suroeste: la representación de los navajo y los indios pueblo de San Ildefonso y Acoma en las postales de Laura Gilpin <i>Patricia Alonso Pajuelo</i>	129
Imágenes del «pueblo» en los paneles de azulejos portugueses de la primera mitad del siglo xx <i>José Luis Mingote Calderón</i>	172
Representación e imagen del indio desde las configuraciones mentales de los europeos <i>Javier García Bresó</i>	213
Las formas de representación del africano en el Museo Nacional de Antropología <i>Francisco de Santos Moro</i>	234
MUSEO	
El Museo Antropológico del doctor Velasco (anatomía de una obsesión) <i>Luis Ángel Sánchez Gómez</i>	265
Conservación preventiva en el Museo Nacional de Antropología. Octubre de 2012-junio de 2013 <i>Mario Oliva Puertas</i>	298
Normas de presentación de originales	328

Editorial

El gran desarrollo de las imágenes asociado a la modernidad ha conducido a que ellas formen parte de nuestras vidas de múltiples maneras. Quizá sea la reproducción mecánica de las mismas el hecho fundamental que rompa con otras épocas, dado que las imágenes han existido desde siempre y se han utilizado con múltiples intencionalidades, algunas muy semejantes a las actuales.

Asociado a este auge, la Antropología visual ha concedido importancia a su análisis desde diversas perspectivas que hacen que los enfoques, como se ve en este número, sean plurales, como plurales son los sistemas usados como soporte. La diferencia entre imágenes fijas e imágenes en movimiento, acompañadas de sonido, marca una primera división que se ha visto alterada absolutamente con la llegada de nuevos medios técnicos cuya difusión social es importantísima desde hace escasos años.

Por otra parte, también resulta obligado destacar el hecho de que las imágenes pueden ser utilizadas tanto como documentos antropológicos a analizar y estudiar, como pueden ayudar a registrar y documentar los procesos sociales con una mayor riqueza que el texto escrito.

En este número, hemos querido reflejar estos aspectos recurriendo además a reflexiones epistemológicas muy diferentes. La pintura, la fotografía, el cine, los museos, incluso Internet y las redes sociales, adentrándonos así en el campo de la Antropología digital, aparecen como vehículos interesantes para reflexionar sobre quién está tras su producción y qué implicaciones se asocian a ella.

Este número incluye artículos centrados en la representación e imagen que se da de los sujetos, bien sea personas que pertenecen a otras culturas, como en el caso del indígena americano o las culturas africanas, o de sujetos pertenecientes a la misma, pero que son de una clase social distinta a la del productor de la imagen, como es el caso del «pueblo» portugués. Por otro lado, se publica un artículo que habla precisamente de cómo se representan a sí mismos los indígenas americanos, y cómo las imágenes pueden ayudar en la lucha por sus derechos. El uso que se hace de las imágenes es una dimensión interesante que se aborda en un artículo sobre las fotografías de los represaliados por el franquismo. La propuesta metodológica sobre la realización de películas antropológicas también tiene cabida junto al análisis de los circuitos de distribución de este tipo de cine. El papel jugado por la fotografía en el ámbito de los museos se ejemplifica mediante un caso concreto, centrado en el ámbito gallego.

Además, en este volumen se recogen dos artículos sobre el Museo Nacional de Antropología que inciden en las primeras fases de su historia y en actuaciones actuales relativas a la conservación de los bienes culturales.

ANTROPOLOGÍA VISUAL

La apertura del archivo etnográfico

Adolfo Estalella

Centre for Research on Socio-Cultural Change
University of Manchester
jestalella@uoc.edu

Resumen: Este artículo plantea la posibilidad de pensar la etnografía como una práctica de producción de archivo. A partir de mi experiencia etnográfica en sitios atravesados por la cultura digital exploro cómo podría abrirse el archivo etnográfico y sus consecuencias para la antropología. Mi discusión toma inspiración de proyectos de intervención urbana que hacen de la producción de archivos digitales un instrumento para la circulación de la información y la apertura del conocimiento. Un ejercicio que trae a la existencia nuevas formas de experticia en el diseño de la ciudad que van acompañadas de procesos de traducción material y espacialización de archivos digitales. Tomando inspiración de ello argumento que la apertura del archivo etnográfico no pasa únicamente por dar acceso al material empírico, sino por repensar sus arquitecturas. Abrir el archivo etnográfico nos ofrece la oportunidad de ejecutar una modernización epistémica de una antropología que amplía sus límites cuando se abre a nuevos saberes, genera nuevos espacios epistémicos e incorpora a nuevos individuos.

Palabras clave: Etnografía, Cultura libre, Museo, Etnografía virtual, Internet

Abstract: This article proposes to think of ethnography as a practice of producing archives. Drawing on my ethnographic experience in various sites characterized by digital culture I explore how the ethnographic archive could be open and which would it be the implications for anthropology of doing so. My discussion draws inspiration from projects of urban intervention that make of the production of digital archives an instrument for circulating and opening knowledge. These practices bring into existence new forms of expertise in the design of the city that go together with processes of material translation and spatialization of digital archives. Drawing inspiration from these practices I suggest that opening the ethnographic archive shouldn't be reduced to giving access to the empirical data but involves rethinking the architectures of the ethnographic archive. Opening the ethnographic archive offer us the opportunity to put into practice an epistemic modernization in an anthropology that expands its boundaries while opening to new knowledge, produce new epistemic spaces and incorporates new individuals.

Keywords: Ethnography, Free Culture, Museum, Virtual Ethnography, Internet

La misma década en que Bronislaw Malinowski publicaba la obra fundacional del canon etnográfico contemporáneo era testigo de cómo se fraguaban los principios de la arquitectura y el urbanismo moderno en el centro de Europa. Un participante marginal en ese proceso fue el sociólogo y filósofo Otto Neurath, destacado miembro del Círculo de Viena, un grupo de académicos que desarrollaría en el período de entreguerras lo que se ha conocido como positivismo lógico. Neurath fue además protagonista relevante de un movimiento social que se

desarrolló en Viena tras la I Guerra Mundial y que dio lugar a una gran iniciativa de intervención en el diseño de la ciudad. Miles de personas emigradas y sin alojamiento ocuparon los terrenos de los alrededores de la capital tras la guerra, construyeron sus propias casas y crearon huertos destinados a la subsistencia. Neurath participó activamente como secretario de la recién fundada Asociación Austriaca de Asentamientos y Huertos Urbanos (Osterreichischer Verein fur Siedlungs und Kleingartenwesen), que en la década de 1920 contaba con 40.000 miembros. Detrás de ese compromiso político se encontraba su firme convicción de que cualquier persona podía tomar parte en el diseño urbano de la ciudad, lo único que hacía falta era que pudiera disponer de la información adecuada.

Dos años después de que *Los Argonautas del Pacífico Occidental* (1973 [1922]) fueran publicados, Otto Neurath fundaba el Museo de la Sociedad y la Economía en Viena (Gesellschafts und Wirtschaftsmuseum), un proyecto a través del cual vehiculaba su idea de que la ciudad podía ser diseñada a través de intervenciones urbanas de base. El Museo era un instrumento pedagógico, un repositorio de información que debía servir para la formación de las clases obreras. Su objetivo era facilitar la circulación de información sobre la ciudad, pero para lograrlo era necesario que fuera accesible para personas sin formación reglada, muy a menudo población obrera analfabeta. Durante dos décadas Neurath y sus colaboradores, como el artista Gerd Arntz, trabajaron para desarrollar un lenguaje que representara visualmente información (Burke *et al.*, 2013). El Isotype (International System of Typographic Picture Education) era un vocabulario de símbolos pictóricos que permitía comunicar datos estadísticos sobre la ciudad y que llevó a la elaboración de un mapa de planeamiento urbano destinado a hacer legible la ciudad para que un público generalista pudiera intervenir en ella (Hochhausl, 2011).

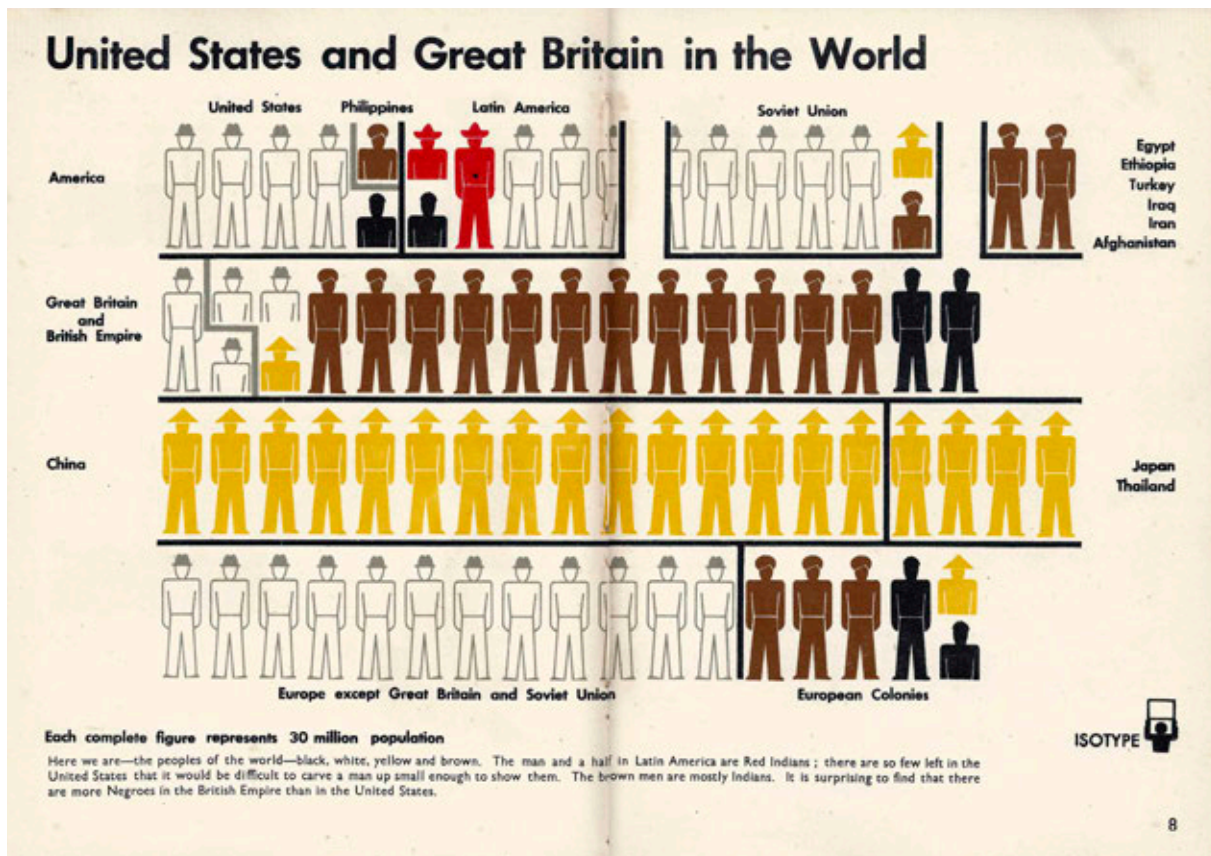


Figura 1. Un ejemplo de las formas de representación visual a través de Isotype (Instituto Isotype).

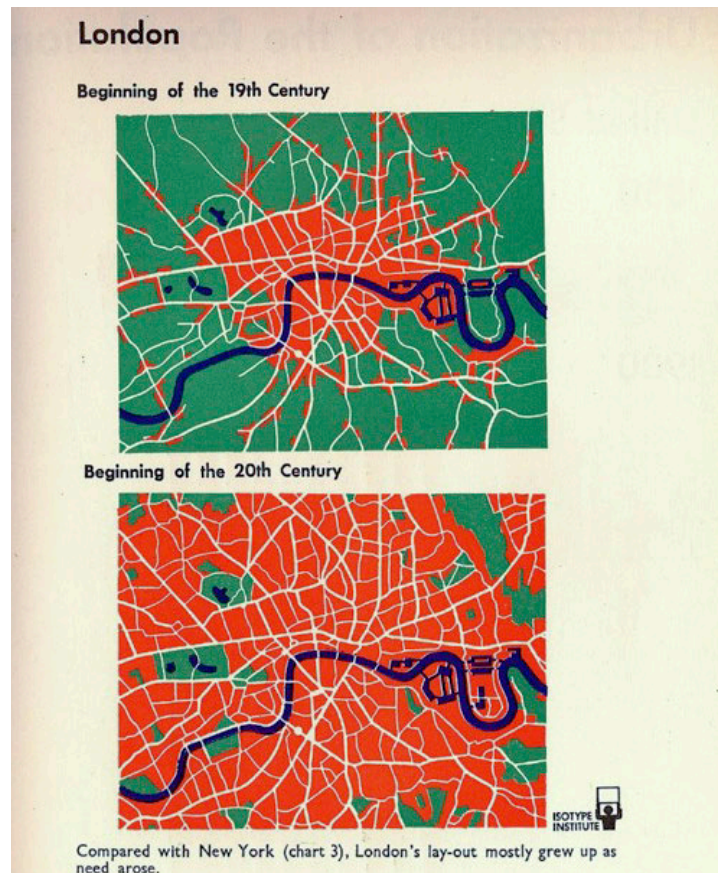


Figura 2. Mapa de Londres elaborado en el Instituto Isotype (Instituto Isotype).

Ese esfuerzo por reconocer e incorporar a no expertos como agentes que toman parte en el diseño urbano resuena con algunos de los proyectos de intervención urbana que se han desarrollado en el primer lustro del nuevo siglo en Madrid: huertos urbanos ocupados en espacios vacantes, espacios públicos autogestionados donde las infraestructuras son construidas por sus propios moradores y proyectos vecinales de recuperación de edificios. Varios colectivos de arquitectura dedicados a la intervención en el espacio público constituyen parte esencial de algunos de esos proyectos, y con dos de ellos, Basurama y Zuloark, hemos realizado un trabajo etnográfico de contornos colaborativos durante los últimos años¹. Una parte fundamental del trabajo de ambos colectivos se desarrolla a través de la realización de talleres de intervención en el espacio público abiertos a la participación de cualquiera.

La Declaración Universal de los Derechos Urbanos es uno de los proyectos desarrollado desde principios de 2011 por Zuloark, un colectivo compuesto por una decena de jóvenes arquitectos. El objetivo inicial de la Declaración es hacer de lo urbano un objeto de aprendizaje, debate y experimentación y para ello comenzaron con la elaboración de un repositorio audiovisual en Internet donde publicaban breves entrevistas en las que interrogaban a los interpelados por la figura de los derechos urbanos. En ellas pedían al protagonista (urbanistas, arquitectos o ciudadanos corrientes) que diera cuenta de un derecho urbano a defender, otro a abolir y un último a reclamar. La publicación abierta de las entrevistas en Internet es una práctica que está atravesada por el imaginario de la cultura libre que permea los modos de

¹ Utilizo el plural porque el largo itinerario etnográfico de los últimos años, entre 2010 y 2013, lo he realizado en colaboración con Alberto Corsín Jiménez.

hacer de Zuloark. Una convicción que toma inspiración del *software* libre y según la cual el conocimiento debería circular libremente. Y como el *software* libre ha mostrado, para ello es necesario dotarle de un régimen de propiedad distinto (licencias) e infraestructuras materiales (Kelty, 2008a). La Declaración, en la forma de archivo audiovisual en Internet, forma parte de ese esfuerzo y es una pieza más del ensamblaje de prácticas a través de las cuales Zuloark problematiza la experticia convencional del urbanismo para señalar otros modos de diseñar la ciudad y otros protagonistas que pueden tomar parte en ello.

No cuesta mucho trabajo encontrar un hilo conductor que nos lleva desde Otto Neurath en la Viena de 1920 hasta la emergencia de esas otras formas de urbanismo informal, experimental o de código abierto (Corsín Jiménez, 2014) en el Madrid de principios del siglo XXI; dos modos distintos de desplegar otras formas de experticias en el diseño de la ciudad. Una parte esencial de ese intento por reformular los contornos del urbanismo toma la forma de prácticas comunicativas que exploran cómo hacer accesible el conocimiento y lograr que circule. Un instrumento esencial de ese esfuerzo en ambos momentos históricos es la producción de archivos ya sea en la forma de un museo o de una base de datos digital. En ambos casos podemos decir que el archivo no es sólo un instrumento para alojar el pasado, sino una tecnología de modernización epistémica (Hess, 2007). Me refiero con esa noción a la constatación empírica de que el conocimiento científico ya no es producido únicamente en los lugares convencionales de la ciencia por los actores legitimados por esta, sino que es elaborado también por ciudadanos sin una experticia sancionada institucionalmente: pacientes que toman parte en el desarrollo de investigaciones médicas, asociaciones ciudadanas que producen conocimiento sobre el medioambiente o colectivos de aficionados que diseñan tecnologías nuevas (Lafuente *et al.*, 2013). El Museo de la Economía y la Sociedad primero y la Declaración Universal de los Derechos Urbanos después forman parte integral de proyectos que reconfiguran el urbanismo como práctica epistémica destinada al diseño de la ciudad. Ambos constituyen ejercicios de expansión epistémica del urbanismo que localizan su intervención urbana en el archivo.

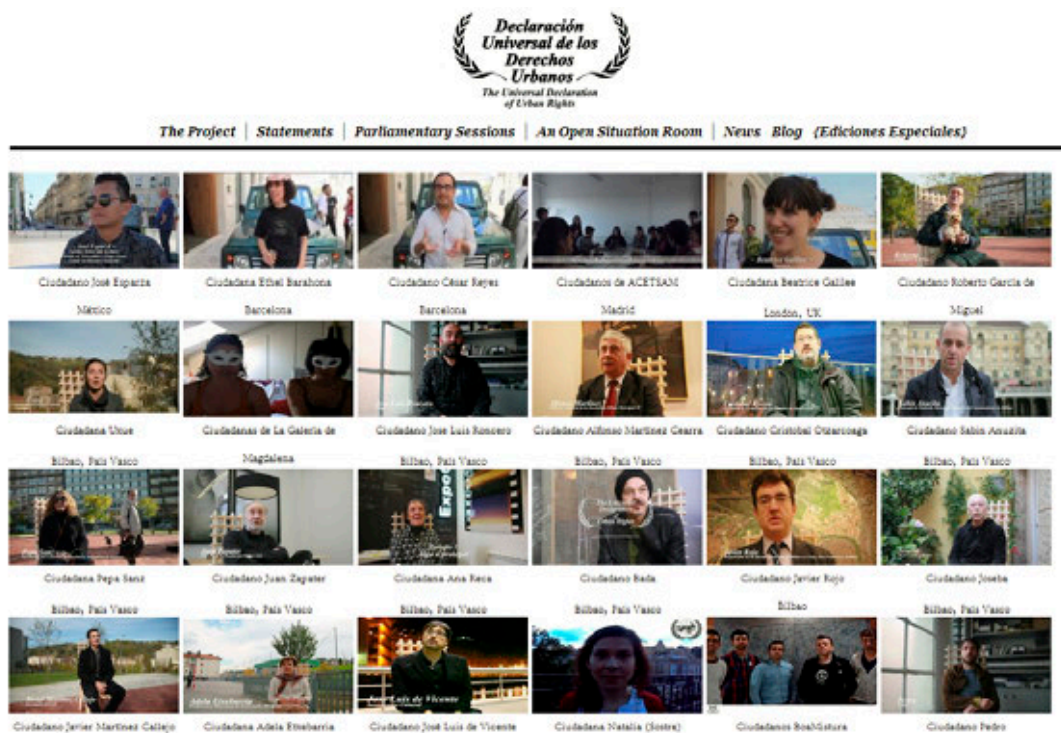


Figura 3. Una captura de pantalla de archivo visual de la Declaración Universal de los Derechos Urbanos (<http://declaracionderechosurbanos.com/>).

Mi discusión toma inspiración de la propuesta que George Marcus (1998) hizo unos años atrás cuando sugería la posibilidad de pensar la etnografía como una práctica de producción de archivos. Su argumento era que el trabajo de campo podía considerarse un ejercicio paciente de recopilación y catalogación de notas de campo, documentos, narraciones, fotos..., literalmente la producción de un archivo etnográfico. Mi objetivo es pensar la etnografía en esos términos a la luz del trabajo de campo realizado en los últimos años en varios sitios atravesados por la cultura digital en los cuales las prácticas de documentación y archivo como la descrita son de excepcional relevancia. Mi relato constituye eso que William M. Maurer (2005) ha llamado un ejercicio de razonamiento lateral, en el cual el etnógrafo y sus contrapartes operan a través de líneas de pensamiento paralelas de manera que nuestro pensamiento se encuentra intensamente alineado con el suyo.

Con ese punto de partida elaboro mi argumento en dos partes. En la primera describo cómo el campo de la etnografía adopta la forma de un archivo en contextos de sociabilidad mediada por tecnologías digitales como son las redes sociales, las listas de correo, etc. La homología entre un campo con forma de archivo y un registro configurado como un archivo desestabiliza los límites del último, y en esas condiciones el archivo etnográfico parece extenderse indefinidamente hacia el campo, así que me pregunto qué podría ocurrir si abriéramos el archivo etnográfico al campo. La apertura de los archivos etnográficos se ha realizado tradicionalmente como un ejercicio de acceso al contenido empírico. Las prácticas de archivo que he encontrado en mi trabajo de campo en espacios atravesados por las prácticas e imaginarios de la cultura libre nos desafían, sin embargo, a pensar en la apertura del archivo en otros términos. Argumentaré que, si tomamos inspiración de ellas, entonces la apertura del archivo etnográfico no debería reducirse a dar acceso a los contenidos empíricos, sino que debería explorar las formas de abrir la arquitectura material del archivo. Mi argumento es que tal gesto constituye un ejercicio de modernización epistémica en el cual la antropología da cabida a otros en sus espacios de producción de conocimiento, se abre a otros lugares e incorpora otros saberes.

1. Orden de archivo

El archivo moderno ha sido un instrumento esencial en el proceso de formación de los Estados europeos en el siglo XIX. Destinados a recopilar información sobre la población y territorio de los Estados nacientes, los archivos ayudan a informar sus políticas y amueblan el ejercicio de gobernanza con detalles sobre los derechos fiscales y las reivindicaciones territoriales. Archivos diferentes desempeñaron un papel significativo en nuestras sociedades desde el siglo XIX, como por ejemplo los museos, los registros coloniales o las bibliotecas. El historiador Patrick Joyce (1999) ha argumentado cómo las bibliotecas públicas (*free libraries*) que se establecieron en Inglaterra a mediados del siglo XIX fueron una institución relevante en el proceso de producción de una nueva subjetividad liberal. Esos inmuebles-archivo resultaron esenciales en la construcción de un público reflexivo y consciente de su agencia política en las nacientes democracias liberales.

Michel Foucault (1970) primero y Jacques Derrida después (1996) han sido los autores que nos han mostrado el interés que tiene pensar en la función de los archivos en la construcción del orden social. Ambos han argumentado sólidamente cómo constituyen tecnologías que toman parte en la conformación de modos hegemónicos de pensamiento y formas de control de los ciudadanos. Foucault argumentará específicamente la función de los archivos en la producción de hechos; lo expresa diciendo que el archivo constituye un sistema de enunciabilidad, una tecnología que establece lo que se puede y no se puede decir y que se convierte de esta manera en un instrumento de autorización del discurso. Derrida sigue un argumento similar al que añade un giro performativo al argüir que el archivo produce tanto como registra los eventos.

La Antropología ha puesto su interés recientemente en el archivo como objeto de estudio (Zeitlyn, 2012), y el trabajo de Ann Laura Stoler (2009) sobre los archivos coloniales del imperio británico es un ejemplo de ello. En ese trabajo relata cómo estos fueron esenciales para la elaboración del discurso colonialista: «los archivos coloniales eran un sitio para los imaginarios e instituciones que modelaron historias que ocultaban, revelaban y reproducían el poder del Estado» (Stoler, 2002: 97). Su aproximación es especialmente relevante en la reformulación de una sensibilidad antropológica que piensa el archivo como un objeto de estudio etnográfico, pues sugiere sustituir el tradicional gesto extractivo que reduce al archivo a un repositorio de contenidos por una sensibilidad etnográfica que preste atención a la materialidad del archivo y la imaginación que es invocada por él. En términos similares podemos entender las llamadas de Nicholas Dirks (2002) cuando sugiere la necesidad de una etnografía del archivo o incluso una biografía del archivo. Desde estas concepciones un archivo es tanto los objetos y contenidos que hospeda como la arquitectura material que los contiene: el edificio que alberga las obras de un museo, las piezas de librería que equipan una biblioteca o el *software* de la base de datos en Internet.

Estos planteamientos nos muestran que puede resultar productivo tomarnos en serio no sólo el contenido del archivo, sino su arquitectura, pues su diseño material inscribe los principios epistémicos y políticos que determinan qué se incluye y excluye, qué se hace visible y qué se desecha, quién habla y quién es silenciado. El archivo ya no es sólo un instrumento que contribuye a la construcción de un discurso a través de su contenido sustantivo, sino que representa en su misma configuración material algo más: principios de orden, inteligibilidad y autoridad que han sido inscritos en su diseño material. Una cuestión que adquiere especial relevancia si atendemos a la proliferación masiva de archivos en nuestra cotidianidad durante la última década.

2. Archivos por doquier

Los archivos se han extendido y han proliferado hasta el punto de que su sentido parece diluirse en mitad de una enorme expansión: imágenes almacenadas en un teléfono móvil, el perfil personal de una red social que acumula las publicaciones diarias, o los repositorios de contenidos en Internet que ofrecen acceso público a imágenes, vídeos, audios o textos; todos ellos son ejemplos de archivos digitales. Cualquier acontecimiento, incluso el más ordinario, puede ser (y es) documentado para ser después archivado (Osborne, 1999). Mi experiencia etnográfica de los últimos años da cuenta de esa expansión, pues las prácticas de documentación y los ejercicios de archivado atraviesan intensamente y de manera singular los sitios urbanos en los que he realizado mis trabajos de campo. Estos se han desarrollado en Madrid y se han ocupado principalmente de formas de intervención en la ciudad que podríamos considerar como ejercicios que reformulan las prácticas convencionales del urbanismo.

El largo itinerario etnográfico que he realizado por el centro de Madrid comenzó en Medialab-Prado (2010), un espacio crítico dedicado a explorar la intersección de arte, ciencia, tecnología y sociedad; continuó con la asamblea del movimiento 15M del barrio madrileño de Lavapiés, y recaló finalmente en el encuentro con los colectivos Basurama y Zuloark. La cultura digital atraviesa todos esos sitios en la forma de infraestructuras materiales, prácticas colectivas o imaginarios compartidos que median intensamente en sus formas de sociabilidad, de manera particular su articulación en la forma de cultura libre. Buena parte de lo que acontece en esos sitios es documentado profusamente, archivado y puesto a disposición de públicos diversos en repositorios digitales en Internet; ese es el caso de Medialab-Prado, que invierte enormes esfuerzos en documentar visual y textualmente todos sus eventos, ya sea mediante el *streaming* de vídeo de casi todas sus charlas que son posteriormente alojadas en un archivo visual o mediante la documentación fotográfica y textual de sus talleres de producción de prototipos.

El cuidado documental se encuentra presente también en el movimiento 15M desde su misma gestación tras la ocupación de la Puerta del Sol en mayo de 2011 y la posterior expansión por la ciudad en más de un centenar de asambleas populares en distintos barrios. Durante dos años participé intensivamente en la asamblea popular del céntrico barrio de Lavapiés. Tanto la asamblea como sus grupos de trabajo tomaban actas de todos y cada uno de sus encuentros que eran posteriormente publicadas en Internet accesibles para cualquiera (Corsín Jiménez y Estalella, 2014). Quizás un caso extremo de ese afán por el archivado es la práctica del *bloguear*, sobre la cual realicé el trabajo de campo que llevó a mi tesis doctoral en 2007. Este se desarrolló entre personas que *blogueaban* apasionadamente, individuos que desplegaban una práctica reflexiva que dejaba entrever las enormes expectativas que depositaban en transformar la sociedad gracias a las tecnologías digitales. Los blogs que publicaban en Internet eran literalmente bases de datos, archivos digitales públicos.

La digitalización ha liberado el archivo poniéndolo en manos de cualquiera; individuos que construyen, mantienen y controlan esos repositorios (Gane y Beer, 2008). Mike Featherstone (2000) argumenta que con ello se produce una completa transformación en la forma cómo la cultura es preservada y traída a la existencia. Esa liberación del archivo se expresa en dos sentidos; primero, el contenido archivado ya no es sólo textual, como se ha pensado durante mucho tiempo, contiene otros formatos de representación y entre ellos paradigmáticamente el visual; segundo, la cotidianidad se ha convertido en objeto del archivo, de ser una tecnología dedicada a preservar las grandezas se ha pasado al archivado de los asuntos mundanos de la vida. Acostumbrada a tratar con el presente, la profusión de archivos que albergan el pasado y sostienen el momento actual colocan a la antropología ante una singular situación cuando aborda el estudio de contextos de sociabilidad mediados por tecnologías digitales. A ello me refiero más adelante, pero antes quiero detenerme en las prácticas de archivo dentro de la misma antropología.

3. Archivo de archivo

Tres lustros atrás George Marcus (1998) se aventuró a pensar la etnografía como un ejercicio de archivo; una expresión que puede entenderse de maneras diversas. Metafóricamente podemos pensar que el conocimiento etnográfico publicado constituye un archivo de los pueblos del mundo. En otra formulación literal, el proyecto Human Area Relations Files (HRAF) fundado en 1937 es un archivo antropológico destinado al estudio comparativo de diferentes sociedades. El HRAF es elaborado a través de la recolección de monografías, libros y artículos que son codificados e integrados en su repositorio. Su fundador, George Peter Murdock, se veía a sí mismo como un archivista cultural y teórico de las diferencias culturales. Me interesa, sin embargo, una formulación diferente que hace Marcus según la cual podemos pensar en el trabajo etnográfico del antropólogo como una práctica, literalmente, de producción de archivo. Si la razón de archivo es aquella que se preocupa por el detalle, huye de las grandes generalizaciones y se orienta hacia la particularidad y la singularidad (Featherstone, 2006), la práctica etnográfica es desde luego un ejercicio de registro que genera su propio archivo, un repositorio ordenado de notas de campo, documentos, imágenes, vídeos...

Marcus explora una última posibilidad cuando pone al archivo etnográfico en relación con la construcción del objeto antropológico. La construcción de un espacio académico de análisis asume y requiere generalmente un archivo cerrado que establece los límites de su objeto; su propuesta, siguiendo a James Clifford, es pensar en «un archivo de materiales que mantiene su objeto de estudio continuamente en cuestión» (1998: 56). El argumento de Marcus nos ofrece una sugerente avenida para repensar la práctica etnográfica, así que sostengamos

por un momento esa formulación que plantea el trabajo de campo como un ejercicio de producción de archivo. Si lo hacemos nos encontramos ante una doble singularidad cuando nuestro trabajo de campo etnográfico tiene como objeto contextos mediados por tecnologías digitales: primero en la práctica de registro y después en el proceso de análisis y escritura.

Clifford Geertz (1973: 19) ha caracterizado el trabajo de campo de la etnografía como un ejercicio de inscripción: «el etnógrafo “inscribe” discursos sociales, los pone por escrito, los redacta. Al hacerlo, se aparta del hecho pasajero que existe sólo en el momento en que se da y pasa a una relación de ese hecho que existe en sus inscripciones y que puede volver a ser consultada». Esa práctica de inscripción propia del trabajo de campo experimenta notables transformaciones en las etnografías que he realizado en contextos de sociabilidad mediados por tecnologías digitales. Mis registros están repletos de conversaciones de chat, intercambios de correos electrónicos, vídeos en repositorios audiovisuales en Internet o publicaciones de redes sociales. Inscripciones materiales archivadas por las infraestructuras digitales que median en esos intercambios y que son incorporadas a mi registro etnográfico. Si la función que Geertz consigna al etnógrafo es la de preservar los acontecimientos a través de la inscripción, nos encontramos con sitios empíricos donde la inscripción de lo social (al menos de una parte de ello) es un elemento constitutivo de sus formas de sociabilidad y en estas circunstancias la práctica de inscripción ya no es exclusiva del etnógrafo.

Cuando el etnógrafo registra acontecimientos, como por ejemplo los intercambios en una lista de correos, lo que hace es re-inscribir lo ya inscrito. En esos términos puede caracterizarse mi etnografía sobre *bloggers*, mi registro de campo era muy a menudo el registro de lo escrito por otros. El registro de las bases de datos y archivos digitales de proyectos como la Declaración Universal de los Derechos Urbanos no es otra cosa que el archivado de lo ya presente en el archivo. Los antropólogos que hacen de Internet un espacio relevante en el registro de sus datos se encuentran, por lo tanto, en una situación en la cual las inscripciones que elaboran nuestras contrapartes en el campo constituyen una parte central de nuestros propios registros de campo. El archivo que los otros realizan y que nosotros registramos se convierte en un gesto de colaboración recursiva en el que archivamos lo archivado: el registro etnográfico como archivo de archivo. Contextos con prácticas equivalentes a las del etnógrafo, poblados por individuos que documentan y reflexionan explícitamente sobre sus prácticas, constituyen eso que Douglas Holmes y George E. Marcus (2005) han designado como parásitos, sitios etnográficos en los cuales sujetos conscientes de su experticia desarrollan toda una serie de prácticas para la producción de conocimiento que resuenan con las propias de la etnografía, prácticas para-etnográficas.

En esas condiciones el etnógrafo no sólo participa en el flujo de acontecimientos presentes, sino que puede acceder muy a menudo al registro de los hechos pasados que se encuentran archivados. Ese encuentro con un campo que adopta la configuración de un archivo es una particularidad de muchas etnografías que se ocupan de Internet y las tecnologías digitales. Christopher Kelty (2008a) se encontró con una situación de ese tipo en su etnografía sobre los *geeks* de *software* libre, programadores expertos. Una de sus prácticas fundamentales es el archivado de todas las interacciones e intercambios realizados habitualmente en listas de correo electrónico donde discuten sobre las decisiones de programación y organización de su comunidad. Gabriella Coleman (2013) señala la enorme producción documental generada en los largos y profusos debates en esas listas de correo. En esa situación de plenitud de archivo el campo adopta una configuración muy particular en la cual «la observación etnográfica de “tal y como suceden las cosas” es posible no sólo “estando allí” en el momento, sino también estando allí en la proliferación masiva de archivos de momentos pasados» (Kelty, 2008a: 115). Los archivos de lo acontecido abren el trabajo de campo al pasado y al futuro que se construye sobre esos registros y documentos.

4. Archivo-campo

La presencia extendida de formas de inscripción y archivado en el campo de mis etnografías tuvo implicaciones no sólo durante mi trabajo de campo, sino en el momento posterior de análisis y escritura; lo ilustro con una escena de la escritura de la monografía de mi tesis. En más de una ocasión durante el momento de análisis me encontraba con registros incompletos en mi cuaderno de campo. Estos estaban constituidos muy a menudo por artículos escritos por *bloggers* que estaban repletos normalmente de *hiperenlaces* que llevaban a otros artículos de blogs, periódicos o páginas web. Muy habitualmente había registrado buena parte de toda esa trama de documentos entrelazados, pero en muchas ocasiones no había incluido en mi registro todos los documentos. Ante una situación de plenitud de archivo uno de los imperativos ineludibles del trabajo de campo es dejar parte de la información al alcance fuera del registro, pues de lo contrario podemos saturarlo hasta hacerlo inmanejable (Coleman, 2013). Recuperar documentos referenciados pero no registrados resultaba, sin embargo, extremadamente sencillo durante el momento de análisis e incluso en la escritura. Bastaba con seguir los enlaces para llegar a ellos e incorporarlos a mi registro, actualizado en ese mismo momento. Sólo excepcionalmente algunos enlaces no funcionaban porque los sitios web habían desaparecido o los documentos habían sido borrados. Aunque mi trabajo de campo había finalizado, continuaba con él, el campo estaba a un clic de distancia.

La antropología ha establecido dos localizaciones y tiempos que delimitan dos prácticas epistémicas claramente diferenciadas. El campo es aquella localización y momento en que se producen los datos empíricos. El hogar, por contra, es el lugar y momento en que se realiza el análisis y la escritura. Aunque la distancia geográfica entre uno y otro ha colapsado con la «antropología en casa», la diferencia temporal entre esos dos momentos suele mantenerse como un principio óptimo². Mi trabajo de campo con los *bloggers* evidenciaba, sin embargo, el colapso de esa distancia temporal y un caso de contigüidad extrema entre el campo y el hogar que extendía el proceso de registro y producción empírica hasta el mismo momento del análisis (Beaulieu y Estalella, 2012). James Clifford (1990) se ha referido a algo similar al evidenciar que las notas de campo se encuentran imbricadas con la escritura y la lectura que se produce antes, durante y después del trabajo empírico. Su argumento es que las notas de campo no pueden entenderse como notas tomadas «en» el campo, sino como notas «de» campo, notas que nos dan cuenta del trabajo de campo pero no que han sido elaboradas únicamente en él. Surge así la posibilidad de incorporar recuerdos a las notas una vez abandonado el campo, de la misma manera que la facilidad para viajar y comunicarse con el campo permite prolongar el proceso de registro.

La asunción de que las notas de campo son elaboradas en un periodo de tiempo delimitado resultaba desestabilizada en el proceso de análisis de mi material empírico sobre los *bloggers*. Una desestabilización localizada de manera precisa en un archivo etnográfico que comienza a diluir sus límites, identidad e integridad en la contigüidad con otros archivos digitales. En este caso, no es sólo que la distancia temporal entre las prácticas de registro y análisis resulte desestabilizada, como sugiere Clifford, sino que comienzan a difuminarse las fronteras entre ese objeto material diferenciado que es el registro etnográfico del antropólogo y el campo como sitio empírico distinto. Esta situación se evidencia en los momentos en los que bastaba un clic en un enlace para llegar hasta nuevos documentos que copiaba en mi ordenador e incorporaba a mi registro o que simplemente consultaba en vivo para formar parte de un proceso de análisis al vuelo. El campo, ese mundo social cuyas inscripciones permanecen a lo largo del tiempo en esos contextos mediados por tecnologías digitales, toma la forma de un archivo que puede ser alcanzado en cualquier momento.

² Pese a que las presiones por publicar obligan cada vez más a que el proceso de producción de datos empíricos y el de análisis y escritura se encuentren a menudo más solapados en los proyectos etnográficos.

La diferencia entre registro y campo tenía que ver únicamente con la localización de los documentos objeto de mi análisis, pero no tenía que ver con la autoría (pues mi registro estaba compuesto por muchos artículos escritos por *bloggers*), ni con el acceso (pues mi registro era tan accesible como los documentos localizados en el campo). La única diferencia entre los documentos de mi registro etnográfico y los documentos de mi campo etnográfico era que los últimos se encontraban depositados en algún servidor informático en alguna otra localización. Esa situación difumina los límites entre nuestro registro y el campo; el registro parece crecer y ramificarse exponencialmente, desbordar sus límites tradicionales y problematizar su autoría. Si nuestro registro etnográfico toma la forma de un archivo contiguo a un campo con forma de archivo accesible, ¿podríamos entonces pensar en ese campo con forma de archivo como parte de nuestro registro?, porque quizás el registro etnográfico ya no es un repositorio de notas de campo, sino un índice que nos da acceso a esos datos vivos que pueden consultarse en cualquier momento, o quizás es sólo una síntesis de lo que podemos encontrar en el campo en todo momento. Pero quizás podemos ir un paso más allá en esas condiciones de homología entre un registro etnográfico que toma la forma de archivo y un archivo que conforma nuestro campo. Quizás podemos pensar no sólo en el campo como extensión de nuestro registro, sino en nuestro archivo etnográfico como una extensión del campo; ¿podría nuestro archivo etnográfico formar parte de ese campo con forma de archivo?, ¿cómo sería abrirlo para que se integrara en ese particular campo constituido por archivos?, ¿cómo podría abrirse el archivo etnográfico? y ¿qué implicaciones tendría? En la sección final exploro algunas preguntas que se abren.

5. Abrir el archivo

Las notas de campo de los etnógrafos han sido tradicionalmente un arcano, un tipo de material empírico raras veces compartido y un género de escritura sobre el cual los antropólogos reciben formación en muy pocas ocasiones. Roger Sanjek (1990) se ha ocupado de su desarrollo histórico y de su condición como pilar del trabajo de campo en *Fieldnotes. The Making of Anthropology*. Aunque la mayor parte de los antropólogos y antropólogas reconocen la potencialidad de compartir notas, pocos de ellos y ellas están dispuestos a hacerlo. Nancy Lutkehaus (1990) da cuenta, sin embargo, de las posibilidades que se abren con la re-utilización de las notas de campo de otras antropólogas cuando explica cómo usó el material que Camilla Wedgwood había elaborado en su trabajo de campo en la villa de Manam en Nueva Guinea 45 años antes de que ella realizara su etnografía en el mismo sitio. El National Anthropological Archives (NAA) es la única institución estadounidense dedicada a la preservación de registros etnográficos en Estados Unidos: notas, objetos, fotos, etc. Fundada a finales del siglo XIX como el Archives of the Bureau of American Ethnology, su objetivo inicial era albergar material etnológico sobre los pueblos nativos pero actualmente ha ampliado su alcance y recopila material etnográfico producido en cualquier parte del mundo (Leopold, 2008).

Ese ejercicio de preservación y apertura de los archivos de material empírico que realiza el NAA y algunos investigadores particulares no es excepcional de la antropología; en tiempos recientes la apertura de los datos económicos y sociales de investigaciones sociológicas se ha tornado en un asunto de interés creciente en algunas geografías. El Reino Unido promueve desde mediados de los noventa un proyecto que archiva los datos producidos por investigaciones financiadas públicamente (UK Data Service³) con el objetivo de que puedan ser reutilizados. Pero la reutilización de datos en bruto de investigaciones presenta problemas notables,

³ UK Data Service: <http://ukdataservice.ac.uk>

entre ellos los desafíos éticos, la potencial exposición de la autoridad del investigador al dar acceso a todo su material y la dificultad para contextualizar esos datos empíricos. Pese a esas problemáticas su reutilización permite el acceso a relatos del pasado que son extremadamente valiosos, como da cuenta de ello Mike Savage (2010) a través de un trabajo donde indaga en los archivos del proyecto Mass Observation que se desarrolló en el Reino Unido desde la década de los treinta.

Frente a esos proyectos institucionales algunos antropólogos han experimentado las implicaciones que tiene para su propia práctica la apertura de su archivo etnográfico. En ese proceso experimentan con el cambio en el rol del antropólogo en el trabajo de campo y con las transformaciones en los géneros de escritura etnográfica. Johannes Fabian (2008) ha ensayado con la apertura de sus datos de una manera controlada al publicar en Internet en la forma de un archivo virtual la transcripción de una larga entrevista con un curandero en la ciudad congoleña de Lubumbashi realizada tres décadas atrás. El acceso de los lectores al material etnográfico ha sido tradicionalmente parcial, a través de fragmentos que el etnógrafo selecciona y hace visible mediante citas literales o descripciones, así que Fabian plantea una sencilla pregunta, una vez que el material empírico es hecho público y se encuentra accesible: ¿cómo puede escribirse una etnografía cuando los registros literales del etnógrafo están a disposición de sus lectores también? Tal situación obliga al etnógrafo a repensar su forma de relación con los materiales y con la escritura, la propuesta de Fabian es hacer del comentario un género literario para la escritura etnográfica. Un género que resulta de la presencia y accesibilidad del texto que se comenta y la co-presencia de su interpretación. Un género de escritura etnográfica que no se predica sobre la ausencia de su material empírico sino sobre su presencia.

Un segundo ejemplo de apertura del archivo etnográfico lo ha llevado a cabo Chris Kelty (2008b) en un proyecto etnográfico sobre la naturaleza ética y política de las tecnologías de la computación y la nanotecnología. El proyecto está realizado con alumnos de la Universidad de Rice y la apertura del archivo se refiere aquí a la publicación en Internet de entrevistas con científicos de ese campo. De manera similar a lo que Fabian hace, los datos son completamente abiertos para que puedan ser analizados por cualquier investigador o persona que pudiera estar interesada, no sólo académicos. Kelty introduce además dos elementos relevantes. En primer lugar lo plantea como un proyecto colaborativo que necesita dotarse de su propia infraestructura material y que toma inspiración del *software* libre. Es a partir de ese planteamiento que el proyecto asume el desafío de hacer visibles los materiales y mantener abierto el proceso de investigación. En segundo lugar, lo que Johannes Fabian plantea como un género de comentario textual, Kelty lo convierte en un ejercicio de composición, con lo que abre la vía para crear otro tipo de obras y productos etnográficos que pueden adoptar cualquier materialización y no han de tener necesariamente un formato textual. El interés de Chris Kelty por la infraestructura que da acceso al material empírico nos proporciona una pista para pensar en la apertura del archivo etnográfico.

6. Arquitecturas de la apertura

La apertura de los archivos etnográficos se plantea habitualmente como un esfuerzo por dar acceso a la información, como muestran los proyectos institucionales del NAA en Estados Unidos, del Data Service en el Reino Unido o las experiencias individuales que he señalado. Pero quizás la apertura del archivo etnográfico no pasa únicamente por dar acceso al contenido del material empírico. Anna Laura Stoler (2009) nos ha mostrado que el archivo no es sólo el contenido que este alberga, sino la arquitectura material que le da forma. Si seguimos ese plan-

teamiento podemos entonces pensar cómo sería la apertura del archivo etnográfico desde una sensibilidad antropológica que presta atención a su materialidad y que abre no sólo el contenido, sino la arquitectura que lo contiene. Regreso por un momento a la Declaración Universal de los Derechos Urbanos porque me ayuda a formular con más precisión esa pregunta y nos proporciona indicios de qué puede significar una arquitectura abierta del archivo.

En septiembre de 2013 la Declaración tomó forma material en lo que Zuloark llamó el Parlamento Urbano, una intervención que construyeron en la 3.^a Trienal de Arquitectura de Lisboa a la que habían sido invitados. El parlamento estaba compuesto por una docena de gradas de tres alturas fabricadas en madera y metal que amueblaban dos salas del Palacio Pombal, un hermoso y gran edificio en el centro de Lisboa. El parlamento era una estructura modular, ligera y fácilmente transportable, como se demostró un día en que un tercio de las gradas fueron sacadas a la calle para celebrar una sesión que reunía a un grupo de arquitectos para discutir en torno a los fuera de la ley (*unlaws*). Unas veinte personas debatieron sobre el asunto durante dos horas en plena calle y las bancadas regresaron después escaleras arriba por el camino que habían llegado. El archivo digital de la Declaración había sido traducido en una arquitectura material emplazada en la calle que daba cobijo a los cuerpos que convocaba, un archivo espacializado en la misma ciudad que constituía el objeto de su registro. Como decían sus constructores, el parlamento era una «infraestructura abierta para los ciudadanos», una arquitectura para otra política urbana. Meses después (en abril de 2014) el parlamento viajaba de alguna manera nuevamente a Manchester, donde Zuloark había sido invitado a construir una nueva versión de ese singular mobiliario urbano.

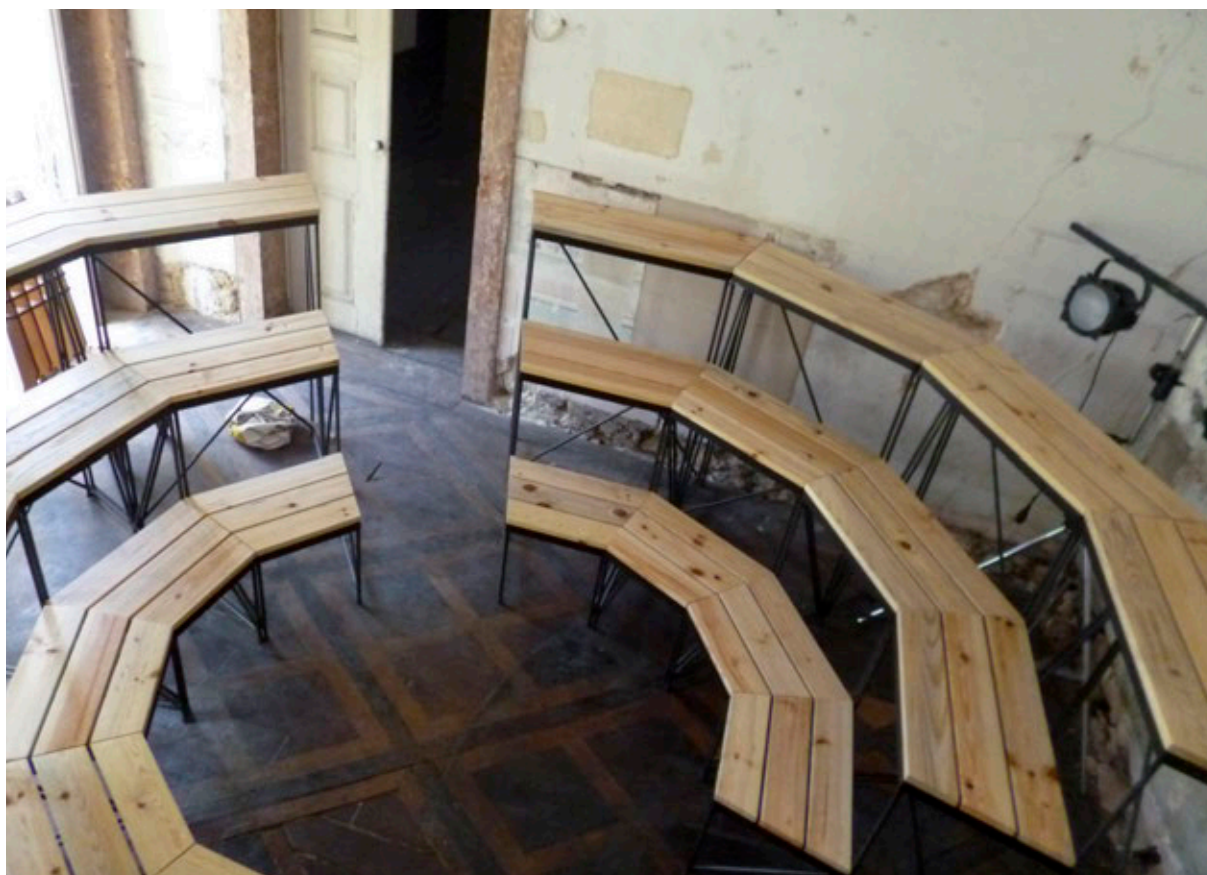


Figura 4. Las gradas del Parlamento Urbano dentro del Palacio Pombal en la 3.^a Trienal de Arquitectura de Lisboa. Fotografía: Adolfo Estalella.



Figura 5. Momento del evento que tuvo lugar en la calle dedicado a la discusión sobre los fuera de la ley (*unlaws*). Fotografía: Adolfo Estalella.

El parlamento es indicativo de un singular desplazamiento histórico en la manera como se organiza la circulación de la información y la apertura del conocimiento. Otto Neurath articulaba su esfuerzo por incorporar a otros al proceso de producción de la ciudad a través de un ejercicio pedagógico que gravitaba sobre el acceso a la información. El Isotype era el lenguaje visual que debía hacer accesible el conocimiento archivado en el Museo de la Sociedad y la Economía. La Declaración Universal de los Derechos Urbanos, en cambio, no hace viajar únicamente el conocimiento visual que alberga su repositorio, sino que construye la arquitectura que lo traduce materialmente al tiempo que lo espacializa. Si el Isotype era un ejercicio de traducción representacional del archivo/museo, el Parlamento Urbano es una traducción infraestructural del archivo/declaración. Uno representa el archivo, el otro la infraestructura. La apertura del archivo no es en este caso un ejercicio de accesibilidad a determinada información, sino el despliegue de una infraestructura epistémica, un parlamento que torna a la ciudad en objeto de experimentación, que señala un nuevo lugar para la discusión de los asuntos urbanos y que habilita las condiciones para nuevas experticias. El parlamento diseña el interior de una episteme que reformula las nociones convencionales del urbanismo cuando transforma los lugares, agentes y conocimientos que son convocados en el diseño de la ciudad (Corsín, Estalella y Zoohaus Collective, 2014).

Peter Galison (1999) nos ha mostrado cómo la ciencia se ha dotado desde el siglo XVII de sus propias arquitecturas. La producción de conocimiento requiere de formas particulares de ordenación del espacio que varían históricamente y presentan notables diferencias entre



Figura 6. Un momento de una sesión del Parlamento Urbano en septiembre de 2013 en Lisboa. Fotografía. Adolfo Estalella

disciplinas. Unas arquitecturas que en la emergencia de la ciencia moderna marcan el paso del secretismo a una apertura que combina de manera sofisticada aquello que muestra y aquello otro que esconde. Tales arquitecturas inscriben muy a menudo materialmente los principios teóricos de la ciencia que albergan. George Stocking (1999) lo ilustra en su relato sobre el enfrentamiento por la distribución espacial de la colección etnológica del Museo Nacional de Estados Unidos. La controversia que se desarrolló entre Owen Wilson, el conservador del museo, y Franz Boas giraba en torno a la noción de adyacencia de los artefactos y la interpretación que se le daba a este concepto. La existencia de artefactos similares en distintas partes del mundo era un indicio de respuestas culturales equivalentes para similares preguntas, según Wilson, y por ello proponía exponer las piezas similares juntas. Para Boas los artefactos no podían pensarse como universales de una cultura global y señalaba la necesidad de aproximarse a colecciones completas de los objetos encontrados en una región para comprender su cultura. La distribución espacial que cada uno proponía inscribía distintas teorías antropológicas en la ordenación espacial del museo.

El museo ha sido la arquitectura convencional a través de la cual la antropología ha abierto su conocimiento a otros; podemos decir, siguiendo a George Marcus (1998), que el museo es el archivo abierto de ese conocimiento de los pueblos del mundo que la antropología ha acumulado históricamente. Pero también podemos preguntarnos si en esta época

hay alguna otra manera de abrir el conocimiento antropológico, si hay alguna otra arquitectura a través de la cual abrir el archivo etnográfico, o más aún, si podemos pensar en la apertura del archivo en términos diferentes al simple acceso al material empírico. La Declaración Universal de los Derechos Urbanos nos proporciona indicios de cómo abrir el archivo, no se reduce únicamente a dar acceso a su interior ni tampoco pasa por un ejercicio de digitalización virtuosa; abrir el archivo en este caso es un ejercicio de espacialización y reconfiguración de su arquitectura material. ¿Qué tipo de arquitectura requiere un archivo etnográfico abierto?

Dos años después del comienzo de nuestro trabajo con Basurama y Zuloark, tras muchas conversaciones cruzadas, varias publicaciones especializadas en colaboración y muchos espacios en común compartidos, nuestra relación cristalizó en un proyecto que tomó residencia en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ciudad Escuela⁴, como lo denominamos, era una propuesta pedagógica con el objetivo declarado de hacer de la ciudad un objeto de aprendizaje y, al mismo tiempo, el lugar donde emplazarlo. En términos sustantivos el proyecto se articulaba a través de una serie de talleres y seminarios con el objetivo de amueblar material y conceptualmente otra ciudad. Era el último hito hasta ese momento de un proyecto etnográfico que comenzó como un trabajo de campo localizado empíricamente en Medialab-Prado y se extendió a lo largo de cuatro años (entre 2010 y 2013) por toda la ciudad de Madrid, viajó a las asambleas del movimiento 15M y se involucró con Basurama y Zuloark en un diálogo prolongado. A lo largo de ese tiempo nuestro itinerario etnográfico recorrió (literalmente) la ciudad, amueblando (literalmente) los espacios en los que nuestros diálogos han tomado residencia.

George Marcus (2013) ha sugerido recientemente la necesidad de que la antropología explore formas experimentales en su trabajo de campo. Si la década de los ochenta fue pródiga en experimentos con los géneros de escritura etnográfica, Marcus sugiere trasladar ese ejercicio experimental al mismo núcleo del trabajo etnográfico. En ese movimiento la antropología ha de suspender sus formas convencionales, objetivos y formatos de producción de conocimiento para explorar otras posibilidades. En buena medida nuestra práctica etnográfica se desplazó en la colaboración con Basurama y Zuloark desde el registro hacia un trabajo que amueblaba las condiciones materiales y conceptuales de un ejercicio de composición que trascendía los límites de nuestra colaboración e incorporaba a muchos otros. La pretensión de Ciudad Escuela por re-amueblar material y conceptualmente la ciudad es quizás el epítome de la reformulación de una práctica que en su ejercicio de apertura ha sustituido el mueble archivo por otro mobiliario epistémico que nos permite trascender los límites de nuestra práctica etnográfica convencional.

La apertura del archivo está repleta de dificultades; la primera es la exposición a la que se enfrenta su autor y la vulnerabilidad en la que le sitúa. Ruth Behar (1996) ha hecho de la vulnerabilidad un lugar desde el cual ensayar un género de escritura donde la autora se expone a sí misma; quizás no hay género de escritura más vulnerable que los diarios de campo y, por extensión, el archivo etnográfico. Este revela la precariedad de las decisiones en el trabajo de campo, muestra las limitaciones de su práctica y hace visible su condición tentativa. Los archivos etnográficos tienen un enorme valor subversivo y los diarios de Malinowski son un ejemplo paradigmático de la capacidad de esos archivos para problematizar el conocimiento antropológico y la misma figura del antropólogo. Till Geiger (2010) da cuenta de lo sencillo que puede ser hacer una crítica dura y fácil sobre el material empírico de terceros; por ello los National Anthropological Archives cuidan extremadamente el acceso, pues los archivos exponen

⁴ Ciudad Escuela: <http://www.ciudad-escuela.org>.

no sólo a su autor, sino a aquellos que aparecen retratados, y una manera de gestionar esa vulnerabilidad es a través del establecimiento de diferentes temporalidades para su acceso.

La antropología ha tratado a lo largo de su historia con la vulnerabilidad de los otros, y los debates de los últimos años que exploran las formas de una antropología implicada, pública o militante intentan articular la responsabilidad de la antropología en sus prácticas de producción de conocimiento intensificando esa preocupación. Raras veces la antropología ha abierto la posibilidad a que quizás la forma de articular sus compromisos no sea ocupándose de los vulnerables, sino exponiendo su vulnerabilidad en un ejercicio de compromiso de sus formas de producción de conocimiento. En su discusión sobre la emergencia de la ciencia moderna Isabelle Stengers (2000: 133) hace un alegato por inventar «prácticas que hagan nuestras opiniones vulnerables en relación con algo más que no se puede reducir a una opinión», porque en ese gesto se abre la posibilidad de nuevas relaciones. Quizás la apertura del archivo nos ofrece la oportunidad de tramar esas nuevas relaciones, es un gesto que expone la antropología al mismo tiempo que abre un espacio de exploración raramente hollado: la vulnerabilidad como oportunidad para expandir sus límites y articular su compromiso político en nuevos términos. Behar (1996) ensaya la vulnerabilidad en el proceso de escritura de la etnografía monográfica, pero la contigüidad entre el registro y la escritura, entre el campo y el archivo, nos ofrece la oportunidad de desplazar ese ejercicio hacia otro momento, llevarlo al pasado al tornar accesible el archivo en el presente y proyectarlo al futuro al habilitar las condiciones de su acceso.

Arjun Appadurai (2003) se ha referido a las posibilidades liberadoras del archivo para los ciudadanos. Su argumento sigue el planteamiento que reconoce que el archivo ya no es una tecnología en manos de las grandes instituciones, pero extiende sus implicaciones cuando asume que toda documentación es una forma de intervención. Su trabajo con movimientos sociales y asociaciones civiles que despliegan prácticas de archivo le lleva a argumentar que en manos de individuos que aspiran a una sociedad diferente los archivos ya no son únicamente instrumentos de la memoria, sino tecnologías que operan sobre la imaginación, un instrumento para el refinamiento del deseo, una tecnología de la aspiración. Podemos pensar entonces si acaso una manera de abrir radicalmente el archivo etnográfico pasa por repensar su misma arquitectura. Quizás el archivo mueble de una antropología renovada no es ya un dispositivo destinado a acomodar el registro del pasado, sino a hospedar las aspiraciones de futuro. Un mueble que infraestructura las condiciones de posibilidad para una modernización epistémica en la cual la antropología expande sus límites cuando abre la arquitectura de su archivo.

Agradecimientos

Mi agradecimiento a Alberto Corsín Jiménez, compañero de itinerarios etnográficos en la ciudad imposibles de separar de recorridos vitales compartidos. Agradecimientos también para Aurora Adalid y Manuel Pascual por las largas conversaciones mantenidas, y a Tomás Sánchez Criado y a Carla Boserman por dar espacio para mis argumentos. Con David Berken, Manuel Domínguez y Esteban González de Zuloark compartí parlamentos en Lisboa y Manchester; gracias a Anna Buono por su hospitalidad en Lisboa.

El presente artículo es resultado de mi trabajo en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (2010-2012) y de mi estancia en el Centre for Research on Socio-Cultural Change de la University of Manchester gracias a la beca posdoctoral Beatriu de Pinós de la Generalitat de Catalunya.

Bibliografía

- APPADURAI, A. (2003): «Archive and Aspiration». En: Jake BROUWER y Arien MULDER (comp.): *Information is Alive: Art and Theory of Archiving and Retrieving Data*. Rotterdam: NAJ Publishers, pp. 14-25.
- BEAULIEU, A., y ESTALELLA, A. (2012): «Rethinking Research Ethics for Mediated Stings». *Information, Communication and Society*, 15. Taylor & Francis Group, pp. 23-42.
- BEHAR, R. (1996): *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press.
- BURKE, C.; KINDEL, E., y WALKER, S. (2013): *Isotype. Design and Contexts 1925-1971*. London: Hyphen Press.
- CLIFFORD, J. (1990): «Notes on (Field)notes». En: Roger SANJEK (comp.): *Fieldnotes. The Makings of Anthropology*. Ithaca, London: Cornell University Press, pp. 47-70.
- COLEMAN, G. (2013): *Coding Freedom. The ethics and Aesthetics of hacking*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- CORSÍN JIMÉNEZ, A.; ESTALELLA, A., y ZOOHAUS COLLECTIVE (2014): «The Interior Design of [Free] Knowledge». *Journal of Cultural Economy*. Manchester: Centre for Research on Socio Cultural Change (CRESC).
- CORSÍN JIMÉNEZ, A., y ESTALELLA, A. (2014): «Assembling Neighbours. The City as Archive, Hardware, Method». *Common Knowledge*, 20. Durham: Duke University Press, pp. 150-171.
- CORSÍN JIMÉNEZ, A. (2014): «The right to infrastructure: a prototype for open source urbanism». *Environment and Planning D: Society and Space advance online*, 32(2). London: Pion Ltd., pp. 342-362.
- DERRIDA, J. (1996): *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- DIRKS, N. B. (2002): «Annals of the Archive: Ethnographic Notes on the Sources of History». En: B. K. AXEL (comp.): *From the Margins: Historical Anthropology and its Futures*. Durham: Duke University Press, pp. 47-65.
- FABIAN, J. (2008): *Ethnography as Commentary: Writing from the Virtual Archive*. Durham: Duke University Press.
- FEATHERSTONE, M. (2000): «Archiving cultures». *British Journal of Sociology*, 51. London: London School of Economics, pp. 161-184.
— (2006): «Archive». *Theory, Culture & Society*, 23. Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 591-596.
- FOUCAULT, M. (1970): *The Order of Things*. London: Routledge.
- GALISON, P., y THOMPSON, E. (1999): *The Architecture of Science*. Cambridge, London: The MIT Press.
- GANE, N., y BEER, D. (2008): *New Media. The Key Concepts*. Oxford, New York: Berg.
- GEERTZ, C. (1973): *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- GEIGER, T.; MOORE, N., y SAVAGE, M. (2010): «The Archive in Question». *CRESC Working Paper Series*, 81. Manchester: Centre for Research on Socio Cultural Change (CRESC).
- HESS, D. (2007): *Alternative Pathways in Science and Industry*. Cambridge, London: The MIT Press.
- HOCHHAUSL, S. (2011): *Otto Neurath - City Planning. Proposing a Socio-political Map for Modern Urbanism*. Innsbruck: Innsbruck University Press.
- HOLMES, D., y MARCUS, G. E. (2005): «Cultures of Expertise and the Management of Globalization: Toward the Refunctioning of Ethnography». En Aihwa ONG y Stephen J. COLLIER (comp.):

- Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems*. Oxford: Blackwell, pp. 235-252.
- JOYCE, Patrick (1999): «The politics of the liberal archive». *History of the Human Sciences*, vol. 12, n.º 2. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, pp. 35-49.
- KELTY, Ch. (2008a): *Two Bits. The Cultural Significance of Free Software*. Durham: Duke University Press.
- (2008b): «Fieldwork after the Internet. Collaboration, coordination and composition». En: James FAUBION y George MARCUS (comp.): *Fieldwork isn't what it used to be*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 184-206.
- LAFUENTE, A.; ALONSO, A., y RODRÍGUEZ, J. (2013): *¡Todos sabios! Ciencia ciudadana y conocimiento expandido*. Madrid: Cátedra.
- LEOPOLD, R. (2008): «The second life of ethnographic fieldnotes». *Ateliers du LESC*, 32. Nanterre: Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative.
- LUTKEHAUS, N. (1990): «Refractions of Reality: On the Use of Other Ethnographers». En: Roger SANJEK (comp.): *Fieldnotes. The Makings of Anthropology*. Ithaca, London: Cornell University Press, pp. 303-323.
- MALINOWSKI, B. (1973): *Los argonautas del pacífico occidental*. Barcelona: Planeta.
- MARCUS, G. E. (1998): «The once future of ethnographic archive». *History of the Human Sciences*, 11. Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 49-63.
- (2013): «Experimental forms for the expression of norms in the ethnography of the contemporary». *Hau. Journal of ethnographic theory*, 3. Edinburgh: School of Social and Political Sciences University of Edinburgh, pp. 197-217.
- MAURER, W. M. (2005): *Mutual life, limited: Islamic banking, alternative currencies, lateral reason*. Princeton: Princeton University Press.
- OSBORNE, Th. (1999): «The ordinariness of the archive». *History of the Human Sciences*, 12. Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 51-64.
- SANJEK, R. (1990): *Fieldnotes. The Makings of Anthropology*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- SAVAGE, M. (2010): *Identities and Social Change in Britain since 1940: The Politics of Method*. Oxford: Oxford University Press.
- STENGERS, I. (2000): *The Invention of Modern Science*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- STOCKING, G. (1999): «The Spaces of Cultural Representation, circa 1887 and 1969: Reflections on Museum Arrangement and Anthropological Theory in the Boasian and Evolutionary Traditions». En: Peter GALISON y Emily THOMPSON (comp.): *The Architecture of Science*. Cambridge, Londres: The MIT Press, pp. 165-180.
- STOLER, A. L. (2002): «Colonial Archives and the Arts of Governance». *Archival Science*, 2. Berlin: Springer Netherlands, pp. 87-109.
- (2009): *Along the Archival Grain. Thinking through colonial ontologies*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- ZEITLYN, D. (2012): «Anthropology in and of the Archives: Possible Futures and Contingent Pasts. Archives as Anthropological Surrogates». *Annual Review of Anthropology*, 41. Palo Alto: Annual Reviews, pp. 461-480.

Algunas reglas para la construcción de un audiovisual antropológico

José C. Lisón Arcal

Departamento de Antropología Social. Universidad Complutense de Madrid
jclisona@cps.ucm.es

Resumen: Quienes se acercan a la Antropología audiovisual suelen empezar preguntando con la impaciencia y el entusiasmo del aprendiz de brujo cómo ponerse de inmediato manos a la obra a realizar un audiovisual antropológico. En estas páginas se intenta proporcionarles una breve guía que combina aspectos teóricos y prácticos básicos a partir de seis puntos de referencia elegidos *ad hoc* para este fin: contexto y contextualización, informantes integrados en su contexto, entrevistas, descripción de hechos, interpretación, y edición.

Palabras clave: Antropología audiovisual, Imágenes, Contexto, informantes, Entrevistas, Descripción, Interpretación, Edición.

Summary: Those who come to study Audiovisual Anthropology tend to start asking with the impatience and excitement of the sorcerer's apprentice how to immediately get to work to make an anthropological audiovisual. These pages attempt to provide a brief guide that combines theoretical and practical aspects from six basic points of reference chosen *ad hoc* for this purpose: Context and contextualization, integrated in context informants, interviewing, facts description, interpretation, and editing.

Keywords: Audiovisual Anthropology, Images, Context, Informants, Interviewing, Interpretation, Editing.

1. Palabras, miradas, articulaciones...

La idea inmediata que ronda las mentes de quienes se acercan a iniciarse en Antropología visual es aprender a «hacer audiovisuales antropológicos» y una de sus invariables primeras preguntas suele estar directamente relacionada con cómo se consigue que un audiovisual pueda ser etiquetado de antropológico. Nadie parece sorprenderse, aunque estoy seguro de percibir siempre cierta dosis de desazón, cuando mi respuesta también invariable es «cuando contiene conocimiento antropológico». A continuación añado que para construir el conocimiento antropológico es necesario tener formación antropológica, plantearse un objeto de estudio, hacer el correspondiente trabajo de campo, conseguir elaborar una etnografía detallada y minuciosa y aplicarse en hacer una cuidadosa interpretación cultural a partir de ella. A esto sigue un tenso silencio casi siempre roto por alguien al borde de la desesperación que acaba por

preguntar algo así como: «¿entonces qué pasa con lo audiovisual?», una forma políticamente correcta de decir que se siente engañado o engañada, al menos en lo que eran sus expectativas iniciales.

Pronto descubrirá que no hay motivo para el desengaño pero que el primer paso para hacer Antropología visual o, si se quiere, Antropología audiovisual, es no perder de vista nuestra identidad antropológica. Worth (1995: 209) lo deja muy claro defendiendo «que la grabación visual tiene un gran valor en la obtención de datos culturales mientras sepamos qué es lo que grabamos, mientras seamos conscientes de cómo y mediante qué reglas seleccionamos nuestro objeto de interés y mientras tengamos conocimiento de cómo organizamos las distintas unidades de un filme a partir del cual realizaremos nuestro análisis». No deja lugar a dudas, es la perspectiva antropológica la que debe guiar la cámara y la que debe dar sentido a todo el planteamiento audiovisual. Más aún, se trata, insisto, en un intento de ir un paso más allá, de utilizar los medios audiovisuales en todas y cada una de las etapas de nuestra actividad profesional porque son poderosas herramientas para dotar a la Antropología de nuevas capacidades de recogida de datos, pero también de nuevos niveles de análisis, de interpretación, de expresión y de representación. Plantearse el «hacer audiovisuales antropológicos» debería ser, por tanto, la última etapa. Por supuesto, con unos medios tan potentes, ahora digitales y en continua y rápida reinención, tenemos ante nosotros un reto permanente de descubrir e inventar nuevas maneras de hacerlos útiles para el trabajo antropológico.

Para hacer Antropología audiovisual lo primero es tener clara nuestra identidad profesional y no perderla de vista en ningún momento. La propia denominación debería ser suficiente para darnos cuenta de que el sustantivo y lo sustantivo es la Antropología y el calificativo (la herramienta) lo audiovisual. El fin de nuestro trabajo es hacer Antropología, el medio para construirla es audiovisual y no podemos confundir medios con fines. Si partimos de esta premisa, plantearse las reglas básicas del audiovisual antropológico puede resultar más fácil, puesto que deben estar orientadas a conseguir mejorar la construcción y la presentación de la Antropología. No obstante, antes de ir más lejos, creo conveniente aclarar que aunque aquí se aborda una forma determinada de plantearse un proyecto de Antropología audiovisual, esta no es la única ni la mejor manera de hacerlo. De hecho, algo muy habitual, desde el trabajo de Sol Worth y John Adair (1972) con los indios navajo, es ofrecerle la cámara a los informantes y proponerles que nos construyan su propia mirada. Nunca está de más mantener abierta esta posibilidad aunque sea parcialmente, en especial en unos tiempos como los nuestros en los que casi cualquier persona está familiarizada con el manejo básico del video y de la fotografía aunque sea a través del móvil.

Aunque se han hecho notables esfuerzos por avanzar en el desarrollo de la Antropología visual, la presentación del conocimiento antropológico se ha llevado a cabo primordialmente mediante el texto escrito. Esto implica una determinada manera de pensar, organizar y explicar que hemos tenido que aprender a lo largo de nuestro proceso de formación académica. Desde el primer momento pensamos nuestro tema objeto de estudio en términos verbales, o mejor dicho literarios, porque lo habitual es convertir el resultado de nuestra investigación en una monografía antropológica siguiendo las reglas de publicación de textos establecidas al uso. También observamos hechos e interacciones para anotarlos en un cuaderno de campo, para construir con ellos un texto; grabamos el audio de las entrevistas de nuestros informantes para conseguir «transcribir» sus palabras tal como las han dicho y citarlas por escrito «literalmente» o «al pie de la letra» con intención de recuperar su sentido y sus matices de la forma más precisa posible. En buena medida, miramos el mundo de manera literaria, convertimos, reducimos experiencias audiovisuales a textos. Nada que objetar y hasta ahora esta ha sido y sigue siendo una excelente manera de abrirnos camino a la comprensión de otras culturas. Más aún, gracias a estas conversiones de miradas y observaciones mayormente audiovisuales a textos

logramos altos niveles de abstracción que hacen posible la construcción de conceptos complejos, su análisis, interpretación y entendimiento compartido. Sin embargo, si nos quedamos ahí, ahora que las tecnologías audiovisuales digitales nos ofrecen la posibilidad de mirar el mundo a través de una cámara y capturar momentos, hechos, acciones, lugares, contextos y actores de una manera tan concreta y detallada como nunca hasta ahora, creo poder afirmar con acierto que nos estamos perdiendo algo importante. Y no es que, como señalaba MacDougall en su artículo «The Visual in Anthropology», haya habido una carencia de interés por lo visual en la Antropología sino que el problema de esta disciplina ha sido siempre el de qué hacer con lo visual. Además, nos advierte, la Antropología visual no puede ser ni una copia de la escrita ni un sustituto de esta (MacDougall, 1997: 276-296). Aquí nos queda una ulterior matización, ya que la cuestión tampoco puede reducirse exclusivamente a lo visual, «puesto que también está el tema de la voz, de la dialéctica entre vista y sonido, lo visual y lo oral» (Grims-haw, 1997: 37), y de ahí mi preferencia por usar el término Antropología audiovisual.

Aunque ya lo he citado en alguna otra ocasión en mis escritos, no puedo sino de nuevo recurrir a Fernández-Santos, uno de nuestros grandes críticos de cine, que tenía muy clara la diferencia de perspectiva que entrañaba representar el mundo a través de un texto o de una cámara. Hablando sobre la película del director Víctor Erice titulada *El Sur*, que partía de la historia contada en una novela, la valoraba muy positivamente porque «... se vale de medios inimaginables en literatura, inventa escenas sólo posibles en el cine, crea una cadencia propia, intraducible, y de la elegía narrada extrae una secreta musicalidad, imposible de imaginar sobre una cuartilla en blanco...» (*El País*, 25 de mayo de 1985). Fernández-Santos se alejaba claramente con esta afirmación de un planteamiento por entonces muy común de otros críticos a quienes Umberto Eco califica en algún momento como «*lingüistas* del cine». Este autor, hablando de la comunicación fílmica y del código cinematográfico, afirma rotundamente que «un código comunicativo extralingüístico no debe construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua» (Eco, 1981: 274). Pero Eco (1981: 254) va más allá y atribuye al cine una tercera articulación frente a la palabra que tendría sólo dos, ya que en la lengua, la significación surge del juego mutuo de monemas y morfemas. Una articulación añadida facilitaría a la imagen en movimiento un poder de comunicación, de transmisión de significados, que no tiene la palabra: «en el fluir diacrónico de los fotogramas se combinan varias figuras cinésicas en cada uno de ellos y en el curso del encuadre varios signos combinados en sintagmas, con una riqueza contextual que sin duda hace del cinematógrafo un tipo de comunicación más rico que la palabra, porque en él [...] los distintos significados no se suceden a lo largo del eje sintagmático, sino que aparecen a la vez, y reaccionan desencadenando a la vez varias connotaciones» (Eco, 1981: 286). Y eso que Eco se refiere sólo a las imágenes en movimiento y añade a renglón seguido que «la impresión de realidad dada por la triple articulación visual se complica con las articulaciones complementarias del sonido y la palabra...». Creo que este mayor nivel de complejidad de lo que podríamos denominar el código audiovisual debería ser motivo suficiente para acercarnos a él sin prejuicios y con la intención de adoptarlo para el trabajo antropológico. Entonces, ¿vale la pena mirar el mundo a través de una cámara y captarlo para poder seguir observándolo con la mirada, para explicarlo con imágenes similares a las que pueden captar nuestros ojos? Sin duda, pero no olvidemos que lo que recoge la cámara no es sino la mirada de quien la maneja. Si la maneja una persona con formación antropológica, mirando el mundo en busca de símbolos, significados y valores, que construye sus datos de campo con imágenes y sonido en movimiento, y con fotos (además de texto, por supuesto), si describe, entrevista e interpreta con, por y a través de imágenes, como poco estará añadiendo un nuevo nivel de densidad a su descripción e interpretación antropológicas. Además, como señala E. de Brigard (1995: 66), «El cine es un acopio tan rico de datos que el éxito depende de una buena elección del nivel de análisis». Sustitúyase, si se pretende una cierta actualización, «cine» por medios audiovisuales y la afirmación no puede resultar más adecuada.

Llegados aquí, nuestro siguiente paso debería ser preguntarnos qué elementos interpretan un papel fundamental en un trabajo antropológico al uso para tenerlos presentes en la construcción de nuestro audiovisual. Sin duda, en este nivel podríamos adoptar una postura exhaustiva, enumerando muchos factores plenos de matices, pero nos restaría mucha operatividad y la finalidad de este ensayo es establecer unas directrices sencillas y claras que nos orienten en el proceso de elaboración de un producto reconocible como Antropología audiovisual. Siguiendo esta línea pragmática podríamos empezar identificando y tratando los siguientes seis elementos básicos para iniciarse en la práctica: contexto y contextualización, informantes integrados en su contexto, entrevistas, descripción de hechos, interpretación y edición. Por supuesto, se trata de los elementos que me parecen los más adecuados porque suelen ser los que más preocupan a quienes empiezan a experimentar con las herramientas audiovisuales. Podrían ser otros o enfocarse desde otra perspectiva, añadirse nuevos o denominarse de otra manera y reconozco que mi elección pueda parecer arbitraria a quien parta de otro enfoque. Además, estos elementos resultan perfectamente reconocibles como propios de cualquier trabajo antropológico y, dada su relevancia antropológica, he decidido tomarlos como punto de partida para intentar dar algunas pautas sobre cómo manejar su expresión y representación audiovisual.

Pero antes de pasar a reflexionar específicamente sobre estos seis elementos es preciso hacer una obligada y agradecida referencia a Karl Heider. Este antropólogo norteamericano es uno de los pioneros de la Antropología audiovisual y en su libro *Ethnographic Film*, publicado en 1976, trató de sistematizar las reglas para identificar una película etnográfica. Eran épocas analógicas, filmar era muy costoso y quedaba al alcance de muy pocos y el propio título del libro da pie a poner el cine por delante de la etnografía, siendo esta un atributo de aquel. El tiempo ha impuesto la inevitable pátina de obsolescencia sobre aquel trabajo y hoy día la crítica puede resultar relativamente tentadora; sin embargo, su capítulo tercero, que trata sobre los atributos del film etnográfico, sigue teniendo algunos elementos plenamente vigentes, por ejemplo en lo que se refiere al contenido, insistiendo en cuidar la contextualización y en mostrar las interacciones contextualizadas. Yo me inicié con ese texto y desde estas páginas me declaro deudor agradecido.

2. Contexto y contextualización (no son planos largos)

Es la clave para describir, comprender e interpretar cualquier aspecto de la cultura. Sin contextualización no podemos hablar de significado. Debería ser nuestro punto de partida, nuestra primera meta, describir sistemática y detalladamente el contexto. Ahora bien, si algo permite el encuadre visual es gozar de una gran riqueza contextual. No cualquier encuadre, por supuesto, porque si hacemos un enfoque con el «macro» sobre el detalle de un objeto cualquiera, de modo que tanto el objeto completo resulte inidentificable así como el fondo sobre el que reposa, estaremos perdiendo esa posibilidad. Pero esto sólo sería factible si sólo hay una única imagen y sólo un encuadre. Los primeros planos extremos como el caso que acabo de exponer suelen hacerse como parte de una toma o de una serie de tomas en las que varían los encuadres y que luego se unen para describir algo. Es decir, que tanto en la instantánea fotográfica como en la imagen en movimiento este tipo de encuadre se puede utilizar como una forma de añadir información detallada, de completar aquello de lo que ya informan otros encuadres más amplios y generales. Si recurrimos a una instantánea de detalle extremo, lo lógico es acompañarla de otras complementarias con perspectivas angulares más abiertas.

Hasta aquí, más o menos igual que con la descripción con palabras: «Estaba sentado en la mesa de su despacho escribiendo en un ordenador portátil al que le faltaba la tecla que

desplaza el cursor hacia la derecha». Haciendo uso de una cámara de fotos tendríamos, por ejemplo, una instantánea que mostraría al personaje sentado a la mesa de su despacho tecleando en su ordenador y luego otra del detalle de la tecla faltante. Limito a propósito el número de fotos a dos para intentar guardar cierto equilibrio con la brevedad del texto. No obstante, al mirar la foto de encuadre más general en la que aparece el personaje seguramente podríamos distinguir si se trata de una persona joven o de edad más avanzada, si el ordenador es un Mac o un PC, si es un portátil de pantalla grande o se trata de un *netbook*, si la mesa está ordenada y limpia o contiene muchos elementos desordenados, si esos elementos son libros, hojas sueltas, discos duros o cualquier otra cosa concreta, etc. Todos esos datos que forman parte del contexto en el que se inserta el personaje no caben en la frase inicial, ni en una más larga, pero son casi inevitables en la foto de encuadre abierto. Más aún, según el tipo y la calidad de la foto podríamos visualizar detalles que llegarían hasta los títulos de algunos libros de los que pudiera haber sobre la mesa o incluso la página por la que están abiertos. Si en lugar de una foto tenemos un metraje de vídeo en una toma de plano medio de unos segundos del personaje tecleando y luego otra toma del detalle de la tecla faltante, podríamos llegar a saber también si utiliza todos los dedos de la mano para teclear o sólo algunos, o si necesita mirar al teclado para encontrar las letras. Si, además, tenemos sonido sincronizado añadiríamos aún más detalles que enriquecerán el contexto y añadirán significado. Ahora bien, aunque este ejemplo podría analizarse desde otras vertientes y con otros fines, me limito aquí a resaltar únicamente el hecho de la riqueza contextual de los encuadres visuales.

Esta reflexión sobre los encuadres tiene más sentido si sabemos que en los primeros textos en los que se reflexionaba sobre la Antropología visual se insistía en la necesidad de hacer un uso muy mayoritario de los planos largos, abriendo al máximo el ángulo del objetivo de la cámara para tener perspectivas lo más generales posibles en un intento de mantener visibles el mayor número de detalles apreciables. Junto a esta preocupación convivían otras como la de mantener la cámara fija en un punto para dejar que los acontecimientos sucedieran ante ella de manera supuestamente objetiva y natural y no se vieran afectados por la presencia de quien la manipula, o la obsesión por filmar eventos o acciones en tiempo real y exhibirlos como culmen de la consecución de una especie de etnografía total en la que nada quedara sin grabarse. Detrás de estas presunciones se escondía una cierta idea de objetividad y veracidad asociada a la imagen filmada, así como de reproducción fiel de la realidad, que ahora no tienen vigencia. En cualquier caso también hubo una tendencia a considerar que, tanto el uso obsesivo de planos largos (también llamados completos o enteros, según se traduzca *long shot*) como de tomas fijas con gran angular y lo más próximas en duración al tiempo real, mejoraba muy notablemente la contextualización. En realidad, nada de esto tiene mucho sentido y, a continuación, voy a intentar explicar los motivos.

En primer lugar, la contextualización debe consistir en aportar los datos necesarios y adecuados del marco de referencia propio en el que tiene lugar el hecho cultural sobre el que se trata en el audiovisual. Es, sin duda, una descripción selectiva y limitada, como no puede ser de otro modo, pero teniendo en cuenta que debe proporcionar los datos necesarios que hagan posible comprender el significado de ese hecho cultural dentro de su entorno. No se trata de aportar mucha información, sino la información precisa, y a eso es a lo que debe estar orientada la mirada desde la cámara, independientemente de los tipos de planos cinematográficos que sea necesario utilizar. Nuestro cometido es antropológico y nuestra mirada a través de la cámara debe estar guiada por la Antropología para identificar y captar hechos relevantes que nos conduzcan al descubrimiento de significados culturales. Aprendemos a mirar el mundo y nuestra mirada es siempre selectiva. Puede que nuestros ojos vean, pero nuestro cerebro mira y al mirar centramos la atención en alguno de los muchos elementos que podemos ver porque los hemos considerado clave para entender la situación que vivimos en un momento determinado.

Sobrevivimos porque miramos, porque seleccionamos los elementos clave del entorno que nos rodea y eso nos permite interpretarlo de manera adecuada para solventar situaciones. Lo mismo hay que hacer con la cámara, mirar a través de ella, seleccionar permanentemente, centrar nuestro encuadre en lo relevante y utilizar el foco adecuado para mostrarlo de manera que se entienda lo que significa. La ventaja es que luego podemos editar lo grabado y componer representaciones de los hechos en las que mostramos perspectivas amplias y generales del entorno combinadas con detalles que nos permitan comprender mejor y de manera más completa el sentido de lo representado audiovisualmente. El contexto, es decir, los datos del entorno en el que adquiere significado cualquier hecho o elemento cultural, no se construye sólo con planos largos, sino con una combinación adecuada de miradas centradas en lo general y en lo específico, en la perspectiva amplia y en el detalle. No hay planos mejores o más adecuados para el contexto porque sean largos, medios, cortos o primerísimos o de detalle, sino por lo que aporta lo que muestran para la comprensión de valores y significados culturales.

Tampoco la duración del plano, el tiempo de que disponemos para mirar, aporta necesariamente más información. Por ejemplo, si tenemos un plano general, muy amplio, en el que apenas podemos distinguir detalles, no por dejarlo más tiempo pasando ante nuestros ojos vamos a percibir más datos. La mirada de la audiencia precisa de una guía para saber qué mirar y cómo interpretar lo que mira, por lo que puede ser más útil tener una combinación de planos (y palabras o sonidos) que orienten nuestra mirada y que nos lleven de lo general a lo particular o viceversa, según corresponda. Se trata de proporcionar los detalles necesarios con primeros planos o medios o largos, combinándolos lo mejor posible para hacer viable la comprensión de hechos que significan, pero cuyos significados rara vez se hacen más evidentes por dejar la cámara fija grabando durante horas. En cualquier caso, nuestro papel, tanto cuando escribimos una monografía como cuando hacemos Antropología audiovisual, es siempre activo y editamos tanto los textos como las imágenes y el sonido. Tomamos decisiones, decidimos qué contamos, cómo y en qué medida, seleccionando lo que consideramos fundamental y desechando lo accesorio y siendo conscientes de que tanto un texto como un audiovisual tienen sus limitaciones.

Mi consejo a la hora de plantearse cómo elaborar el contexto a quienes se inician en la Antropología audiovisual es buscar la eficacia narrativa y tratar de pensar siempre que la audiencia no tiene por qué contar con datos o conocimientos previos del tema. Como ya se ha señalado, tenemos que proporcionar a la audiencia un conjunto ordenado de datos que contenga toda la información necesaria para entender el sentido y el significado de los hechos. Si los hechos a los que hace referencia nuestro audiovisual tienen lugar en una comunidad específica podemos empezar por situarla con detalle en el mapa, de manera que cualquiera pueda hacerse un sencillo esquema mental de su ubicación. Ponernos en el lugar de la audiencia, pensar en qué necesitará ver para entender lo que vamos a contar. ¿Le ayudarán en esa comprensión unos planos generales de localización, o un plano de las calles donde sucede la acción? ¿Resultará de utilidad mostrar escenas del día a día para que se perciba el fluir de la vida cotidiana frente al ambiente festivo que vamos a retratar? ¿Es relevante mostrar los preparativos para que se pueda captar el entusiasmo y el esfuerzo que la gente dedica? ¿Presentamos previamente a los personajes principales de la acción que luego vamos a describir, analizar e interpretar, para que luego se les identifique mejor y se comprenda el papel que tienen? ¿Cómo podemos hacer más fácil la comprensión de los hechos aportando datos sobre las circunstancias que rodean la acción? Este es el tipo de preguntas que debemos hacernos. En resumen, ¿cómo podemos dotar a la audiencia de toda la información necesaria para que entiendan el significado de lo que mostramos por el hecho de suceder dónde sucede, de hacerse como se hace y por quienes lo hacen en el momento en que lo hacen y con la finalidad que les mueve?

Es evidente que para responder a todas estas preguntas tenemos que haber hecho antes un buen trabajo de campo, mejor si acompañados de una cámara, y haber construido pacien-

temente una buena etnografía que ya debemos estar en condiciones de analizar e interpretar antropológicamente. Como ya he señalado en reiteradas ocasiones, la producción de un audiovisual es una tarea «final» para la que es necesario disponer de una perspectiva clara del conocimiento antropológico que se quiere exponer. Algo parecido sucede con el contexto, que en el fondo es también un cometido «final», ya que sin él no se puede comprender adecuadamente el objeto de estudio. Por esto mismo, aunque hay que plantearse desde el principio cómo producir y representar audiovisualmente los elementos de ese contexto, posteriormente, con el trabajo casi completado, en la versión «beta», conviene revisar el conjunto del audiovisual para comprobar que hemos incluido toda la información contextual necesaria.

Los profesionales del documental audiovisual que, como señala Breschand (2004: 17), pretenden hacer de él «el lugar de una toma de conciencia del mundo, de sus múltiples niveles de realidad...» suelen ser muy conscientes de la importancia de contar con tomas abundantes para contextualizar adecuadamente una realidad que reconocen compleja y pluralmente articulada. De hecho, aunque suelen denominarlos planos de recurso o simplemente recursos, dedican no poco tiempo y esfuerzo a acumular una buena reserva de ellos. Consideran que resultan fundamentales para hacer comprensibles en su entorno los hechos que narran y que facilitan los tránsitos fluidos necesarios para que se entienda la conexión entre las partes cuando se cambia de plano o de escena en el proceso de construcción de una secuencia. Estos recursos suelen valorarse como elementos descriptivos muy útiles porque pueden servir para resaltar aspectos del carácter del personaje o personajes, para «crear ambiente» y dar sentido a una escena o secuencia. Si hemos realizado nuestro trabajo de campo con el apoyo de una cámara es más que probable que, por el mero hecho de recoger sistemáticamente datos con ella, dispongamos de abundante material de contexto, pero siempre suele ser necesario volver a hacer nuevas tomas específicas, pensadas especialmente para una más precisa y plural articulación de los hechos. No hay ningún artificio en ello.

3. Informantes integrados en su contexto (personajes)

Una ventaja del audiovisual frente al texto en el caso de la presentación de los informantes suele ser el mayor grado de personalización que adquieren con su presencia en la pantalla, precisamente por esa sensación de mayor realismo que aporta la ya mencionada triple articulación de este medio. Las personas aparecen identificadas visualmente, como cuando interactuamos con ellas en la vida cotidiana, y tenemos la sensación de conectar con ellas y sus circunstancias de manera más directa y emocional, creando un «efecto de realidad especial de la comunicación cinematográfica» (Eco, 1981: 288). Se las dota así de una dimensión particular que refuerza su presencia y, en alguna medida, la importancia de su papel. En este caso puede resultar muy útil conocer algunas de las reglas por las que se rigen los cineastas en el género del documental. Podemos apoyarnos en los personajes, como señala Rabiger (1989: 178-181), para que presenten los acontecimientos, bien sea como protagonistas o como espectadores, haciéndolos tan centrales en la presentación de los hechos, como, por ejemplo, en el caso de una historia de vida, que se trate casi de una especie de autobiografía.

En el conocido caso de *Nanook of the North*, de Flaherty, el cazador esquimal es la figura central en compañía de su familia y en su relación con la cámara se construye una sensación de intimidad y de casi «observación participante» muy atractiva desde una perspectiva antropológica. Del mismo modo, en *Salesman*, de los hermanos Maysles, la observación desde la cámara parece mantener una cierta distancia con el protagonista pero con tal eficacia narrativa que logra que nos identifiquemos con un perdedor (Rabiger, 1989: 178). En ambos casos, los personajes aparecen retratados como parte y consecuencia de un entorno que explica su forma

de vida, su visión de mundo, sus valores, y en cierto modo su búsqueda de sentido a su propia existencia. Son personajes cuya descripción se basa en integrarlos minuciosa y sistemáticamente en su contexto.

Algo muy frecuente en el género del documental es contar con múltiples personajes que van aportando sus puntos de vista, no siempre coincidentes, con la finalidad de dar una perspectiva más plural y compleja de los hechos, permitiendo la percepción más clara de los matices, luces y sombras que constituyen cualquier realidad humana. De nuevo tenemos aquí una poderosa herramienta que parece especialmente diseñada para los intereses de la Antropología. Con las imágenes podemos trenzar una trama de intervenciones sucesivas, con total inmediatez y presentadas con la fuerza añadida del tono de voz, la expresividad gestual del lenguaje corporal y la presencia identificadora de los rostros de las personas en el entorno en el que se recogieron. Una edición cuidada, evitando a toda costa la descontextualización del sentido de las palabras de los informantes, puede resultar tremendamente eficaz en la presentación cruzada de perspectivas plurales que luego resulten una buena base para sostener y fundamentar con solidez nuestra ulterior interpretación de los hechos.

Sin embargo, creo conveniente advertir aquí de la indeseable tendencia a hacer excesivamente breves las apariciones de los informantes y sus explicaciones. En aras de una mayor eficacia narrativa y con la excusa de no cansar a la audiencia, se suelen acotar y recortar sus voces, dando más la impresión de estar frente a respuestas propias de encuestas que a declaraciones abiertas y pensadas para lograr matizaciones más propias de una entrevista en profundidad. Una vez más, si nos mantenemos fieles a nuestra perspectiva antropológica, ganaremos en densidad descriptiva. Al igual que cuando seleccionamos una cita literal para un texto escrito, cuando elegimos una respuesta de un informante ante la cámara debemos intentar respetar no sólo la forma literal, sino el sentido claro y matizado que se pretendió que tuvieran las palabras emitidas en su contexto original.

Todavía hay quien se plantea el efecto intrusivo de una cámara entre las personas a las que queremos grabar. Es un tema recurrente entre los argumentos de los detractores del uso del video en Antropología y creo que Ardèvol (2004: 24) lo zanja definitivamente cuando dice sobre la fotografía y el vídeo que al igual que la escritura «son técnicas de registro de la experiencia, y los efectos de mediación no pueden evitarse, pero se pueden reconocer y no siempre juegan en contra». Tengo que decir que no he tenido problemas con mis informantes para ponerlos delante de una cámara y conseguir su participación. Creo que eso se debe a que son precisamente «mis informantes» y hemos establecido entre nosotros una relación de confianza, algo por otro lado esperable en un trabajo de campo antropológico bien hecho. La cámara o cámaras que yo utilizo están allí porque forman parte de nuestro trato ya familiar y, en cierto modo, ellos las identifican también como «sus cámaras» y pueden entender los motivos por los que les propongo que participen en la filmación. Precisamente, algo que se refleja muy bien en un audiovisual es precisamente la calidad de la relación del antropólogo con los informantes. En seguida se percibe la fluidez de una relación de mutua confianza, de una seguridad ante la cámara que, si bien inicialmente puede ser titubeante, tiende a asentarse con el paso de los fotogramas y sus discursos se hacen más sueltos, animados y hasta enérgicos.

Otro aspecto importante de la presencia de los informantes ante la cámara es la necesidad de mantenerlos identificados. No se trata simplemente de poner nombres y apellidos a cada persona que aparece, sino de dotarles de una identidad asociada con el papel que interpretan en relación con lo que acontece. Puede ser importante darles un nombre, real o imaginario, como ellos prefieran, acompañado de otra denominación que identifique su rol en el contexto y facilite comprender mejor y más fácilmente el sentido de su participación y las aportaciones al discurso central del audiovisual. Esta identificación suele funcionar mejor y se retiene con

mayor eficacia si está escrita, a modo de subtítulo, al menos en las primeras apariciones del sujeto y puede ser tan sencilla como, por ejemplo, Juan, Capitán de la Filá de los Aragoneses, o también, Pedro, Hermano Mayor de la Cofradía del Descendimiento. De este modo los personajes aparecen conectados con los hechos de los que participan, cobran consistencia y empiezan a ser contextualizados, facilitando al mismo tiempo la comprensión de sus discursos.

Conviene, además de la grabación de entrevistas en lugares aislados para obtener una buena acústica, grabar a los informantes, siempre que sea posible, moviéndose por el entorno habitual de sus actividades, en su vida cotidiana y, por supuesto, si el eje central de nuestro trabajo es un hecho no cotidiano como, por ejemplo, un rito de ciclo anual, no sólo en el momento álgido de la celebración, sino también en las acciones encaminadas a participar en él. Aunque a veces las dificultades técnicas impiden tener sonido directo de calidad para poder escuchar las palabras del personaje en estos contextos activos, siempre podemos apoyarnos en las grabaciones realizadas en el citado entorno típico de la entrevista formal, sentado ante la cámara en una habitación tranquila. Estas tomas, además de formar parte de una adecuada contextualización de las personas, pueden servir a la vez como recursos para luego, en el proceso de edición, insertarlas en los puntos necesarios, aportando datos complementarios de notable valor añadido, a la vez que dan fluidez a los cambios de escena.

4. Entrevistas (con cámara)

Grabar entrevistas en vídeo es una tarea que reviste algo más de complejidad de lo que pudiera parecer a primera vista. Lo habitual es encontrarse con una cámara fija en un plano medio o medio corto, del tipo «busto parlante», apoyada, en el mejor de los casos, por otra enfocando desde un ángulo complementario, para luego en la mesa de edición jugar con el efecto de cambio de plano en un intento por conseguir una apariencia menos monótona. También es cierto que en Antropología, las entrevistas en profundidad exigen del investigador un alto grado de atención y participación. Tanto las realizadas con un informante clave o las que se plantean con un grupo reducido de tres o cuatro informantes implican la formulación de preguntas abiertas y promueven la participación y el relato de experiencias o situaciones ejemplares en las que, como señalan Taylor y Bogdan (1986: 101), «el propio investigador es el instrumento de la investigación».

Esta posición del investigador, cuando se trabaja en solitario, reduce considerablemente las posibilidades de atender el manejo de la cámara más allá de situarla en un punto fijo desde el que se grabe correctamente el sonido y se vean con claridad los gestos y movimientos de los participantes. A pesar de todo, lo que sigue siendo fundamental es conseguir buenas entrevistas en profundidad, sabiendo crear un ambiente cómodo para los informantes y en el que éstos se sientan partícipes de un proyecto en el que sus aportaciones son el valor central. Suele ser más importante que la cámara recoja esa relación de confianza y de participación activa de las partes (informantes-investigador) que lograr encuadres más dinámicos o tomas más atractivas. Si no tenemos un buen material antropológico nuestro audiovisual se resentirá y correrá el peligro de perder su verdadera identidad.

No obstante, aunque trabajemos en solitario, siempre existen recursos imaginativos para aprovechar el poder de comunicación de la cámara. La primera medida es plantearse la entrevista de manera que nuestro papel de investigador atento y activo incluya el manejo del vídeo como parte del proceso de la entrevista. Es decir, tenemos que implicar también desde el principio a nuestros informantes en el proceso de grabación y comenzar por hacerles sentir, una vez más, que la cámara es «su cámara», la que recoge sus aportaciones para preservarlas, igual que

se ha venido haciendo tradicionalmente con la grabación de la voz. No es difícil explicar y hacer comprender que la cámara añade valor e importancia a sus explicaciones pero que, además, hay que dedicarle cierta atención para que el resultado de la grabación sea de mejor calidad y resulte satisfactorio para todos. A partir de ahí podemos empezar situando a nuestros informantes frente a la cámara o la cámara frente a ellos mientras les explicamos cómo buscamos un mejor encuadre para que se les vea a todos bien y les pedimos colaboración para que enciendan o apaguen una luz, acerquen una silla o vengan a mirar por el visor a ver si les gusta el resultado. Si son de verdad nuestros informantes y se sienten cómodos con nosotros acabarán participando de buen grado y probablemente algunos sentirán curiosidad por mirar a través del visor. En realidad, lo más probable es que también ellos tengan cámaras de vídeo domésticas o hagan videos con el móvil, por lo que quien en realidad siente más reparos y tiene más prejuicios infundados sobre el efecto de la cámara en la entrevista es el propio investigador.

Tenemos que integrar la cámara en el proceso de la entrevista como un elemento más, como parte del propio investigador con quien los informantes tienen un vínculo de confianza y de comunicación abierta, de *rapport*. Mi experiencia me demuestra que no es una tarea difícil con verdaderos informantes si hemos hecho nuestro trabajo antropológico a conciencia. A partir de aquí hemos de plantearnos una entrevista en la que nuestras preguntas, nuestra atención y participación en el audio y los significados del audio, de lo que se habla, se conjuguen con nuestra mirada. Podemos, por ejemplo, poner una cámara fija sobre un trípode que muestre a nuestro informante o informantes en su «posición de entrevistados» y que capte su interacción con nosotros y entre ellos si son varios. Podemos situarnos frente a ellos, sentados o en una posición cómoda, apta para tomar parte una conversación distendida, mejor que no sea detrás de la cámara para no atribuirnos un papel de «filmadores» en una posición estructural algo alejada. Desde esa posición de proximidad, de participación en la conversación, trabajamos nuestra entrevista en busca de significados, valores, experiencias vitales. Podemos tener en nuestras manos una cámara de fotos pequeña, compacta, de las que con un coste bajo graban sin embargo vídeo de alta definición, y mientras escuchamos a nuestros informantes y atendemos a sus expresiones no verbales, a sus distanciamientos o implicaciones en los temas que se desgranán, vamos grabando detalles de rostros, manos gesticulantes en movimiento, miradas que se intercambian, actos reflejos y todo aquello a lo que habitualmente miramos y a lo que atendemos al mismo tiempo que escuchamos, sin que eso suponga una merma de atención sino, al contrario, un escrutinio en busca de elementos significantes añadidos.

Habrà quien piense, si no está acostumbrado a manejar una cámara, que esto que propongo es difícil de lograr, que exige habilidades o entrenamientos especiales. No más complejos que aprender a redactar textos, ni que escribir informes o ensayos antropológicos, ni que desarrollar la mirada antropológica en busca de datos para anotarlos en el cuaderno de campo. Ciertamente, como todas las cosas, es cuestión de voluntad y de práctica, pero el resultado será siempre enriquecedor en el plano personal y en el antropológico. Por supuesto, también se puede trabajar en equipo y todo resulta más cómodo. No hace falta un grupo grande de profesionales de la Antropología, basta con dos, pero puede haber más. Tampoco voy a perder tiempo aquí hablando de las interferencias ni de otros prejuicios propios de un positivismo trasnochado. No hay posibilidad de conocimiento científico sin establecer una relación estrecha y «contaminante» con el objeto de estudio.

No creo necesario entrar en muchos detalles para explicar cómo trabajar una entrevista en equipo. La división de tareas dependerá del número de miembros y de los conocimientos de cada uno. Lo más importante sigue siendo hacer una buena entrevista desde el punto de vista de la Antropología. Todo ello sin olvidarse de que la calidad de la misma puede aumentar con una buena grabación de los datos puesto que eso permite añadir nuevos niveles de contexto y significación y se hace posible una presentación audiovisual de los resultados que

puede ser más reveladora y empática. Desde mi punto de vista, trabajando en equipo, sigue siendo fundamental integrar la cámara en el proceso de la entrevista y que entre los miembros del equipo y los informantes exista ese vínculo tan antropológico de confianza denominado *rapport*. Quizá por eso, puede ser importante que los miembros del grupo de trabajo tengan formación antropológica y sean partícipes de la observación participante llevada a cabo o en proceso. También me sigue pareciendo más oportuno que la posición de al menos un investigador, el que asuma el papel de entrevistador principal, aquí facilitado por la división de tareas, sea de dedicación directa al discurso de los informantes. Vuelvo a retomar la idea de crear una situación de proximidad simbólica y de participación en el diálogo, preferiblemente no emplazado detrás de una cámara de manera permanente durante toda la entrevista.

Sigue resultando fundamental tener una cámara centrada en recoger una imagen ininterrumpida de la entrevista, desde una posición que puede ser fija, grabando un buen sonido sincronizado y, si es posible, un registro sonoro aparte, sólo audio, para facilitar el proceso de edición. Al mismo tiempo mientras se escucha y se dialoga alguien tiene que seguir mirando a través de la cámara y concentrarse en captar los detalles del lenguaje corporal, silencioso pero significativo y matizador. Todo eso que miramos, captamos e interpretamos para organizar nuestra apreciación de la situación cuando participamos en una conversación. Por supuesto, el entrevistador también debe ser objeto del escrutinio de la lente puesto que participa directamente en la construcción negociada de los datos que aportan los informantes. Incluso, si fuera posible, resulta valioso filmar la filmación de la entrevista, lo que se denomina el *making off*. Alejarse un nivel más y grabar a los entrevistadores y entrevistados en el proceso de la propia entrevista. Podemos afirmar sin dudar un instante que todo lo que signifique merece entrar por el objetivo de nuestra cámara. Luego vendrá la tarea de análisis de los materiales, pero no cabe duda de que, cuanto más ricos sean éstos, mayores serán las posibilidades de alcanzar niveles más profundos o precisos en el proceso de interpretación.

El aprovechamiento audiovisual de las entrevistas filmadas, como es lógico, culmina en la mesa de edición y pasa por saber hacer antes una buena interpretación antropológica de lo grabado. Pero no podemos quedarnos ahí, porque ahora que sabemos lo que significa el discurso de los informantes tenemos que construir una representación audiovisual que aproveche el poder diferencial de comunicación personalizada, empática, inmediata y contextualizada de este medio. Aquí se repite inevitablemente lo que he venido diciendo anteriormente cuando he hablado de los personajes/informantes integrados en su contexto o del propio proceso de filmación del contexto. El audiovisual nos permite cruzar declaraciones, presentar puntos de vista múltiples haciendo aparecer sucesivamente partes de nuestras grabaciones de las entrevistas, y construir el tratamiento de cualquier tema a base de exposiciones, siempre, como ya se ha señalado antes, adecuadamente contextualizadas y completas en su sentido original. Se muestran así las palabras, actitudes, comportamientos y contextos antes filmados, integrando las partes en un todo en el que se añaden niveles o capas de significación que forman un entramado complejo y consistente. Siempre puede resultar conveniente concluir la secuencia con una interpretación antropológica que aclare ese entramado de significados culturales que hemos querido representar. Al fin y al cabo, ese es nuestro cometido y nuestra responsabilidad profesional, aunque esto se tratará con más detalle en un próximo epígrafe.

5. Descripción de los hechos (etnografía audiovisual)

Aparentemente nada resulta más fácil que filmar hechos, acciones que suceden ante nuestros ojos. Más fácil aún si se trata de actos rituales que, al fin y al cabo son actuaciones públicas diseñadas para ser escenificadas ante los ojos y oídos de un grupo determinado del que se

espera algún tipo de participación, aunque sólo sea la presencia de su mirada. De nuevo hemos de ponernos el uniforme antropológico y pensar en nuestros propios términos profesionales. No es algo novedoso y ya lo hemos venido planteando de una u otra manera a lo largo de los anteriores epígrafes de este ensayo: la cámara participante. Pero en realidad no es exactamente así, ya que la cámara sólo es una herramienta de captación de miradas y únicamente recoge las imágenes que decide grabar quien mira a través de ella, las miradas del que la maneja, del antropólogo audiovisual.

En gran medida todavía tenemos en mente que una cámara de vídeo es un aparato grande, pesado, complejo y delicado de tratar. Nada más lejos de la realidad. Tampoco es cierto que nosotros la utilicemos para hacer cine o vídeo. La utilizamos para recoger con mayor precisión, amplitud y operatividad datos de interés antropológico o para representar conocimiento antropológico, por lo que no deberían afectarnos muchas limitaciones técnicas ni tampoco otros prejuicios asociados con las reglas del cine o la televisión. Las cámaras actuales son compactas, de tamaño reducido, automáticas, asequibles, resistentes, con memorias y baterías minúsculas que permiten horas de grabación ininterrumpida con calidad de alta definición. Ahora están de moda las cámaras GoPro que se llevan sujetas al cuerpo y permiten despreocuparse de ellas mientras recogen todo lo que nos rodea. Algunos móviles graban vídeo de una calidad muy alta, más que suficiente para nuestras necesidades antropológicas. Todo es cuestión de ponerse detrás de una y pensar en cómo guardarnos las imágenes de todo aquello que nos parezca relevante y que deseáramos poder recuperar más adelante con todo detalle para luego analizarlo y/o para mostrarlo como parte de una descripción o explicación directa de los hechos observados. Podemos empezar grabando tomas de recursos que muestren el contexto en el que realizamos nuestra investigación, lugares, recorridos, acciones cotidianas, públicas, de trabajo y de ocio, para entrenar nuestra mirada. Dejarnos llevar por todo lo que llame nuestra atención, tanto lo que nos resulte evidentemente comprensible como lo que no seamos capaces de comprender tan fácilmente. Al mismo tiempo, nuestra actividad con la cámara puede servirnos para ir negociando nuestro propio rol frente a nuestros futuros informantes en la línea que nos marcó John Collier Jr. Además, como señalaba también este pionero de la Antropología visual, la cámara (aunque él se refería a la fotográfica es igualmente válido para la de vídeo) nos permite «mirar sin cansarnos o realizar registros repetitivos, cubriendo muchas combinaciones de intervalos» (Collier Jr., 1967: caps. 1 y 5).

Para empezar, hemos de pensar que la cámara puede y debe probar y mostrar nuestra manera de hacer trabajo de campo, de relacionarnos con los informantes. Como ya he señalado, las entrevistas filmadas ofrecen una buena medida de cuál es nuestra relación con ellos y también de la calidad de nuestros datos. A medida que nos sumergimos en el contexto y obtenemos información de cómo piensan y sienten las personas con las que nos relacionamos, vamos adquiriendo una idea más clara de qué hechos, espacios, individuos, interacciones y elementos materiales tenemos que ser capaces de registrar en imágenes. La riqueza contextual de las imágenes puede ayudarnos de manera muy eficaz a mostrar cómo hechos, personas, escenarios e interacciones están conectados entre sí y forman parte de un todo integrado que les dota de sentido. Buscaremos, como siempre, enfoques diversos, perspectivas plurales y, siempre que sea posible, intentaremos grabar situaciones, interacciones o hechos que puedan servir como ejemplos de casos concretos.

Habrà quien nos diga que en Antropología recurrimos con mucha frecuencia a la memoria de los informantes, al pasado, y el pasado, puesto que no está disponible para ponerlo delante de la cámara, no se puede filmar. Sin embargo, esta afirmación no es del todo cierta. Siempre podemos contar con los materiales de archivo, fotográficos, periodísticos, filmicos, grabados, pinturas, dibujos, textos, edificios, lugares, elementos materiales de otras épocas como los que se exponen en los museos o también reconstrucciones infográficas. Se trata de

apoyarnos en elementos icónicos que nos permitan evocar ese pasado y nos ayuden a entenderlo mejor, a intentar establecer con él un vínculo de proximidad real equivalente al que conseguimos filmando el presente. Es un recurso muy frecuente en los audiovisuales del género documental o histórico y la regla de oro a respetar es siempre atenerse a los hechos y documentos contrastados. Cuando escribimos y hablamos del pasado o del presente podemos hacerlo con total libertad porque no van a faltarnos palabras, pero con la representación audiovisual o se dispone de imágenes o no se dispone de ellas y crearlas puede ser una tarea más compleja. Nos queda el recurso de dejar que sean las propias palabras del informante o informantes las que nos aporten la información sobre el pasado a través de las entrevistas grabadas o asumir nosotros mismos, como responsables de la investigación, la tarea de explicar. Para reforzar contextualmente datos sobre acciones pasadas también podemos trasladarnos al lugar de los hechos referidos y explicarlos desde allí, pensando siempre en las potencialidades de la mirada a través de la cámara.

6. Interpretación (presencia y responsabilidad profesional)

Para que una descripción etnográfica se convierta en Antropología tiene que haber una interpretación cultural bien fundamentada sobre los hechos y datos de que se dispone y que se presentan como evidencia. Esto es válido tanto para un texto como para un audiovisual (véase Rollwagen, 1995: 338). El problema más frecuente con el que nos enfrentamos en Antropología audiovisual es la tendencia a creer que la fluidez descriptiva, la conexión emocional, la presencia simultánea del contexto o de parte de él acompañando a los hechos y personas, y la sensación de realidad que transmite la triple articulación del registro cinematográfico, hacen innecesaria la interpretación porque los hechos hablan por sí solos. Nada más erróneo. Aunque estas cualidades del registro audiovisual facilitan la comprensión contextualizada de los hechos o rasgos culturales representados, no pueden sustituir a la interpretación antropológica ni se deben confundir con ella. Como señala con acierto Jorge Grau (2002: 111-112), «... lejos de los propósitos bienintencionados de los practicantes del observacionalismo fílmico, los significados no siempre pueden deducirse a partir del visionado por la sencilla razón que en él no se recogen múltiples variable contextuales imprescindibles para entender la acción en su conjunto».

Una vez completada la versión inicial es preciso revisar la descripción audiovisual y pensar, escena a escena, qué podemos añadir o mejorar para no dejar sin explicar significados culturales que a nosotros pudieran parecer evidentes y que no pueden ser entendidos por personas ajenas a la cultura a la que pertenecen. En primer lugar conviene plantearse si nuestras descripciones son completas, si damos suficiente información de aquello sobre lo que tratamos y si está claramente reflejado el contexto que hace posible la interpretación cultural. A partir de aquí debemos pensar cómo introducir el siguiente nivel, es decir, cómo presentar la interpretación cultural. Tengo que aclarar que nuestra posición no debe dejar lugar a dudas, puesto que tenemos que asumir la responsabilidad como antropólogos de explicar y traducir culturalmente los rasgos, significados, valores y cosmovisiones presentes en nuestra descripción. El artista puede permitirse adoptar la postura de decirle a la audiencia que asuma la responsabilidad de interpretar su obra libremente y negarse a proporcionar su versión del significado de su creación artística. En nuestro caso no es posible, estamos obligados a dirigir la mirada de la audiencia desde el primer momento y a proporcionar interpretaciones bien fundamentadas y convincentes. No hay otro camino ni otra salida, y por eso, entre otras cosas, las creaciones de la Antropología audiovisual se rigen por reglas de representación que no siempre coinciden con las de las de los documentales o cualquier otro género cinematográfico.

Aquí, la figura del antropólogo es siempre una figura con autoridad, que tiene que estar presente en todo momento, asumiendo la responsabilidad de su obra y hacerse sentir permanentemente guiando la mirada de la audiencia. Por ello, puede ser muy recomendable aparecer en persona, ponerse delante de la cámara y tomar el mando desde el principio, grabarse entrevistando a los informantes y asumir el control de las entrevistas frente al objetivo. Hay que ser conscientes de que la *voz en off* es una poderosa herramienta para dirigir a la audiencia, llamar la atención sobre determinados aspectos, incluir referencias que de otro modo no se podrían hacer y, por supuesto, marcar la interpretación de los hechos. Es curioso que a la *voz en off* se la denomine peyorativamente la *voz de Dios*, precisamente por esa capacidad para imponerse sobre todo lo que aparece en la pantalla. Los cineastas parecen no tenerle demasiado afecto y hay incluso corrientes que intentan evitarla con la excusa de que al tratarse de un medio (¿audio?)visual debe primar la imagen y en su caso el discurso de los personajes. Sin embargo, a mí me parece una herramienta tan potente como útil.

En varias ocasiones he realizado un pequeño experimento con mis estudiantes referido al documental sobre Las Hurdes de Luis Buñuel, *Tierra sin pan*. Quien no lo haya visto antes y desconozca la polémica que originó por el tono negativo con el que el director turolense retrató la comarca de Las Hurdes y a sus habitantes, puede ser objeto de un sutil enredo. Proyéctese primero en clase, por ejemplo, el clásico documental narrado en tono épico por Robert Flaherty *Man of Aran*. A continuación y sin mayor advertencia se proyecta *Tierra sin pan* tal como se filmó, sin sonido. La audiencia no prejuiciada por desconocer la historia de este documental interpreta sistemáticamente la vida de los hurdanos en tono épico y ve un retrato de esforzada resistencia a la dureza de un medio hostil, de gentes capaces de enfrentarse al sufrimiento y a la escasez y de salir adelante con lo poco que tienen con obstinada dignidad. En alguna ocasión, un estudiante me comentó sorprendido que él creía recordar que aquel documental de Buñuel había sido muy contestado y tomado como una gran ofensa por parte de los hurdanos, pero que después de verlo no entendía por qué. Volvió a asombrarse de nuevo cuando repetimos la proyección del documental, esta vez con sonido. La mirada que impone la *voz en off*, añadida posteriormente, nos obliga a hacer una re-interpretación desoladora de unas imágenes que antes se veían en tono heroico. Fuerza una visión brutalmente peyorativa y casi surrealista de Las Hurdes, y los hurdanos aparecen retratados como seres primigenios, abrumados por un entorno tan agreste como avaro a la hora de proporcionar recursos para sobrevivir y que les impide salir de un estadio deprimido en el que apenas hay espacio para desarrollar la capacidad de apreciar la belleza. Entonces... ¡sin comentarios!

En resumen, nuestro trabajo implica interpretar, nuestras obras tienen que hacer interpretación cultural y en los audiovisuales también ha de estar presente de forma visible y notoria si queremos que se puedan incluir en la categoría de Antropología audiovisual. Ahora bien, la forma de incluir la interpretación debe acomodarse al medio que estamos manejando. No es lo más recomendable escribirse un texto sesudo para leerlo ante la cámara a modo de conclusión y dejar así sentada nuestra capacidad interpretativa. Tenemos que pensar cuidadosamente, con mimo, cómo introducir la necesaria interpretación de lo que acontece ante los ojos de la audiencia acogiéndonos a las reglas de representación audiovisual y al ritmo en que se suceden las escenas. Tenemos que explicar de manera clara y precisa aquello que se presenta ante nuestra mirada, dando tiempo para que se entiendan nuestras reflexiones cuando nos vemos obligados a hacer uso de niveles de abstracción elevados. Es fundamental mantener un ritmo pausado de explicación verbal, ajustado con las imágenes que aparecen en pantalla, pensando en la necesidad de dejar a la audiencia el tiempo necesario para ver las imágenes y percibir los matices visuales y discursivos como parte de un todo integrado.

No nos olvidemos de que cuando leemos un texto podemos decidir en cada momento si repetimos la lectura de algo que no hemos captado bien porque se refiere a un concepto

complejo, pero cuando se impone un discurso a una audiencia que mira imágenes, el ritmo de comprensión ha de adaptarse con el correr de los fotogramas. Es decir, que hay que contar con una duración adecuada de las escenas y secuencias en relación con la densidad de la información que queremos transmitir a la audiencia. No se hacen los audiovisuales para verlos rebobinando reiteradamente las escenas para poder entender lo que se nos dice, por lo que el proceso de comunicación con la audiencia tiene que someterse a un cuidadoso escrutinio. Por tanto, mejor ir introduciendo las pertinentes interpretaciones a medida que se presentan los hechos, cuidando el tiempo y la forma de presentación, y recapitulando posteriormente si fuera necesario para no perder una perspectiva de conjunto.

7. Edición (las reglas del juego)

Llegados a este punto me doy cuenta de que de manera casi inevitable he ido desgranando a lo largo de los epígrafes anteriores buena parte de los aspectos que podrían formar parte de éste. En realidad es algo inevitable, pues la edición no es sino el proceso de construcción final, de selección y reorganización, de interpretación porque estamos decidiendo de qué vamos a tratar y cómo lo vamos a hacer para comunicar con la máxima eficacia aquello que consideramos el núcleo de nuestro conocimiento. Es el proceso mediante el que se da forma a todo lo anteriormente tratado. Me limitaré a una breve recapitulación, a explicar su valor y a unos pocos recordatorios sobre algunas potencialidades del audiovisual que conviene aprovechar.

Cuando escribimos una monografía tendemos a ser poco conscientes de que estamos plenamente metidos en un proceso de edición equivalente al que se hace en la construcción de un audiovisual. No tendría ningún sentido intentar volcar en forma de texto y con todo detalle aquello que nos sucedió desde que pensamos el título de nuestro proyecto de investigación hasta su culminación. Además de que el resultado serviría de poco, nunca podría contener todo lo que nos aconteció, llegamos a pensar o sentir o fuimos capaces de observar. Sería lo mismo que pretender dar validez por igual a todo el millón de referencias que aparecen en un buscador virtual cuando introducimos un término de búsqueda. El conocimiento no es información amontonada. Construir conocimiento pasa por seleccionar y desechar información, analizarla e interpretarla. Sin duda, el proceso de selección de lo que es relevante y el de descarte de lo accesorio es decisivo en cuanto al resultado final. No obstante, aún sigue existiendo entre quienes no acaban de entender en qué consiste la Antropología audiovisual un prejuiciado recelo hacia el proceso de edición. Argumentan que en la edición audiovisual se selecciona lo que va a acabar diciendo el informante y se le recorta su discurso, reduciendo y tergiversando el sentido de lo que dijo. Parecen olvidarse de que en las citas literales que aparecen en las monografías escritas sólo se introducen una o varias frases breves sacadas *ad hoc* de las entrevistas, en el mejor de los casos, grabadas sólo en audio y perdiendo los matices del silencioso lenguaje corporal, entre otras cosas. No me enredaré más en una discusión sin sentido. Editar es indispensable y también decisivo en el resultado final.

Pero editar un audiovisual no consiste solamente en seleccionar las escenas relevantes y, tras un proceso de cortar y pegar con un *software* digital al uso, quedarse con las que consideremos más importantes para construir una serie de secuencias con las que dar sentido a una narración audiovisual comprensible. No es este el momento ni el lugar para tratar los aspectos más puramente técnicos de la edición, pero sí quiero recordar que no sólo manejamos imágenes, sino que también se edita el sonido, un elemento que, como ya se ha comentado anteriormente haciendo referencia a *Tierra sin pan*, puede condicionar de manera definitiva el resultado de nuestro producto final.

Conseguir niveles profesionales de edición pasa, sin duda, por un adecuado proceso de aprendizaje de las reglas de representación del código audiovisual y del manejo de alguno de los principales programas disponibles utilizados por los expertos. Siempre son necesarios unos mínimos conocimientos y cabe la posibilidad de asistir a cursos, acudir a la ayuda de profesionales o aprender por nuestra cuenta a base de tutoriales, práctica y dedicación. No es una tarea especialmente complicada lograr unos niveles técnicos suficientes para sacar un mínimo provecho del proceso de edición en favor de nuestras necesidades antropológicas de presentación y análisis de datos.

Podríamos empezar recordando la posibilidad que ofrece la edición de insertar imágenes que acompañen los discursos de nuestros informantes, de modo que, al mismo tiempo que ellos explican o describen verbalmente algún aspecto o elemento de su cultura, pueda también lo referido aparecer en la pantalla y presentarse visualmente. Trabajar con un medio audiovisual implica pensar permanentemente en miradas, en lo que se puede mostrar para que viéndose se comprenda mejor. Es preciso plantearse de manera continuada cómo mostrar y explicar con imágenes y sonido, orientados por las reglas de representación icónica, todo aquello que forma parte del conocimiento antropológico que hemos construido o estamos construyendo. Recuérdese, por ejemplo, la ya señalada aparición seguida y cruzada de algunos informantes expresando opiniones complementarias o contrapuestas sobre un mismo tema central de nuestra investigación y construir de este modo con nuestras entrevistas una respuesta de voces y perspectivas plurales que se entretujan para reflejar un entramado complejo y más completo de los procesos de construcción de significado. Se produce así una sensación de presencia real que permite un nivel de inmediatez en la presentación y comprensión de los hechos que difícilmente puede lograrse de manera tan eficaz de otro modo. También es posible dejar la voz de los informantes de fondo y mostrar imágenes de aquello a lo que su discurso hace referencia, superponiendo dos niveles de información actuando simultáneamente.

También he hecho ya referencia al tratamiento de los materiales de archivo que la edición nos permite insertar allí donde sea necesario para enriquecer nuestra descripción o proceso de análisis, añadiendo información y contribuyendo a un acercamiento a situaciones y elementos del pasado que se intentan recuperar y entender.

La edición del audio permite igualmente combinar diversas pistas y crear ambientes sonoros complejos. Es posible escuchar superpuestos y como parte de un todo el sonido ambiente sincronizado de los hechos presentados en imágenes a la vez que la voz de un informante que los comenta, o la del antropólogo que los interpreta. Al mismo tiempo, cuando los informantes hablan otras lenguas o su vocalización responde a particularidades culturales locales que dificultan su comprensión, podemos recurrir a los socorridos subtítulos. No necesariamente hemos de reservarlos para situaciones extremas y puede ser una buena costumbre pensar en añadirlos sistemáticamente a cualquier audiovisual antropológico puesto que facilitan enormemente la comprensión de los discursos. Poner subtítulos en la edición también nos ayuda a nosotros a volver a evaluar la relevancia, la calidad y la claridad de los datos que presentamos a través de las explicaciones verbales. Más aún, al pensar en la necesidad de dar tiempo para que la audiencia los pueda leer nos podemos dar cuenta también de en qué medida el ritmo audiovisual de presentación de datos y explicaciones es el adecuado para que haya tiempo suficiente para ver, escuchar y, sobre todo, entender aquello que presentamos de la forma y con la profundidad que queremos que sea comprendido.

Sin duda queda mucho por decir acerca de la edición o de cualquiera de los otros elementos que he elegido para tratar en este ensayo. Como ya he señalado al principio, soy consciente de hacer aquí un abordaje muy limitado, en muy pocas páginas, de siquiera algunos aspectos del proceso de construcción de un audiovisual antropológico. Reconozco haber ele-

gido estos seis elementos de manera quizá un tanto arbitraria, pues podrían haberse añadido otros tantos o tratado de manera diferente. Sin embargo, he querido hacerlo de este modo en un intento de responder a algunas de las dudas más frecuentes y de carácter más o menos práctico sobre las que habitualmente me consultan los estudiantes de mis cursos sobre *Antropología Audiovisual* y *Técnicas de Investigación con Medios Audiovisuales*. Igualmente, una parte de las respuestas que ofrezco están basadas en mi propia y ya dilatada experiencia manejando la cámara y tratando de llevar a la práctica la Antropología audiovisual. Espero que estas líneas y las reflexiones en ellas vertidas resulten de utilidad y animen a continuar investigando y experimentando en un campo en el que sígue estando casi todo por explorar.

Bibliografía

- ARDÈVOL, E., y MUNTAÑOLA N. (2004): «Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen». En: E. ARDÈVOL y N. MUNTAÑOLA, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC, pp. 17-46.
- BRESCHAND, J. (2004): *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- COLLIER, Jr., John (1967): *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York: Holt, Rinehart y Winston.
- DE BRIGARD, E. (1995): «Historia del cine etnográfico». En: E. ARDÈVOL y L. PÉREZ TOLÓN (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 31-73.
- ECO, H. (1981): *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, A. (1985): *El Sur*. Sección de crítica cinematográfica. *El País* (25-5-1985).
- GRAU REBOLLO, J. (2002): *Antropología audiovisual*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- GRIMSHAW, A. (1997): «The eye in the door: Anthropology, film and the exploration of the interior space». En: M. BANKS y H. MORPHY (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, pp. 36-52.
- HEIDER, K. G. (1976): *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- MACDOUGALL, D. (1997): «The Visual in Anthropology». En: M. BANKS y H. MORPHY (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, pp. 276-295.
- RABIGER, M. (1989): *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- ROLLWAGEN, J. (1995): «La función de la teoría antropológica en el cine etnográfico». En: E. ARDÈVOL y L. PÉREZ TOLÓN (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 326-362.
- TAYLOR, S. J., y BOGDAN, R. (1986): *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- WORTH, S., y ADAIR, J. (1972): *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: University of Indiana Press.
- WORTH, S. (1995): «Hacia una semiótica del cine etnográfico». En: E. ARDÈVOL y L. PÉREZ TOLÓN (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 203-220.

Los instrumentos modernos de comunicación dentro de los pueblos indígenas

Mariano Estrada Aguilar

Tzeltal Bachajón Comunicación

marianorcbp@yahoo.com.mx

Resumen: El campo de la comunicación indígena desde la época prehispánica parece indicarnos que se ha ajustado al tiempo y espacio en que se desenvuelven los aborígenes de cada región. Muchos son los actores en la actualidad en el ejercicio de los nuevos y modernos elementos de comunicación que rodean el mundo audiovisual indígena que van desde iniciativas personales hasta colectivas. Estos últimos son los componentes fundamentales como para que hoy la comunicación indígena haya alcanzado un lugar importante en el corazón de los pueblos a lo largo y ancho de América. Una red de comunicadores indígenas como la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) es una muestra de que hay un interés palpable por hacer una comunicación distinta, una comunicación verdadera, donde los indígenas son ahora los actores y partícipes con miras a la construcción de un mundo más justo, digno y equitativo.

Palabras clave: Comunicación ancestral, Tzeltales, Choles, Asentamientos rurales, Derecho a la información, Medios alternos, Persecución, Represión, Difusión, Derechos indígenas.

Abstract: The field of Indigenous communication since prehispanic times has been adjusted to the time and space in which operate Aborigines of each region. There are many actors currently in the performance of the new and modern elements of communication surrounding the Indigenous audiovisual world, ranging from personal to collective initiatives. The latter are the key components for today Indigenous communication has reached an important place in the heart of the peoples across the length and breadth of America. A network of Indigenous communicators as Latin American Film and Communication Coordinator of Indigenous Peoples (CLACPI) is a sample that there is a palpable interest in making a different communication, real communication, where Indigenous are now the actors and participants to build a more just, dignified and equitable world.

Keywords: Ancestral communication, Tzeltal people, Ch'ol people, Rural settlements, Right to information, Alternative media, Persecution, Repression, Broadcasting, Indigenous rights.

1. Los primeros tiempos y formas de comunicación indígena

Para comprender locuazmente cómo funciona la comunicación dentro de los pueblos indígenas en general, nos tenemos que remitir a las bases y orígenes de los métodos de cada pueblo. Por muchas razones no son del todo similares los modelos de cada cultura para comunicarse,

aunque cabe destacar que no existe un rango específico de diferencias en sus métodos y formas, ya que de alguna manera comparten el tronco común desde la era prehistórica. Las mínimas diferencias se deben, entre otras cosas, a la geografía, al tiempo y al espacio en que vive cada pueblo, y por ende sus instrumentos de comunicación deben estar forzosamente adaptados a su entorno. Por ello mismo nos ajustaremos en este artículo a hablar de los medios de comunicación ancestrales y modernos de los pueblos indígenas de la parte sur de México, específicamente de los pueblos tseltales y choles de la selva lacandona.

Sus medios de comunicación antes de los tiempos modernos —que por increíble que parezca, éstos comienzan a partir de los primeros años de 1980, tomando fuerte impulso con el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)¹ en 1994, apenas a finales del siglo pasado—, son simples y fueron heredados de sus ancestros mayas. Las formas de comunicarse de los inmediatos antepasados de los pueblos aborígenes tseltales y choles parecen pintadas en las escenografías de los filmes de los años cincuenta, o peor aún, parecen vivir la edad de piedra en pleno siglo XXI. Están, por un lado, el uso de ramas, marcas o rocas para indicar que alguien muy recientemente acaba de pasar por este punto de la vereda. Es común ver, aun incluso hasta estas fechas, este singular y práctico mecanismo de comunicarse de los habitantes de la selva.

Los ríos de la región, por su parte, son aprovechados por los aborígenes de una región para moverse a otra en canoas, cuando la situación así lo permite. De hecho, este importante modelo fue practicado posteriormente por los invasores madereros en la mitad del siglo pasado, para transportar desde la selva los imponentes maderos más codiciados de ella, como la caoba (*Swietenia macrophylla*) y el cedro (*Cedrela odorata*)², ambos de la familia *Meliaceae*, para el comercio dentro y fuera del país.

Por otro lado están los mecanismos poco ortodoxos, como treparse en la colina más alta de la región y hacer soplar con un par de robustos pulmones una enorme concha de caracol, y/o en el peor de los casos para el mismo efecto, utilizan cuernos huecos de vacuno. A falta de cualquiera de estos instrumentos, los indígenas se ingeniaron formando con las palmas de ambas manos una cavidad para producir el mismo sonido necesario para anunciar o anunciar-se. El primero de estos instrumentos se mantiene aún en nuestros tiempos para amenizar o, en su caso, anunciar el inicio o la ejecución de una ceremonia y/o actividad dentro de la comunidad. El segundo fungía más para convocar a los integrantes de la comunidad a una reunión de carácter civil o penal³.

Tiempo después, dicho instrumento fue sustituido por uno de metal para el mismo efecto. A este nuevo instrumento se le conoce como silbato, utilizado también aún en nuestros tiempos para el mismo fin.

2. Los primeros cambios forzados en la comunicación indígena

Con la presencia de los primeros asentamientos urbanos, pueblos y ciudades, en las inmediaciones de la selva lacandona —los actuales municipios de Salto de Agua, Palenque, Ocosingo, por un extremo, y por el otro Comitán, Benemérito de las Américas y otros—, los ríos dejan de

¹ El Ejército Zapatista de Liberación Nacional se levantó en armas la madrugada del 1 de enero de 1994, justo con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, entre México, Estados Unidos de América y Canadá.

² Ambos árboles de la familia *Meliaceae* son originarios de América del Sur y selvas de Centroamérica. La industria maderera llegó incluso a exportarlos hacia el exterior a países como Estados Unidos e inclusive hasta Europa mismo.

³ En dichas reuniones son planteadas las actividades a realizar o, en su caso, juzgar algún delito para mantener la paz y armonía dentro de la comunidad.

ser un medio para los traslados. Entre la espesa selva se fueron abriendo pequeños caminos desde las comunidades con dirección a los primeros poblados urbanos con el objetivo de ofrecer ahí sus productos. Los medios de transporte cambiaron de canoa a caballo. O en el peor de los casos, usan sus propios cuerpos para trasladar desde sus lugares de origen los frutos de sus cultivos, que consisten básicamente en maíz, frijol y café. Las veredas abiertas no eran del todo transitables, pues lo accidentado del lugar hace que sea tortuoso el intento. Suelen ser días de camino cansado desde la comunidad hasta el poblado urbano más cercano. En estos citados pueblos comenzaron los aborígenes a adquirir productos, desde los más simples, como objetos de plástico y cristal, hasta los más complejos en sus tiempos, como los aparatos receptores de señales de onda corta y larga, y que servirían pronto para mejorar sus actuales formas de comunicación. Con este obligado contacto con el exterior llegaron, por un lado, cosas buenas, que dieron un vuelco muy importante en la vida de los indígenas tseltales y choles, pero también llegaron con ellos otros aspectos del ser humano urbano que, a la postre llevarían al cambio drástico e irreparable de usos y modos propios de los nativos, y que acabarían con las estructuras propias de las comunidades indígenas.

Por las primeras veredas construidas en aquellos tiempos, el único modo existente entonces, transitaban los nativos durante años, hasta que hombres aventureros de una mentalidad mercantil llegaron a invadir la extensa y vigorosa selva para extraer de ella la riqueza que pudiera emanar. Los primeros en llegar fueron los extractores de goma, conocidos por los nativos como chicleros⁴. Estos exploradores que transitaban la zona marcaron los impresionantes maderos de la selva, que alcanzaban algunos un diámetro escandaloso de hasta 4 m, con una altura impresionante de hasta 50 m del suelo a la copa, lo que provocó que más pronto que tarde las empresas madereras se trasladaran hacia estas latitudes. Para ello era necesario abrir brechas donde pudieran transitar sus maquinarias o bueyes para el trasiego de los maderos. Eso implicaba dialogar forzosamente con los nativos para evitar cualquier confrontación, ya que podría ser prominentemente arriesgado para la empresa atravesar sus territorios sin su consentimiento. No hubo mucha oposición al respecto; los nativos fueron convencidos de una manera tan engañosa que de inmediato aceptaron las simples y útiles condiciones de la compañía maderera: extraer de ambos lados de la brecha, de una distancia de hasta 10 km de fondo, los maderos que quisieran⁵.

Cuando las compañías madereras se retiraron de la zona, quedaron las rodadas, que ocuparon los nativos posteriormente para moverse. Con el paso de los tiempos, los asentamientos rurales se agruparon en cooperativas para adquirir camiones de carga para mover sus productos con facilidad y ofrecerlos en el menor tiempo posible al mercado urbano.

Con el acercamiento de las comunidades rurales a través de este medio de transporte, pronto comenzaron a atiborrarse de radiorreceptoras de frecuencias de ondas que funcionaban con corriente directa. Así podían sintonizar ya desde las inmediaciones de la selva las señales de radio que se transmitían desde la capital del país. De esta manera comenzaron a llegar informaciones de hechos que ocurrían en lejanas tierras y sonidos distintos a lo acostumbrado a oír en sus regiones. Como era de esperar, este importante medio de comunicación e información pronto causó en los nativos un efecto positivo –dependiendo de cómo se mire– .

A la par con este medio sonoro, también se fue incorporando el gusto por las imágenes, aunque su repercusión no fue tan explosiva como la de la radio, pero que a través del tiempo,

⁴ Una actividad practicada por una compañía allá en los años cuarenta y cincuenta, y que consistía en extraer la savia de los árboles de chicle de la selva lacandona.

⁵ La zona fue saqueada sin ningún control por parte de las autoridades, ya que estas empresas estaban coludidas con ellas o incluso ellos mismos eran dueños de las empresas madereras.

junto con las «imágenes en movimiento»⁶, harían el trío más empedernido en el campo de la comunicación de los pueblos indígenas.

Así pues, en aquellos tiempos los aborígenes comenzaron a retratarse con cámaras bastante prácticas. Comienzan a aparecer las primeras imágenes personales, familiares, e incluso de ceremonias de los pueblos indígenas tseltales y choles, un espacio bastante restringido por su grado de solemnidad. Dichas imágenes carecían de estética, pues el objetivo del retratante no es encontrar en ellas el arte, sino comunicar hechos que pudieran ser guardados para la posteridad.

Comenzaron entonces a llegar de la ciudad a las comunidades indígenas productos que se fueron enraizando y que pronto adquirieron importancia en el campo comunicacional de los pueblos originarios. Sin duda alguna, este sería el referente de un nuevo y moderno estilo de comunicación de los pueblos, que dicho sea de paso los llevó a descubrir cosas mucho más complejas, como saber que eran sujetos y contaban con derechos inalienables como seres humanos y pueblos indígenas que son, y que la constitución del país, así como los tratados internacionales, como el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), los amparan y protegen.

Por otra parte, comenzaron a aplicarse conocimientos de la escritura moderna en los pueblos, donde niños y jóvenes eran los más indicados para aprenderla. Estos jóvenes entu-



Figura 1. Antena de radio. Fotografía: Bartolo Eduardo Estrada.

⁶ Llámese así al vídeo por las imágenes de las que está compuesto, en continuo movimiento.

siastas, sinónimo de un futuro prometedor y distinto, comenzaron a aplicar sus conocimientos de lectoescritura para que pronto comenzaran en las comunidades a circular folletos, boletines informativos, libros, cantos y, por qué no, hasta poemas, novelas, cuentos y leyendas escritas por ellos mismos, y para sorpresa de muchos, en sus lenguas propias.

3. La era de las telecomunicaciones en las comunidades indígenas

Como se ha citado con anterioridad, los tiempos modernos de la comunicación indígena comienzan hace apenas dos décadas, si acaso unos años antes. Lo que llevó a esto fue quizás el papel protagónico de un grupo de indígenas que se alzaron en armas contra el Estado mexicano, que estaba sumido en la oligarquía y gobernado por un puñado de hombres de poder que fantaseaban con vivir en un país del primer mundo. Sin embargo, la realidad era otra y terminó conduciendo a los nativos a empuñar las armas para exigir al Estado mexicano una inmediata atención a este sector de la sociedad que durante años solo ha sido exhibido y utilizado en tiempos electorales.

El grupo armado denominado EZLN, integrado en su mayoría por los pueblos indígenas tseltales, choles, tsotsiles y tojolabales, incluyendo algún que otro mestizo, tuvo lugar y tiene su bastión en las inmediaciones de la selva lacandona. Entre sus principales demandas, posteriormente conocidas como *Las trece demandas*⁷ del EZLN, estaba incluida «la información». Se demandaba el derecho a estar bien informados, pero también el acceso y uso del espectro radioeléctrico, más que ocupar espacios en la barra de programación de los medios masivos de comunicación, que lamentablemente en México lo concentran los dos grandes monopolios televisivos del país, Televisa y Tv Azteca. De las 468 estaciones de televisión abierta, 256 pertenecen al grupo Televisa y 180 a Tv Azteca; es decir, entre estos dos consorcios concentran el 93 % de todas las estaciones de televisión abierta del país.

Para atacar –en términos de «atacar», en lugar de «atender»– estas demandas, el Estado mexicano dotó de maquinaria pesada para abrir caminos que pudieran atravesar la selva lacandona de una punta a otra, con el firme propósito de cercar y hacer claudicar al ejército beligerante. Fueron innumerables los caminos reparados, otros tantos de nuevo trazo y pavimentados algunos más, para agilizar el traslado de las fuerzas federales, y acabar en el menor tiempo posible con el enemigo del país, como consideraban al movimiento armado indígena. Sin embargo, no contaban con la simpatía de la totalidad de los pueblos indígenas y de los sectores más desprotegidos de México, que pronto se sumarían al EZLN para exigir el fin de la guerra y la instalación inmediata de una mesa de diálogo como salida inminente a este conflicto bélico del país.

Por otra parte, el Estado mexicano montó una estrategia política creando radio difusoras «indígenas», que dice son operadas por indígenas, pero que en la práctica eran para solapar la conducta represiva del Estado. En el siguiente apartado, «Las políticas de comunicación del Estado para con los pueblos indígenas», daremos una pequeña recapitulación de cómo funcionaban y funcionan dichas estaciones de radio.

Con los caminos ligeramente en óptimas condiciones, el cambio estructural de los pueblos indígenas en esta parte del país fue significativo, estaban forzosamente obligados a adap-

⁷ Estas son las trece demandas del pueblo mexicano a las que se refiere la Sexta Declaración de la Selva Lacandona, de junio de 2005, en la tercera parte: techo, tierra, trabajo, alimento, salud, educación, información, cultura, independencia, democracia, justicia, libertad y paz.



Figura 2. Mariano Estrada cubriendo un taller de comunicación en Quito (4-11 de octubre de 2010). Fotografía: Kuruf Nawel.

tarse a los tiempos y modos que el Estado les iba imponiendo. Vivir en una región similar a un estado de sitio –por la exagerada presencia del ejército mexicano–, simplemente era complicado. Los nativos estaban sujetos a estar bien informados por los diversos medios que comenzaban a tener fuerte presencia en la región.

Para entonces, la televisión ya formaba parte de las fuentes de información que, al igual que los otros medios –prensa escrita, fotografía, radio y otros–, transmitían contenidos ajustados a los intereses del Estado. Era necesario entonces que los jóvenes se esforzaran en la búsqueda de un medio alternativo que ayudara a entender la realidad de los pueblos y que dicha iniciativa tomara fuerte impulso en los años siguientes, para que ellos mismos fueran los propios comunicadores del sentir de los pueblos.

Con la innovación en la puerta de casa, donde el camino se redujo en tiempo de 24 a 3 horas como mucho, las cosas cambiaron. Una infinidad de productos occidentales invadieron los hogares de las familias nativas –megáfonos, radios, televisores, minicomponentes, reproductores de discos de vinilo, que posteriormente fueron reemplazados por los CD y hoy por los reproductores de música digital–, son los que se escuchan ahora en las comunidades.

Las imágenes en movimiento también tienen una fuerte presencia en las comunidades indígenas, sobre todo las películas extranjeras, que han hallado en esta latitud a los perfectos consumidores y que de alguna manera contribuyeron también en la motivación de los jóvenes a realizar tiempo después sus propios documentos visuales.

Por otro lado, los teléfonos satelitales llegaron a modernizar la comunicación indígena, aunque visto desde otro ángulo, los pueblos originarios se volvieron de algún modo consumidores de estas grandes corporaciones. Sin embargo, hay que reconocer que esto ayudó mucho a que entre los pueblos aborígenes haya en la actualidad una fluida comunicación con los vecinos y el exterior. Los jóvenes –encargados de descubrir la novedad en el mercado de la tecnología, aunque esta llega con un retraso de hasta diez años en esta latitud– las van adaptando a su mundo como los teléfonos celulares, que aunque no tengan cobertura los tienen para reproducir música digital, fotos y «pelis», como llaman a las películas.

A grandes rasgos nos damos cuenta de que las comunidades se van integrando a los tiempos y espacios que les van exigiendo las grandes innovaciones.

4. Las políticas de comunicación del Estado para con los pueblos indígenas

La política de comunicación por parte del Estado mexicano es, más que compleja, imposible. Tramitar una licencia para montar una estación de radio a través de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT), encargada de la regulación de los usos del espectro radioeléctrico en el país, es tortuoso. No es fácil obtener una concesión para transmitir en una frecuencia, y peor aún en estos tiempos, donde el uso de dicha frecuencia se ha vuelto un mecanismo de control y poder. Los que cuentan con licencias son las grandes corporaciones del ramo de las telecomunicaciones, que están coludidas con el Estado para gobernar el país. Un ejemplo muy claro de esto es el caso del actual presidente de la República de México, Enrique Peña Nieto, que a partir de la exorbitante campaña mediática que le dieron a su imagen por el duopolio televisivo en el país –Televisa y Tv Azteca–, le otorgaron el triunfo desde las campañas electorales. El encabezado de una revista de circulación nacional cita así un día después de las elecciones presidenciales: «La jornada electoral del domingo 1 de julio, en lo que respecta a la Presidencia de la República, fue el final casi perfecto del guión que se escribió, en una mezcla de *reality show* y telenovela, para montar el regreso del PRI al poder, ya no como pretendido “representante” de las masas obreras y campesinas de antes, sino de las dos grandes televisoras que imponen sus condiciones en este país y de sus beneficiarios» (Rodríguez Castañeda, 2012).

Estas dos cadenas televisivas proponen y deshacen a su antojo las leyes de comunicación según sus intereses. En su caso, los pueblos indígenas no tienen ni la más mínima oportunidad de adquirir una concesión para operar en una frecuencia radial, menos aún televisiva. En ese sentido está la observación de los aborígenes al considerar cuán importante y necesario para un país es practicar una comunicación justa y equitativa, donde todos tengan las mismas oportunidades de comunicar y comunicarse. Ser parte y tener voz en estos grandes medios de comunicación no es un capricho individual ni colectivo, es un derecho que consagran las leyes del país, y así lo refiere el artículo 6, párrafos 2 y 3, de la Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos:

«Toda persona tiene derecho al libre acceso a información plural y oportuna, así como a buscar, recibir y difundir información e ideas de toda índole por cualquier medio de expresión.

El Estado garantizará el derecho al acceso a las tecnologías de la información y comunicación, así como a los servicios de radiodifusión y telecomunicaciones, incluido el de banda ancha e internet. Para tales efectos el Estado establecerá condiciones de competencia efectiva en la prestación de dichos servicios.»

Pero además, la Declaración de los Derechos de los Pueblos Indígenas de las Naciones Unidas cita en su artículo 16, párrafos 1 y 2:

- «1. Los pueblos indígenas tienen derecho a establecer sus propios medios de información en sus propios idiomas y a acceder a todos los demás medios de información no indígenas sin discriminación.
2. Los Estados adoptarán medidas eficaces para asegurar que los medios de información públicos reflejen debidamente la diversidad cultural indígena. Los Estados, sin perjuicio de la obligación de asegurar plenamente la libertad de expresión, deberán alentar a los medios de comunicación privados a reflejar debidamente la diversidad cultural indígena» (ONU, 2007: 8).

En ese sentido el Estado mexicano levantó estaciones de «Radio Indígena» en las regiones con mayor presencia aborigen. Sin embargo, fue usada de manera ventajosa y tramposa. Por un lado cumplía lo estipulado por las leyes, pero por otro las usaba a beneficio del Estado. En dichas Radios Indígenas operan, por supuesto, indígenas de la zona, y utilizan la lengua materna de los pueblos en la transmisión y barra de programaciones, así como programas culturales y sones autóctonos, en tanto las cortinillas y propagandas políticas del Gobierno llegan a sus anchas desde un centro de operaciones. Las estaciones de radio –para el caso de Chiapas– están integradas en una red llamada Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía del Gobierno del Estado de Chiapas (SCHRYTVyC)⁸, y es el mismo esquema para todas «las radios indígenas» del Gobierno en el país. Aquí, en este centro, los contenidos pasan por los llamados filtros para llegar a su destinatario maquillados, o lo que es lo mismo, tergiversados. Las palabras y frases utilizadas en las radiodifusoras son revisadas minuciosamente de tal manera que quede íntegra la imagen del Gobierno. Se trata de una estación de radio donde el Estado informa de sus actividades y controla, por lo que en estas estaciones de radio no hay espacio para la voz y sentir de los pueblos. No hay lugar para proponer cosas alternas y propuestas benéficas con espíritu comunitario, modelo de vida de los pueblos aborígenes. No hay espacio para denunciar ataques o masacres a comunidades indígenas por parte de las fuerzas del Estado, no hay espacio para hablar de represiones diseñadas y planeadas desde el Estado. No hay espacio para ello. Si en las radiodifusoras transmiten sones de la región, ceremonias y demás, esto es folclor, la verdadera voz de los pueblos no existe. Y aquí es donde nace la rebeldía y espíritu de hacer una comunicación verdadera, la de los pueblos indígenas; una comunicación propia y esperanzadora, una comunicación alterna a esto que ha invadido los hogares, mente y corazón de los pueblos indígenas.



Figura 3. Taller de salud comunitaria. Fotografía: Mariano Estrada.

⁸ Esta red integra 13 radiodifusoras y un canal de televisión. Produce y transmite programas de contenido educativo, cultural y social en español, tseltal, tsotsil, tojolabal y zoque. Fuente: es.wikipedia.org/wiki/Sistema_Chiapaneco_de_Radio_y_Televisi3n

5. La comunicación indígena en la práctica

Al ver la opacidad del Estado mexicano y la negativa para atender de manera eficaz y con realismo los acuerdos de los pobres firmados y alcanzados en la mesa de diálogo en San Andrés Sakamchén en aquel histórico febrero de 1996, el EZLN y los pueblos originarios optaron por poner en práctica el espíritu de dichos acuerdos desde sus comunidades. Y así comienza una larga aventura por los senderos de la comunicación de los pueblos aborígenes. Se dice aventura porque finalmente eso es lo que fue al intentar descubrir cómo hacer para que estos extraños aparatos, modernos y sofisticados, puedan funcionar en sus entornos como medio propio para comunicarse de manera certera y eficaz.

Al tomar en cuenta la experiencia de otras estaciones de radio indígena de verdad –algunas llevaban hasta 30 años exigiendo ante la SCT un permiso para operar en una frecuencia sin una respuesta favorable–, optaron por transmitir sin licencia –para el caso de las radiodifusoras– en cualquier frecuencia, sobre todo en la frecuencia modulada y con baja potencia, que no rebasaba los 10 km a la redonda como mucho. Un sinnúmero de estaciones de radio comenzaron a operar apenas en los años siguientes a la firma. Cabe destacar que ya había experiencias con este medio en los años previos; otros colectivos venían trabajando ya una comunicación propia, pero sin duda alguna toma auge apenas a finales de los años noventa. Se dice que la radio se volvió una comunicación propia en el sentido de que aquí se deja oír un sentir real de los pueblos originarios, se deja palpar la veracidad de los acontecimientos sin alterar los datos en un filtro como en el caso de las estaciones de «radios indígenas» del Estado mexicano. Aquí se dejan compartir experiencias comunitarias y propuestas que realmente benefician a los pueblos. Se denuncian hechos que lastiman la integridad de la comunidad y de sus pobladores.

Aunque dichos aparatos sean productos occidentales, y que para operarlos era necesario tomar algunos cursos intensivos que se impartieron a lo largo y ancho del país, la esencia y el espíritu comunitario, como ya se dijo, se plasman en estos medios controlados por ellos mismos.



Figura 4. Locutora de Radio Comunitaria. Fotografía: Mariano Estrada.

Los esfuerzos por hacer una comunicación propia usando frecuencias que de alguna manera dan control y poder al que las usa, mermaron de algún modo ante la persecución y desmantelamiento de dichas emisoras por parte del Estado mexicano, que las consideraba «radios ilegales». Tenía que intervenir aun violando las garantías individuales y colectivas al acceso y uso de lo que hay en el país, como es el caso del espectro radioeléctrico. Las fuerzas del Estado quemaron equipos de transmisión de radios comunitarias, reprimieron, persiguieron, encarcelaron y, en el peor de los casos, desaparecieron comunicadores indígenas. Esta última lógica fue aplicada y sigue siendo aplicada en todos los niveles del sector periodístico que habla sin falacia sobre el Estado mexicano y su sistema de política represiva en el país. Hay que destacar que hacer periodismo en México es sinónimo de escribir el propio testamento, pues a más de uno le puede incomodar la información divulgada.

Muchas estaciones de radio operaron y siguen operando sin la autorización de la SCT. En otras palabras, estos diversos colectivos fueron obligados a orillarse a esta conducta de operar sin permiso, ya que es un calvario poder adquirir una autorización. Si la SCT llega a otorgar una, lo hace con una gran cantidad de condicionantes, como el no emitir *spots*, cortinillas con fines de lucro, propaganda política, etc. Se ocupará únicamente de transmitir música, entre otras cosas poco significativas para un pueblo entero, como es el pueblo indígena. La concesión otorgada casi reza el cierre de la radio antes de su operación.

Las imágenes en movimiento, como describieron Gerylee Polanco Uribe y Camilo Aguilera Toro, también adquirieron un lugar muy importante en la comunicación indígena, o mejor dicho, en el corazón de los pueblos indígenas. Quizás no con tanta intensidad como las Radios Comunitarias, como también se les llama a las Radios Indígenas de verdad, pero sí como el medio más vistoso, impresionante y caro en este sector (Polanco Uribe y Aguilera Toro, 2011: 41).

Para trabajar con estos instrumentos se requiere de fondos necesarios para operar, por el hecho de que son mucho más costosas las partes que utiliza para su funcionamiento, además de ser complejas y sofisticadas. Sin embargo, la pasión que adquirieron algunos «videoastas» indígenas obligó a que los recursos pasaran a segundo término. Tal pareciera que la magia de las imágenes hace posible lo imposible, pues también hay un número significativo quizás similar de «radialistas» que de «videoastas». En su mayoría, estos realizadores indígenas son documentalistas; pareciera que esta categoría es la que mejor recoge la situación de los pueblos indígenas, por el hecho de que aquí se ocupa la imagen para denotarla. Pero más que eso es el hecho de que la realidad y el acontecer diario de los pueblos indígenas está a la mano y requiere de poco esfuerzo para llevarlo a la pantalla, caso contrario para la ficción, donde se ocupa la creatividad en el desarrollo del guion, *story*



Figura 5. Cámara de vídeo. Fotografía: Axel Köhler.

board, etc., para su producción. Por ello mismo, pocos –aunque siempre hay algunos– van incursionándose en ese ramo y otros tantos en la categoría experimental.

Para el caso de los contenidos a tratar o tratados en los materiales audiovisuales, éstos giran en torno a derechos humanos, derechos de los pueblos indígenas, igualdad de género, jóvenes, migración, medio ambiente, cultura, educación, agricultura, política y sociedad, por mencionar algunos. Al igual que la radio, los contenidos del vídeo son propuestos en su mayoría por los pueblos originarios de la región. El papel del realizador es trabajar la temática y la estética necesarias para llevarlas a las pantallas, y que el mensaje sea claro y fluido, tanto para el público interno como para el externo. Dichas producciones son divulgadas posteriormente en muestras itinerantes en las comunidades indígenas de la región para reforzar el espíritu colectivo y, por supuesto, la temática tratada. Después de cada exhibición, se abre un debate con los participantes para reflexionar sobre las cosas que faltan para el desarrollo y los derechos de los pueblos indígenas.

Uno de los efectos considerables de esta muestra itinerante es el papel mediático que ejerce en los conflictos sociales, que siempre los hay, aun aquí en las comunidades indígenas, teniendo en cuenta que, a partir de la aparición del EZLN en esta región, algunas comunidades se fracturaron al no aceptar todos sus integrantes que ésta sea la salida viable para las necesidades de la comunidad. El Gobierno, por su parte, aprovechó esta circunstancia para crear en ella una contrainsurgencia en tiempos de guerra. El caso más impactante fue la masacre de 45 indígenas tsotsiles en Acteal, Chiapas, en diciembre de 1997, donde cubiertos por las fuerzas federales, indígenas contrarios cometieron crimen de lesa humanidad. Este es un ejemplo nada agradable para entender que una comunidad está fracturada por diversas razones, que van desde posiciones políticas, religiosas, organizativas, etc. Y aquí es donde el vídeo ha encontrado su verdadera razón de ser con casos muy sensibles que obligan a seguir colaborando por la causa justa y noble paz de los pueblos indígenas.



Figura 6. Mariano Estrada filmando *Una mirada diferente* (2008). Fotografía: Calderón Juan.

Unas veces a título personal, otras veces en colectivo, del cual el realizador es parte, los materiales producidos son exhibidos en museos, festivales o muestras de cine dentro del país o, en el mejor de los casos, internacionalmente. Justo en estos lugares es donde el vídeo indígena toma un referente importante y significativo. Realizadores indígenas y colectivos del continente, que va desde la Patagonia hasta Alaska, se encuentran aglutinados en una red llamada Coordinadora Latinoamericana de Cine y Vídeo de los Pueblos Indígenas (CLACPI), que nació en 1985 con su I Festival en la ciudad de México. Los siguientes festivales se realizaron de manera irregular, pero a partir del VII Festival Internacional, realizado en Santiago, Chile, en el año 2004, se realiza con un intervalo de cada dos años en distintas sedes de América. Caso particular es el XII Festival Internacional de cine y vídeo de los pueblos indígenas, que se realizará en Argentina y Chile el próximo año 2015, ya que esta organización cumple en esa fecha 30 años de trayectoria. Vale mencionar que son varios realizadores independientes y colectivos los que están solicitando formar parte de esta enorme y vigorosa red de comunicadores indígenas, única en su estilo y que ha sido acreedora de reconocimientos internacionales, como el Premio Bartolomé de las Casas 2013, otorgado por la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y la Casa de América de España, por su gran aporte en la protección de los derechos, el respeto a sus valores y la aportación colectiva y constructiva en la comunicación de los pueblos indígenas⁹. Además, a través de CLACPI los materiales produci-



Figura 7. Directiva CLACPI, período 2008-2010. De derecha a izquierda: Janeth Cuji (CONAIE, Ecuador), Mariano Estrada (CDLI-Xinich, Chiapas, México), Jeannette Paillan (Centro Cultural Lulul Mawidha, Gulumapu, Chile), Nicolás Ipamo (CAIB, Bolivia), Alcibiades Calambas (ONIC, Colombia), Marta Rodríguez (Fundación Cine Documental, Colombia), Iván Sanjinés (CEFREC, Bolivia). Fotografía: Axel Köhler.

⁹ Fuente: www.clacpi.org/clacpi-gana-el-premio-bartolome-de-las-casas-2013-2/

dos desde cada una de las regiones indígenas del continente americano son exhibidos con el consentimiento del realizador y el colectivo en festivales y muestras de cine indígena en España, Francia y otros países del continente europeo.

La fotografía también merece una mención en este apartado, pues, al igual que la radio, es quizás el medio más práctico en su uso, dado el alcance que tiene en el trabajo de la comunicación aborígen. Hay un buen número de fotógrafos indígenas que retratan el acontecer de sus comunidades y la vida propia de los pueblos agregando a estos las ceremonias sagradas y, por supuesto, los constantes despliegues que hacen en las grandes ciudades para manifestarse y denunciar la represiva actitud del Estado mexicano, y las reformas constitucionales que destruyen la integridad de la comunidad. Una cámara fotográfica es ligeramente más práctica que el vídeo. Aunque la radio es igual de práctica, la fotografía supera a ésta por el simple lema de «vale más una imagen que mil palabras».

Caso particular merece el tratamiento del cine que, aunque tenga un parecido al vídeo, sin embargo es ligeramente más complejo y muy costoso, por lo que son pocos los realizadores indígenas y colectivos que experimentan trabajar en este medio, que también comienza a sonar como un eco para ser parte de la comunicación indígena. Hay una gran inquietud por explorar esta categoría; sin embargo, aún no le ha llegado la era en las comunidades indígenas. Como citamos con anterioridad, no hay fondos suficientes como para explorar otras áreas de comunicación, como lo es también la televisión. Pero hay que mencionar que hay algunas cadenas de televisión comunitarias que cuentan con una experiencia increíble en esto, por supuesto trabajando para las comunidades indígenas y sobre todo operadas por indígenas miembros de la misma comunidad de la región.

6. El sello particular del vídeo indígena, un valor significativo en la comunicación

Una de las cosas que ha tomado un significado importante en estos nuevos medios de comunicación indígena, por encima de sus obsoletos objetos de comunicación prehispánica –que, dicho sea de paso, éstos aún tienen una presencia insustituible, como el caso del caracol usado en las ceremonias–, la comunicación indígena moderna alcanza otros ámbitos y se aleja de los conceptos ejercidos por las grandes industrias de las telecomunicaciones. Tal es el caso de la sensibilidad para hacer de un pueblo con razón y corazón del pueblo indígena. En cada trabajo se imprime el sentir tanto del realizador como de la comunidad a la que va dirigido el material audiovisual, todo porque existe en ambos una necesidad de hacer una comunicación distinta a lo acostumbrado por las grandes corporaciones.

Los esfuerzos van enfocados para alcanzar sin pretender otra cosa más que el beneficio colectivo de la comunidad, como la autodeterminación de los pueblos, el reconocimiento de sus derechos, el respeto de sus espacios y su territorialidad.

Una cosa que no hay que dejar pasar la oportunidad de hablar sobre ella es cómo se sostienen estos medios de comunicación sin un fondo propio para su funcionamiento. Para algunos es complejo y difícil de entender; para otros es simplemente imposible comprender cómo operar estos instrumentos de comunicación sin recursos y sin un estímulo monetario para el realizador. Es difícil que los comunicadores y las comunicadoras reciban una remuneración económica por su trabajo, y éste es uno de los motivos por los que muchos no se dedican de lleno a esta actividad (VV. AA., 2008: 146). La base de la existencia de estos me-

dios adoptados en las comunidades indígenas es la misma en la que el sujeto sobrevive todos los días en su espacio, envuelto en la agricultura y la ganadería, pero con un ingrediente que supera a esto, según José Alfredo Jiménez, un comunicador indígena de los altos de Chiapas: «Con el paso del tiempo, fui discerniendo todo lo bueno y lo malo que me había transmitido la televisión. Aunque no haya seguido en la escuela oficial, aprendí mucho de mi vida cotidiana, de toda esa experiencia de dolor, de despojo y de humillación hacia mi pueblo y mi cultura. Y ante tal situación decidí servir a mi pueblo y organización. ¿Pero cómo? Pues siendo un comunicador muy diferente a los reporteros y periodistas, porque la mayoría de ellos hacen su trabajo principalmente por dinero y además tergiversan la información. Yo siento que eso fue uno de los motivos de mi conversión, de mi transformación en comunicador comunitario, diferente a los periodistas de los medios masivos y, obviamente, indígena» (VV. AA., 2010: 308). Ahí está la respuesta a los interrogantes, ellos pueden ejercer otras actividades como «radialistas», «videoastas», cineastas, etc., sin dejar de hacer las actividades diarias para su supervivencia. Los recursos obtenidos a partir de las cosechas se ocupan para cubrir las actividades comunicacionales y, por supuesto, para adquirir los materiales necesarios para el funcionamiento de estos instrumentos modernos de comunicación de los pueblos indígenas. Son pocas las instituciones, fundaciones y/u organizaciones no gubernamentales que apoyan estos rubros; sin embargo, no hay que descartar la buena voluntad de algunos que, de manera individual o colectiva, colaboran económicamente y/o en especie para sacar adelante tan complicado y difícil propósito.

Por otro lado, hay que acotar el concepto que los pueblos indígenas mantienen sobre la colonización y conquista de México, que está muy marcado, tanto como para que el comunicador indígena se vea obligado a imprimirle esfuerzo a su cargo. No es fácil, aun en estos tiempos, que un extraño con cámara en mano pueda entrar a fotografiar y filmar en las comunidades indígenas, sobre todo cuando el Estado mexicano mantiene en la actualidad la invasión y el despojo de sus tierras y territorios sagrados como si fueran los tiempos de la conquista. La de hoy persiste en niveles exorbitantes que llegan camuflados en desarrollo social en las comunidades y que de manera dolosa y engañosa obligan a los pueblos indígenas a entrar en los grandes proyectos neoliberales. Por lo tanto, el extraño que llega a las comunidades indígenas, aun con una buena intención, siempre permanece la duda sobre él, salvo que demuestre lo contrario. Para evitar estos incómodos casos, los aborígenes ocupan sus cuadros de comunicadores propios para cubrir alguna actividad que desean. Por esta razón, en la actualidad, un buen número de comunicadores indígenas cubren ese papel cargando con toda la confianza de la comunidad, pues éstos saben de sobra que la información planteada con y por ellos es justamente el sentir de los pueblos.

Por otra parte, cabe señalar que la mayoría de los comunicadores son hombres. Pocas mujeres ejercen este compromiso; sin embargo, hay que mencionar que, junto con estas pocas mujeres comunicadoras que hay, se está trabajando en la formación y, sobre todo, en la motivación para que más mujeres puedan integrarse a este medio. Los esfuerzos están como para que más pronto que tarde haya un número similar o quizás un cuadro de comunicadoras superior al de los hombres.

Por último, hay que destacar que hoy, con la explotación de los medios propios de comunicación, están hablando ellos y no el extraño, como venía sucediendo hasta hace poco. El extraño puede conocer perfectamente la historia del pueblo al cual enfoca sus estudios; sin embargo, el comunicador indígena la lleva en la sangre por el hecho de ser parte del pueblo donde está obligado/a a seguir trabajando una comunicación para los tiempos que vienen. Se cree que esta comunicación nueva y alternativa que se practica hoy dentro de los pueblos indígenas va con miras a alcanzar un mundo más justo, digno y equitativo.



Figura 8. Jeannette Paillan, coordinadora general de CLACPI. Fotografía: Kuruf Mawel.

Bibliografía

- ONU (2007): *Declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. Nueva York.
- POLANCO URIBE, G., y AGUILERA TORO, C. (2011): *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle.
- RODRÍGUEZ CASTAÑEDA, R. (2012): «La imposición». En: *Proceso*, n.º 1861. México DF: Comunicación e Información, S. A. de C. V.
- VV. AA. (2008): *El camino de nuestra imagen: un proceso de comunicación indígena*. La Paz: Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación (Bolivia).
- VV. AA. (2009): *Instrumentos Internacionales de Protección*. Valencia: ACSUD las Segovias.
- VV. AA. (2010): *Sjalel Kibeltik. Sts'isjel Ja Kechtiki'. Tejiendo nuestras raíces*. Red de artistas comunicadores comunitarios y antropólogos de Chiapas. <http://www.jkopkutik.org/sjalelkibeltik/>

Circuitos de distribución y espacios para la difusión del cine etnográfico contemporáneo: una guía práctica

Olatz Gonzalez-Abrisketa y Aida Vallejo Vallejo

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

olatz.gonzalez@ehu.es y aida.vallejo@ehu.es

Resumen: En las últimas décadas las plataformas de distribución para el cine etnográfico han sufrido un notable crecimiento, abriendo nuevos espacios a la exhibición de trabajos audiovisuales relacionados con la Antropología visual. En el presente artículo partimos de una clasificación de los diferentes tipos de películas etnográficas que se han hecho un hueco en el circuito internacional de festivales cinematográficos, ofreciendo una guía para cineastas que quieran comprender mejor las pautas de selección e interpretación del cine etnográfico en diferentes espacios profesionales. Tras ofrecer una cartografía de los festivales especializados en cine etnográfico, documental o cine, reflexionamos sobre algunas cuestiones fundamentales a tener en cuenta por cineastas que quieran desarrollar una estrategia de distribución en festivales dependiendo de sus preferencias (sean profesionales, económicas, artísticas o académicas), así como de los marcos institucionales en los que aspiran a recibir reconocimiento.

Palabras clave: Antropología visual, Cine etnográfico, Documental, Distribución, Festivales documentales

Abstract: In the last few decades the distribution platforms for ethnographic film have increased exponentially, opening new fields of exhibition for audiovisual works related to visual anthropology. In this essay, we start out by establishing a classification of the different types of ethnographic film which have found a place in the international festival circuit in order to offer some guidelines to filmmakers who want to better understand the patterns of selection and interpretation of ethnographic film in different professional spaces. After offering a cartography of film festivals specialized in ethnographic film, documentary or art cinema we reflect on some key issues to be taken into account by the filmmakers to develop a festival strategy depending on their preferences (be they professional, economic, artistic or academic) and the institutional frameworks in which they aim to achieve recognition.

Keywords: Visual Anthropology, Ethnographic Cinema, Documentary, Distribution, Exhibition Film Festivals

1. Introducción

En los últimos años hemos sido testigos de la diversificación de circuitos de distribución del cine etnográfico a nivel mundial. Esto ha provocado una mayor visibilidad de este tipo de cine, aunque también ha vuelto a poner de manifiesto su drama fundacional: la lucha entre quienes priorizan la Antropología como el valor fundamental del cine etnográfico y quienes la supeditan al lenguaje cinematográfico. Así, mientras eventos más asociados al cine documental priman cuestiones relacionadas con el lenguaje cinematográfico y se muestran más abiertos a formas experimentales (Festival Jean Rouch, Cinéma du Réel, Margaret Mead, Festival dei Popoli), otros entornos se ciñen a criterios de selección enraizados en la tradición etnográfica más académica (RAI, Gottingen, NAFA).

El objetivo de este texto es servir de guía para cineastas que realizan piezas audiovisuales de corte etnográfico (en un sentido amplio), dando algunas claves para entender en qué circuitos pueden ser distribuidas y ofreciendo pistas para su posible interpretación (ya sea como mero objeto académico o como obra artística) en función del evento elegido para su proyección.

El artículo se estructura en tres partes: en primer lugar, hay un acercamiento a la consideración del cine etnográfico y una clasificación de las propuestas documentales en base a una tipología *ad hoc*; después, se presenta una cartografía de los espacios de difusión, que hace hincapié en el circuito de festivales especializados, y, por último, se proponen algunas pautas para elaborar una estrategia de difusión en función de nuestros objetivos (desde el reconocimiento académico a la recuperación del presupuesto invertido), a modo de guía de iniciación para cineastas que quieran conocer mejor los espacios donde pueden exhibir sus películas.

2. Cine etnográfico: modalidades y tipologías

La consideración de qué es o no cine etnográfico ha generado intensos debates desde que la Antropología visual se constituyera como una disciplina académica, allá por la década de 1970. Karl Heider (1976) defenderá entonces la especialización del cine etnográfico, en el que el cine no sería sino un medio más para hacer y enseñar Antropología. Él mismo, veinte años después, editará un volumen: *Seeing Anthropology* (Heider, 1997), en el que se trabajan temas clave para la Antropología apoyados en películas etnográficas.

Esta pretensión por definir los procedimientos propios de la producción de Antropología con medios cinematográficos (Ruby, 1975; Prelorán, 1995) ha sido teórica y reflexivamente fértil pero no ha tenido éxito en la circunscripción de la disciplina. En la práctica, es habitual considerar como etnográficas a películas que no han sido realizadas desde la Antropología y los festivales más renombrados dentro del campo aceptan y premian películas de corte documental en las que no ha habido en su producción ningún tipo de intervención por parte de antropólogos/as. Así, los últimos premios Margaret Mead a la mejor dirección han ido a parar a cineastas profesionales. Por ejemplo, en 2012 Adam Isenberg fue galardonado por *A life without words* (2011) cuya web promocional recoge una crítica de la película que destaca que la mirada de ésta no es «ni antropológica ni paternalista»¹, como si ambas fueran igual de perniciosas para el cine.

Por otro lado, la mayor parte de antropólogos/as cineastas consideran irrelevante e incluso indeseable la distinción de lo que es o no cine etnográfico, defendiendo en algunos

¹ Todas las traducciones de ediciones originales son nuestras.

casos que una película sólo devendría etnográfica en virtud de su uso (Worth, 1977), es decir del recorrido posterior a su realización, algo que tiene que ver principalmente con el circuito de festivales en los que participe y los catálogos de distribución en los que sea ofertada.

Aceptando, por tanto, que el cine etnográfico es difícilmente circunscrible a la Antropología y que trasciende sus fronteras, este artículo pretende convertirse en una herramienta útil para toda aquella persona que tenga entre sus manos una película documental de corte etnográfico, es decir, una película que se preocupe por presentar a la audiencia una realidad vivida por «otros», aunque su propia presencia sea una parte importante de la misma.

3. Tipos de documentales

Antes de iniciar un recorrido por los festivales, instituciones y redes de distribución que están dedicados o muestran interés por una película etnográfica, es necesario identificar qué tipo de película tenemos entre manos. Ya hemos dicho que el requisito necesario para que una película sea considerada etnográfica (y en esto, como en todo, siempre habrá excepciones) es que esté dirigida a presentar la realidad de «otros», aun en el caso de que uno o una misma sea el vehículo narrativo para que eso se haga posible. Los «otros» deben estar presentes y ser protagonistas, en definitiva. Más allá de esta condición, la variedad de propuestas es infinita y la heterogeneidad, creciente.

Reconocida la diversidad, sin embargo, varias han sido las propuestas para clasificar los tipos de documentales existentes. La más utilizada es la de Bill Nichols, que en 1991 establece cuatro modalidades documentales, a las que en 2001 añade otras dos. Estas seis modalidades, también denominadas subgéneros del documental, son los siguientes: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo y performativo (Nichols, 2010: 99).

Los documentales expositivos son aquellos contruidos en torno a una idea o mensaje que el o la realizadora quiere transmitir a la audiencia. La narrativa está supeditada a esa idea, busca completarla, y para ello suele ir acompañada de una *voice over*; la voz superpuesta que habitualmente denominamos voz en *off*². Los documentales de John Grierson son prototípicos de este modelo, un modelo estandarizado en el reportaje televisivo, cuya finalidad principal es transmitir información significativa sobre la temática de que trata la película.

Todo lo contrario sustenta el documental poético, que prescinde de toda narrativa clásica en favor de la composición estética de las imágenes. Los films de Maya Deren son ejemplos claros de esta modalidad.

Las modalidades de documental observacional, participativo y reflexivo coinciden con los modos de representación propuestos por Crawford (1992): el modo perspicuo o «mosca en la pared»; el modo experiencial o «mosca en la sopa» o el modo evocativo o «mosca en el yo». Mientras que el modo perspicuo es propio de los documentales en los que la presencia de la cámara es omitida, existiendo la pretensión de que las cosas pasarían del mismo modo si ella no estuviera allí, tanto el modo representacional como el modo evocativo responden a la necesidad de incorporar al realizador o la realizadora y al dispositivo cinematográfico en la narración, ya sea en una actitud participante, ya sea en una actitud reflexiva. Las películas del cine directo estadounidense de Frederick Wiseman y los hermanos Maysles,

² En inglés se diferencia la voz superpuesta (*voice over*), también referida como «voz de Dios», por ofrecer un relato omnipotente sobre la realidad presentada, y la voz en *off*, que es la de algún personaje de la película que habla sin estar en plano.

entre otros, así como las películas etnográficas de Timothy Ash y Napoleon Chagnon serían ejemplos del modo observacional. El cine de David y Judith McDougall se encuadraría en el modo participativo. Y películas etnográficas, ya clásicas, de corte reflexivo o evocativo serían entre otras las de Trinh T. Min-ha.

El modo observacional ha sido considerado el modo ideal de realización de cine etnográfico, pero es un modo que trasciende la pretendida ingenuidad epistemológica de la que ha sido acusado y que, tal y como apuntan Anna Grimshaw y Amanda Ravetz (2009: 8), supone «gran compromiso con los detalles de la vida cotidiana, que desafía las limitaciones del cine didáctico y del cine centrado en el conflicto (*conflict-driven cinema*) [...] y pone de relieve una serie de diversas voces, modos de hablar y contextos lingüísticos». El cine observacional podría, en este sentido, encuadrar los modelos observacional, participativo, evocativo e incluso performativo, con el cual distingue Nichols aquellos documentales en el que el o la realizadora se convierte en una pieza clave de la narración, utilizando la fuerza expresiva de su relación con los sujetos para implicar afectivamente a la audiencia en la experiencia particular que ofrece el film. Películas como *Tongues Untied* de Marlon Riggs o *Les Glaneurs et la Glaneuse* de Agnès Varda son clasificadas por Nichols dentro de esta modalidad, pero sin duda podíamos incluir también a *Cannibal Tours* de Denis O'Rourke o la etnoficción *Transfiction* (figura 1) de Johannes Sjöberg.

Con todos los aciertos que tiene esta tipología, cuidadosamente establecida con base en especificidades técnicas, epistemológicas, de tratamiento del sonido, el espacio y el tiempo, etc.³, creemos necesario simplificarla para adaptarla a los objetivos de este artículo. En la mayoría de los casos, ejemplares de estos modelos de documental conviven sin problema alguno en festivales y catálogos de distribución. Por lo tanto, si de lo que se trata es de ayudar a elegir las estrategias de difusión de una película documental de corte etnográfico, consideramos que lo más útil es dividir las películas según su grado de experimentalidad.

En este sentido, y aceptando que los híbridos son probablemente más numerosos que las películas ejemplares de cada uno de los tipos, proponemos cuatro subgéneros diferentes: el reportaje, el documental científico-educativo, el documental ensayístico y la película experimental. La mayor parte de las películas etnográficas suelen ubicarse entre el segundo y el tercero, pero son muchas también las que se adentran en las otras dos categorías. Identificar qué tipo de película tenemos entre manos y saber dónde puede ser gratamente acogida es un paso fundamental para que su distribución tenga éxito.



Figura 1. Fotograma de *Transfiction*, realizada por Johannes Sjöberg en 2007.

³ Un práctico cuadro de esta tipología se encuentra en Nichols (2010: 210-211).

3.1. Reportaje

El reportaje suele ofrecer información exhaustiva sobre un tema. Para lograrlo, utiliza imágenes grabadas en el campo, pero además incluye entrevistas no sólo a personas nativas o afectadas directamente por lo que se cuenta, sino también a especialistas en el tema que trata. La construcción narrativa está ordenada en base a un guión previo que tiene como principal objetivo informar a la audiencia del modo más claro o revelador posible, ofreciendo gran variedad de datos y diversos aspectos de la problemática. Es habitual que el reportaje incluya una *voice over* que acompañe descriptivamente a las imágenes, ofreciendo significados a las mismas que dirijan en la dirección deseada la interpretación de la audiencia. El reportaje puede incluir además mapas, gráficos u otras herramientas que faciliten esta tarea informativa. No se correspondería, por lo tanto, con el modo expositivo de Nichols, que incluye películas como *Les Maîtres Fous* de Jean Rouch, que nosotros clasificaríamos como documental científico-educativo, si no ensayístico.

3.2. Documental científico-educativo

El documental científico-educativo no tiene una forma unificada, sino múltiples derivas. Según De Brigard (1995: 41), sería «el filme de una sola temática centrado en mostrar un aspecto concreto de un ceremonial, artes, etc., o bien la filmación del inventario cultural de un pueblo, más o menos completo».

Lo específico del documental científico-educativo es su finalidad: transmitir conocimiento ya generado por las formas convencionales de investigación. Suele considerarse un complemento a la investigación, dirigido fundamentalmente a la transmisión de conocimientos y a obtener una mayor y más amplia difusión de la misma. En la actualidad, son muchas las películas etnográficas que se hacen con este cometido, siendo este tipo el mayoritario incluido en catálogos como el *Ethnographic Video Online* (EVO) o el *Documentary Educational Resources* (DER).

Los documentales científico-educativos propios de la Antropología presentan un pueblo o comunidad a través de alguno de sus elementos más significativos o muestran algún aspecto de su cultura, ya sea una destreza técnica, un sistema de intercambio, una norma social o una práctica ritual. Son frecuentes también los documentales que exponen algún conflicto o presión económica, política o ecológica que haya marcado o esté marcando la vida de ese pueblo. Es frecuente que incluyan algún tipo de voz en *off*, mapa o gráfico para contextualizar la información, pero no suele ser de manera exhaustiva como en el reportaje. En la mayoría de los casos, la narración es diacrónica, respetando fielmente la sucesión temporal de las escenas, y el sonido está sincronizado.

Las situaciones naturales, en las que los protagonistas conversan entre ellos o con el realizador de manera informal, y las secuencias prolongadas son señas de identidad de este tipo de documentales. En la edición 2013 del festival NAFA celebrado en Bilbao (figura 2), una gran mayoría de películas se adaptaban a este formato. Así, *Ronin, Plants & Dreams* (María Gonzalez), *Man of nature and me* (Orsolya Veraart), *Descending with angels* (Christian Suhr) y un largo etcétera.

Aunque las decisiones de realización suelen ser muy variadas, la mayor parte de estos documentales incluyen alguno de los tres modos de representación propuestos por Peter Crawford (1992) y referidos arriba; el modo perspicuo o «mosca en la pared»; el modo experiencial o «mosca en la sopa» o el modo evocativo o «mosca en el yo». El documental tradicional se construye con base en el primer modo, que sería el modo por excelencia del documen-



Figura 2. Apertura del festival NAFA 2013. Bilbao, 9-10-2013. Foto: Naroa Gallego

tal científico-educativo, pero ya desde mediados de 1970 y la proclama autorreflexiva de la Antropología, liderada en el cine etnográfico por las películas de Jean Rouch y David MacDougall y los escritos de Jay Ruby (1975 y 2000), el modo experiencial, paralelo fílmico de la observación participante, se ha convertido en la forma canónica contemporánea del cine etnográfico. Aun así, la presión del documental personal o documental en primera persona, gran protagonista del cine de no ficción contemporáneo, ha provocado un notable incremento de la utilización del modo evocativo dentro del cine etnográfico⁴.

En la mayoría de los casos en los que los modos experiencial o evocativo son representativos estamos hablando ya de documentales de creación, aunque en documentales realizados desde la Antropología es muy habitual que la evocación se utilice para proporcionar matices cualitativos a la información, y puedan ser considerados también dentro de esta tipología. Así, en el caso del cortometraje documental *Carmen* (Olatz Gonzalez-Abrisketa), realizado con fines docentes, la realizadora incluye planos subjetivos, no respeta la sincronicidad y conversa con la protagonista como modo de ofrecer diferentes niveles de información. Esto no impide, sin embargo, que pueda considerarse un documental científico-educativo⁵.

Las producciones de películas basadas en trabajos de investigación previos está siendo promovida también por algunas fundaciones, como la Wenner-Gren, que ofrece un programa de becas posdoctorales dedicado al cineasta antropólogo Paul Fejos.

3.3. Documental ensayístico

Nos referimos a documental ensayístico cuando lo que otorga peculiaridad a la película es su creatividad formal. Esta se coloca por encima del intento por presentar un acontecimiento o realidad vivida respetando su estructura, ritmos, etc., como es habitual en el documental científico-educativo. El documental ensayístico trastoca los elementos formales y la narrativa propia del documental en busca de nuevas formas de conocimiento y con la intención de

⁴ Véase MacDonald (2014).

⁵ *Carmen* se realizó para mostrar un procedimiento mágico en clase de «rituales y creencias» y fue el primer documental galardonado con el premio a película ultra-corta de la SVA; un premio que esta asociación creó en 2012 para potenciar la realización de películas de poca duración que puedan ser utilizadas como materiales docentes.

provocar una experiencia (per)formativa en la audiencia. La transmisión de información propia de la tipología anterior cede paso a la consideración de que el conocimiento se genera creativamente, provocando fisuras en los modos tradicionales de comprensión y obligando a la audiencia a enfrentarse activamente con el texto fílmico. Para conseguirlo son frecuentes las rupturas temporales, los saltos de racord, la falta de sincronización entre imágenes y sonido, y otros recursos estilísticos. A diferencia de las películas experimentales, sin embargo, el documental ensayístico mantiene una coherencia lógica que permite al espectador o espectadora situarse comprensivamente ante la película. Los planos son accesibles, respetando las cualidades sensoriales de la experiencia normal, y existe cierta narratividad, quizás no necesariamente marcada por el acontecimiento, pero discernible al fin y al cabo. La voz sobrepuesta (*voice over*) puede ser también un recurso en este tipo de documentales, ya no para ofrecer explicaciones a la imagen, sino para generar varios niveles de sentido, bien sea discursivo o estético. La mayor parte de las películas del cineasta danés Jørgen Leth entrarían en esta tipología; así como las películas realizadas en los últimos años desde el Sensory Ethnography Lab de Harvard por cineastas como Ilisa Barbash, Verena Paravel, J. P. Sniadecki, Stephanie Spray, Lucien Taylor o Pacho Velez.

3.4. Película experimental

La película experimental rompe por completo con la narrativa cinematográfica clásica. Secuencias, planos, imágenes, encuadres o fragmentos se suceden sin ningún orden lógico para la audiencia. La búsqueda por provocar una experiencia estética coloca al espectador o espectadora más allá del sentido convencional y le obliga a enfrentarse a la película sensitivamente. La pantalla adquiere la materialidad de un cuadro y no existen códigos cinematográficos previos de los que pueda derivar ningún tipo de comprensión ideacional. Aunque encuadrables en la modalidad poética de Nichols, películas como *Divine Horsemen* de Maya Deren, *Ensayo final para utopía* de Andrés Duque o *Leviathan* de Lucien Taylor y Verena Paravel las consideraríamos un híbrido entre documental ensayístico y película experimental, ya que las imágenes son comprensibles a pesar de la ausencia de toda narratividad formal. Películas prototípicamente experimentales serían las de Raymonde Carasco sobre los tarahumaras⁶ (figura 3).



A pesar de su carácter antropológico, este tipo de películas, sin embargo, tienen sus propios circuitos de exhibición y distribución, más cerca de los círculos artísticos que de los festivales etnográficos y documentales, en los que predominan los documentales entre lo científico-educativo y lo ensayístico.

Figura 3. Fotograma de *Gravida Sketch I*, realizada por Raymonde Carasco en 1978.

⁶ Arnd Schneider y Caterina Pasqualino acaban de editar el volumen *Experimental Film and Anthropology* (2014) en el que recogen varios ensayos acerca de las intersecciones entre etnografía y formas experimentales de producción audiovisual y que se gestó en unos encuentros en el Musée du Quai Branly de París, en 2012.

4. Festivales: los nuevos circuitos de distribución especializados

En lo que respecta al estudio de los espacios de exhibición, y más concretamente al estudio de festivales, el interés creciente hacia estos eventos como objeto de investigaciones académicas ha dado lugar a numerosas publicaciones en los últimos años (De Valck, 2007; Iordanova y Rhyne, 2009; Wong, 2011), así como a nuevas colecciones a cargo de editoriales especializadas⁷. Estos estudios, de naturaleza interdisciplinar, ofrecen distintas miradas sobre estos eventos, ya sea desde una perspectiva histórica (analizando su papel de espacio diplomático), sociocultural (reflexionando sobre la creación de audiencias, o sus estrategias de programación) o industrial (centrándose en la dimensión económica del evento)⁸. Entre ellos, el estudio antropológico del festival de Sundance realizado por Dayan (2000) es referencia obligada.

Dentro del campo específico de la Antropología, además de las crónicas de festivales etnográficos publicadas en revistas académicas de repercusión internacional como *Anthropology Today*, *Visual Anthropology Review*, *Visual Anthropology* o *Journal des Anthropologues*, encontramos algunos textos esporádicos que analizan el circuito de festivales especializados en cine etnográfico⁹, entre los que destaca el capítulo de Colette Piauxt dedicado al contexto europeo. En su mirada retrospectiva, la autora apunta a la importancia de los festivales para el reconocimiento de la Antropología visual como disciplina académica y su papel en la creación de redes y proyectos comunes, afirmando que «estas reuniones rituales contribuyen de forma notable al desarrollo y la permanencia de este campo de estudio» (Piauxt, 2007: 345). Así, el circuito de festivales cinematográficos nos permite entender el alcance del cine antropológico contemporáneo y su trascendencia más allá del mundo académico que lo forma.

A continuación ofrecemos un listado que, a pesar de no ser exhaustivo (cabe destacar la mayor presencia de eventos celebrados en Europa), pretende ser un primer paso hacia una cartografía de festivales y encuentros en los que el cine etnográfico ha tenido cabida en los últimos años. Los hemos clasificado en tres grandes grupos en relación a sus ámbitos de especialización:

1. Festivales de cine etnográfico.
2. Festivales de cine documental.
3. Festivales generalistas.

Al igual que ocurre con las propias películas, cuya hibridación entre el cine etnográfico, documental o el cine experimental hace cada vez más difíciles las clasificaciones, en los festivales se produce el mismo fenómeno, algo que queda patente en el hecho de que muchos de estos eventos hayan ido cambiando de nombre a lo largo de los años, como es el caso del Cinéma du Réel, que pasó de denominarse Ethnographic and Sociological Film Festival a International Documentary Film Festival. Esta nueva designación da cuenta de los cambios en la concepción y presencia del cine etnográfico dentro de sus programas.

⁷ Destacan las iniciativas de Dina Iordanova desde St Andrews University Press, que publica el *Film Festival Yearbook* desde 2009 y la colección *Films Need Festivals. Festivals Need Films*, desde 2012, así como la iniciativa de Palgrave MacMillan con la colección a cargo de Marijke De Valck y Tamara Falicov, desde 2014.

⁸ Para una introducción en castellano sobre el campo de estudio de festivales, sus principales referentes teóricos y metodológicos, así como una aproximación histórica al fenómeno, véase Vallejo (2014b). Véase también A. Vallejo y M. P. Peirano (en redacción).

⁹ Jay Ruby (2000) también hace referencia a los circuitos de distribución en *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*.

4.1. Festivales de cine etnográfico

Los espacios de difusión vinculados a la Antropología visual engloban una serie de instituciones e iniciativas nacidas en la mayoría de los casos en espacios de investigación y educación, como son los congresos académicos, las universidades o los museos. En ellos se mostrarían mayoritariamente documentales científico-educativos y ensayísticos, aunque tendrían cabida también películas de estilo reportaje, donde el contenido y la información etnográfica prevalecen sobre cuestiones de lenguaje cinematográfico. Las películas de corte puramente experimental tienen difícil encaje en este tipo de festivales, y se circunscriben, como hemos dicho anteriormente, a circuitos especializados. Insertamos a continuación una relación de festivales y forums etnográficos ordenados por el mes de celebración¹⁰.

Enero

- Antropofest International Film Festival (Praga, República Checa).
- Ethnographic Film Festival of Montreal (Canadá).

Marzo

- Cinéma du Réel (París, Francia).
- Days of Ethnographic Film (Liubliana, Eslovenia).
- Eyes and Lenses: Ethnographic Film Festival (Varsovia, Polonia).
- FIFEQ- International Ethnographic Film Festival of Quebec (Canadá).
- World Film Festival (Tartu, Estonia).

Abril

- Anthropology Film Festival at UBC (Vancouver, Canadá).
- CinANTROP (Lisboa, Portugal).
- Espiello, Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe (Huesca, España).
- ETNOFILM Festival (Rovinj, Croacia).
- Etnografilm Festival (París, Francia). I edición en 2014.
- Russian Anthropological Film Festival (Ekaterimburgo, Rusia).
- Weitwinkel Ethnographisches Filmfestival (Coblenza, Alemania).

Mayo

- Ethnocineca (Viena, Austria).
- Freiburg Film Forum - Ethnology (Alemania).
- Göttingen International Ethnographic Film Festival (Alemania). Bienal.

Junio

- Contro-Sguardi Festival internazionale di cinema antropologico (Perugia, Italia).
- Dialektus (Budapest, Hungría).
- Ethno film Festival - The Heart of Slavonia (Djakovo, Croacia).
- Mostra de cine etnográfico (Santiago de Compostela, España).

¹⁰ No se incluyen festivales indígenas ni de derechos humanos. Para una revisión del circuito de festivales de cine indígena (especialmente del ámbito latinoamericano) véanse los trabajos de Amalia Córdova (2012a y 2012b). Véanse también los listados de festivales de derechos humanos, cine indígena, migración, etc., en Iordanova y Torchin (2012).

- Nepal International Indigenous Film Festival (Katmandú, Nepal).
- RAI International Festival of Ethnographic Film (Reino Unido). Bienal.

Julio

- Pärnu International Documentary and Anthropology Film Festival (Estonia).

Agosto

- NAFA (Nordic Anthropological Film Association) Film Festival (itinerante).

Septiembre

- SIEFF - Sardinia International Ethnographic Film Festival (Italia).
- Viscult - festival of visual culture. (Joensuu, Finlandia). No se ha celebrado en las dos últimas ediciones, aunque espera ser reanudado en 2015.

Octubre

- Anûû rû âboro. Festival International du Cinéma des Peuples (Nueva Caledonia) (figura 4).
- Astra Film Festival (Sibiu, Rumania).
- Cine entre culturas. Sección etnográfica del DocDF (México).
- Kratovo Ethnographic Film Festival (Macedonia).
- Moscow International Visual Anthropology Festival (Rusia). Bienal.
- Regard Blue (Zúrich, Suiza).
- Taiwan International Ethnographic Film Festival (Taipei). Bienal.

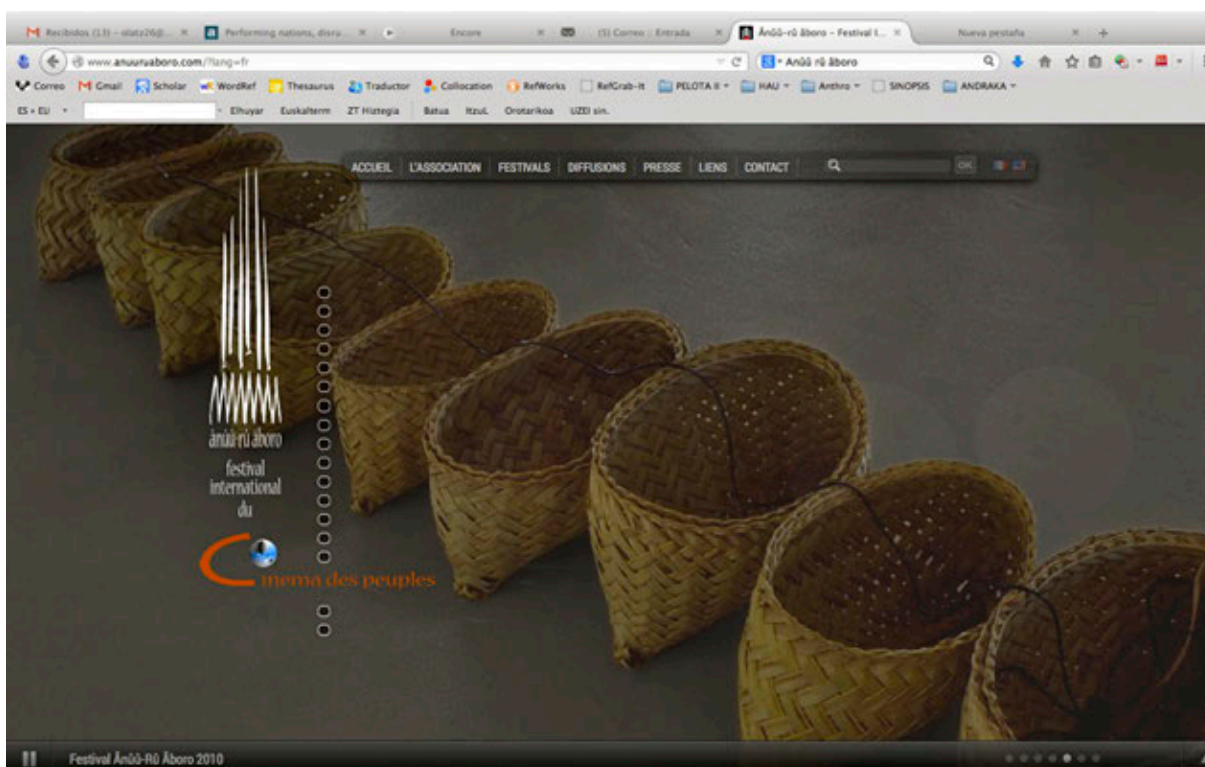


Figura 4. Página Web del festival etnográfico Anûû rû âboro. Visitada el 22-06-2014.

Noviembre

- Aspekty. Festival of Visual Anthropology (Torun, Polonia).
- Delhi International Ethnographic Film Festival (India). Bienal.
- Ethnofest. Athens Ethnographic Film Festival (Grecia).
- Etnofilm Cadca (Eslovaquia).
- Festival dei Popoli (Florencia, Italia).
- Festival do Filme Documentário e Etnográfico (Belo Horizonte, Brasil).
- Festival International Jean Rouch. Bilan du Film Ethnographique (París, Francia).
- International Festival of Ethnographic Film (Sofía, Bulgaria).
- International Festival of Ethnological Film (Belgrado, Serbia).
- Margaret Mead Film and Video Festival (Nueva York, Estados Unidos).
- Mostra Internacional do Filme Etnográfico (Río de Janeiro, Brasil).
- SVA Film and Video Festival (Estados Unidos).

Diciembre

- Beeld voor Beeld (Ámsterdam, Holanda).

4.2. Festivales de cine documental

El campo del cine documental ha experimentado una proliferación de festivales a nivel mundial sin precedentes desde la década de 1990. Muchos de ellos muestran cine etnográfico, pero no son iniciativas de especialistas en la disciplina. Como apunta Piauxt (2007: 346), «los primeros festivales donde se mostraban películas etnográficas no estaban ni organizados por cineastas antropólogos en un contexto académico, ni centrados en películas antropológicas, sino que se dedicaban a la promoción de documentales sociales con connotaciones políticas». En esta categoría podemos incluir también eventos como los ya mencionados Festival dei Popoli, Cinéma du Réel o Margaret Mead, pero encontramos asimismo festivales que se han centrado en el documental, no tanto por su temática y/o carácter sociopolítico, sino como espacios alternativos a los festivales dedicados al cine de ficción, donde los documentales se han considerado un «género menor».

La presencia creciente de secciones industriales en los festivales dedicados al documental, que incluyen foros de financiación, clases magistrales con cineastas de prestigio o talleres de desarrollo de proyectos, da cuenta de su posicionamiento en un ámbito más profesional que los festivales de cine etnográfico, y su rol de intermediarios para la distribución comercial posterior (ya sea en espacios televisivos o –de forma más minoritaria– en salas de cine).

Además, encontramos espacios para el debate, producción y difusión de documentales de corte antropológico en seminarios especializados¹¹, talleres de desarrollo de proyectos y espacios televisivos (sobre todo a raíz de la proliferación de canales temáticos como Odisea, Discovery Channel o National Geographic).

A continuación incluimos un listado de los festivales de mayor repercusión especializados en documental.

¹¹ Entre ellos destaca el Flaherty Film Seminar, un espacio de formación y debate que no está abierto al envío de películas, sino que proyecta una selección cuyo comisario/a cambia cada año. Predomina una visión amplia del documental, abierta a sus formas más experimentales y se valora la calidad cinematográfica de las obras (Ruby, 2000: 24). Otro análisis en Zimmermann (2012).

Febrero

- Punto de Vista (Pamplona, España). Tendencia hacia prácticas más ensayísticas.
- True/False Film Fest (Columbia, Missouri, Estados Unidos.).

Abril

- E tudo Verdade (Brasil)
- Full Frame (Durham, Estados Unidos.).
- Play Doc (Tui, España).
- Visions Du Réel (Nyon, Suiza).

Mayo

- Docs Barcelona (España).
- Documenta Madrid. Da cabida a un amplio espectro, que va del reportaje al cine experimental (España).
- HotDocs (Canadá).

Junio

- AFIDOCS (Anteriormente Silverdocs, Washington DC, Estados Unidos).
- FIDOCS (Santiago de Chile, Chile).
- Flaherty Film Seminar (Nueva York, Estados Unidos).
- International Documentary and Short Film Festival of Kerala (India).
- Sheffield Doc/Fest (Reino Unido).

Julio

- FIDMarseille (Francia).

Agosto

- Les Etats Généraux du Documentaire (Ardèche, Francia).

Septiembre

- FIDBA Buenos Aires (Argentina).

Octubre

- Aljazeera International Documentary Film Festival (Doha, Catar).
- DOK Leipzig (Alemania).
- DocBsAs (Buenos Aires, Argentina).
- DOCLisboa (Portugal).
- Jihlava International Documentary Film Festival (República Checa).
- Yamagata International Documentary Film Festival (Japón).

Noviembre

- CPH:DOX (Copenhague, Dinamarca).
- DocsDF (México). Tiene una sección etnográfica: Cine entre culturas.

- IDFA (Ámsterdam, Holanda).
- Zinebi. Festival Internacional de Cine documental y cortometraje (Bilbao, España).

Diciembre

- Atlantidoc (Uruguay).

4.3. Festivales generalistas

Asumiendo un rol de descubrimiento de nuevos autores y autoras, tendencias cinematográficas o cinematografías extranjeras¹², los festivales generalistas incluyen en su programación formatos más experimentales, con una presencia creciente en los últimos años de híbridos que gravitan entre la ficción, el documental y el cine experimental. El tipo de cine etnográfico que ha cobrado visibilidad y recibido reconocimiento en este tipo de espacios lo forman las películas de ensayo y experimentales, como ha ocurrido con *Leviathan* (Castaing-Taylor y Paravel, 2012), estrenada en Locarno y proyectada en Berlín o Edimburgo; o la asignación del premio de la Quinzaines des Réalisateurs de Cannes de 2011 al cortometraje *Quest* del antropólogo rumano Ionuț Pițurescu. Este documental fue desarrollado en el marco del Aristoteles Workshop, evento vinculado con el Astra Film Festival (Sibiu, Rumanía) y la televisión Arte France.

Por otro lado, otros proyectos más experimentales vinculados al cine expandido y modelos de exhibición interactivos se han hecho un hueco en museos de arte contemporáneo como el MoMA, Guggenheim, Pompidou, Anthology Film Archives, Whitney Museum of American Art, Harvard Film Archive, CCCB¹³, así como en plataformas *online* especializadas¹⁴.

A continuación ofrecemos una lista de algunos festivales generalistas interesados en el cine documental:

Enero

- International Film Festival Rotterdam (Holanda).
- Sundance Film Festival (Park City, Utah, Estados Unidos).

Febrero

- Berlinale (Alemania).

Marzo

- Ann Arbor Film Festival (Estados Unidos).
- Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (Burkina Faso).

¹² Precisamente, algunos de los textos pioneros sobre el estudio de festivales reflexionan sobre el papel de estos eventos como espacios de intercambio cultural para el descubrimiento de cinematografías extranjeras (Nichols, 1994a y 1994b), dando cuenta del interés de buscar los puntos de confluencia entre el cine etnográfico y la teoría cinematográfica.

¹³ Véase Pearce y McLaughlin (2007).

¹⁴ La mayoría de proyectos se encuentran alojados en sus propias páginas web, aunque también encontramos algunos sitios web con vocación de recopilar listados de documentales interactivos, como www.interactivedocumentary.net o www.i-docs.org [última consulta: 20/05/2014].

Abril

- BAFICI (Buenos Aires, Argentina)
- San Francisco International Film Festival (Estados Unidos).

Mayo

- Cannes Film Festival (Francia).

Junio

- Edinburgh International Film Festival (Escocia, Reino Unido).

Julio

- Durban International Film Festival (Sudáfrica). Tiene un premio a derechos humanos otorgado por Amnistía Internacional.

Agosto

- Locarno International Film Festival (Suiza).
- La Mostra de Venecia (Italia).
- Melbourne International Film Festival (Australia).

Septiembre

- Festival Internacional de Cine de San Sebastián (España).
- Toronto International Film Festival (Canadá).

Octubre

- New York Film Festival (Estados Unidos).
- Vancouver International Film Festival (Canadá).
- Viennale (Austria).

Noviembre

- Festival de cine europeo (Sevilla, España).
- l'Alternativa (Barcelona, España).

5. Estrategias de difusión del cine etnográfico

Una vez clasificados los tipos de films realizados en el marco de la Antropología visual, y ofrecidos los listados de festivales donde pueden ser aceptados, concluiremos con algunas propuestas e ideas para sacarle el máximo provecho al circuito de exhibición del cine etnográfico, diseñando una estrategia de difusión que se adapte a nuestro proyecto audiovisual y apuntando algunos criterios a tener en cuenta a la hora de decidir a dónde enviar nuestra película.

Entre ellos destacamos: 1) el reconocimiento académico o cinematográfico; 2) la temática y el idioma; 3) las fuentes de financiación y posibilidades de distribución comercial; 4) el tiempo de circulación y la pérdida de actualidad, y 5) los formatos y nuevos medios de difusión.

5.1. Reconocimiento académico o cinematográfico

En primer lugar hemos de tener en cuenta si nuestras preferencias se inclinan más hacia el reconocimiento científico-académico o cinematográfico, cuestión que, como vemos en las reflexiones de Jay Ruby y Colette Piault, no se limita a la categoría en que clasificamos cada festival, sino que atiende a diversos criterios en continua negociación. Tras citar algunos de los eventos visitados a lo largo de su carrera como el Festival dei Popoli, el seminario Robert Flaherty, COVA o el festival Margaret Mead, Jay Ruby afirmaba que la calidad cinematográfica prima como criterio de selección en muchos festivales y relacionaba la exhibición en grandes cines con las dificultades para un debate más académico:

«Me he sentido cada vez más frustrado con estos eventos, y tengo la sensación de que la mayoría de lo que ocurre tiene que ver poco con la antropología y mucho que ver con los intereses de la realización profesional. [...] Considero que el formato «festival de cine» [...] está fundamentalmente reñido con los propósitos de la antropología visual [...] Los realizadores de estos trabajos normalmente son invitados a intervenir en los festivales. Dado que los intereses, expectativas y conocimientos de la mayoría de cineastas difieren de aquellos de la mayoría de antropólogos, las discusiones carecen de una serie compartida de fundamentos. Predomina una sensibilidad cinematográfica» (Ruby, 2000: 23-24).

Por su parte, Colette Piault apuntaba los problemas en la calidad de los films enviados a festivales, surgidos por la falta de formación cinematográfica y la imitación de formatos reportajísticos. La autora reflexionaba sobre los cambios en el circuito de festivales del cine etnográfico, afirmando que mientras las películas mostradas desde los años cincuenta a la década de 1970 poseían cierto «carácter *naïve* y falta de talento» (lo cual en su opinión no dejaba de ser estimulante), en un periodo posterior la profesionalización y la influencia de los medios de comunicación afectaron negativamente a este tipo de cine:

«Durante un cierto tiempo, los cineastas antropólogos ansiaban tanto ser reconocidos y que sus films fueran emitidos, que trataron de ajustarse a las demandas televisivas y apagaron la especificidad de sus objetos o de su aprendizaje y conocimiento como antropólogos. No habían sido formados profesionalmente como cineastas; los resultados eran a menudo decepcionantes, tal y como descubrimos cuando proyectábamos sus películas en los comités de selección» (Piault, 2007: 355).

Aunque consideramos perfectamente compatible simultanear la calidad cinematográfica y el rigor científico, lo cierto es que aún se perciben diferencias en el tipo de películas etnográficas que se muestran en unos u otros festivales. En los festivales de cine etnográfico se valoran los trabajos avalados por antropólogos/as visuales de prestigio, escuelas de Antropología visual o becas y proyectos de investigación especializados. Esto hace que el marco institucional prime sobre la calidad estética de la película y se permita la exhibición de reportajes y documentales educativo-científicos cercanos a aquellos, formatos que no tienen espacio en otros festivales de documental y generalistas.

Festivales como el de Gottingen o el RAI valoran enormemente los productos que proceden de programas de posgrado en Antropología visual y es muy difícil que rechacen productos avalados por expertos en el campo como Gary Kildea, Peter Crawford o David Mac Dougall, entre otros. Incluir por tanto un o una asesora (*advisor*) en los títulos de crédito, algo específico en las películas que derivan de la academia antropológica, puede ayudar a que la película se considere etnográfica y acceda con mayor facilidad a los festivales de la coordinadora europea de festivales antropológicos (CAFFE). También, esto facilitará su incorporación a

catálogos como el DER, ya sea en una edición en DVD, ya sea a través de su incorporación a la plataforma *online* EVO.

Sin embargo, otros festivales etnográficos menos conectados con el mundo académico dan prioridad, como apuntaba Ruby, a formatos de mayor calidad cinematográfica. Así, festivales como el Margaret Mead (que incluye proyectos *new media*) o el Jean Rouch (que rechaza explícitamente el envío de reportajes) dan cabida a las distintas tendencias del cine etnográfico contemporáneo, donde el documental ensayístico y la película experimental cada vez tienen más visibilidad.

En el caso de los festivales de cine documental la situación es similar, y los reportajes y documentales con carga pedagógica van quedando relegados a festivales temáticos de menor repercusión internacional. En cuanto a los festivales generalistas, cierto grado de experimentalidad es condición *sine qua non* para que películas de corte etnográfico tengan cabida. Las películas puramente experimentales, sin embargo, difícilmente encuentran hueco.

5.2. Temática e idioma

En lo que respecta a la temática de nuestra película, debemos tener en cuenta que los ciclos especializados en museos, o secciones paralelas temáticas de algunos festivales, así como festivales especializados en una temática concreta, amplían enormemente las posibilidades de distribución de las películas etnográficas. Además de las competiciones oficiales, los festivales suelen ofrecer cada año ciclos paralelos centrados en un tema concreto (como ocurre con los Regards Comparés del Jean Rouch Film Festival), lo que hace más probable la selección de una película sobre esa temática. Además, estas secciones no tienen restricciones de año de producción (al contrario que la competición), por lo que no es tan importante si la película ha sido terminada hace varios años. Sin embargo, la política de selección es diferente a la de las películas en competición, dado que suele ser comisariada directamente por una persona experta en la materia, en lugar de hacer una convocatoria abierta de envío de películas.

Por otra parte, al contrario que en los circuitos televisivos, donde el doblaje es una práctica común y, en ocasiones, una barrera para la distribución del cine etnográfico, el circuito de festivales es un espacio multilingüe donde predomina el subtítulo (en la mayoría de los casos en inglés), lo que abarata los costes de la película y facilita su distribución global. Además, el propio carácter internacional de los festivales fomenta la diversidad de países de producción y rodaje de las películas, lo que juega en favor del cine etnográfico, que sigue teniendo en el exotismo una de sus marcas de identidad.

5.3. Fuentes de financiación y posibilidades de distribución comercial

Incluso en el caso de que nuestra película aspire a ganar premios de carácter económico, el circuito de festivales no puede considerarse una fuente de financiación directa. Sin embargo, gracias a las políticas de invitación de cineastas, los festivales pueden convertirse en intermediarios a través de los cuales conseguir financiación para proyectos en desarrollo o distribución comercial para películas terminadas¹⁵.

¹⁵ Para un estudio de las secciones industriales en los festivales de cine documental europeos, véase Vallejo (2014b).

Si diseñamos la estrategia de distribución de nuestra película priorizando el rendimiento económico y la recuperación del presupuesto invertido, debemos tener en cuenta, en primer lugar, los costes de envío de copias. Con la digitalización, el formato físico de la película ya no supone un problema que pueda limitar el número de festivales a los que enviar nuestra obra. Sin embargo, es necesario saber que ciertos festivales exigen tarifas de participación, ya sea por el mero hecho de enviar la película para su posible selección o para su proyección (aunque en algunos casos se exime de este pago cuando se trata de un estreno o la película es demandada directamente por programadores/as del festival que hayan visto la película en otro evento, caso en el que el o la realizadora suele ser invitada). Si se trabaja con empresas distribuidoras profesionales o agentes de venta, estos suelen tener más poder de negociación con los festivales, y en ocasiones consiguen ingresos por la exhibición de la película.

El cobro de cuotas es una práctica extendida en el circuito de festivales generalistas de amplia repercusión mundial (especialmente los que cuentan con la acreditación de la FIAPF¹⁶ como Cannes o Venecia) y en aquellos especializados en cine documental con una amplia presencia de secciones industriales y repercusión mediática (como IDFA o *HotDocs*)¹⁷, pero no se aplica con excepciones en el contexto de festivales de cine etnográfico. Una herramienta útil para la gestión de la distribución es Withoutabox (figura 5), que permite realizar un *kit* de prensa y distribución, en el que se incluye la película *online* de manera totalmente confidencial, ofreciendo importantes rebajas si queremos inscribirnos en varios festivales. Hay que tener en cuenta también que existen diversos precios de inscripción, que van encareciéndose a medida que se acerca la fecha del cierre de la convocatoria.

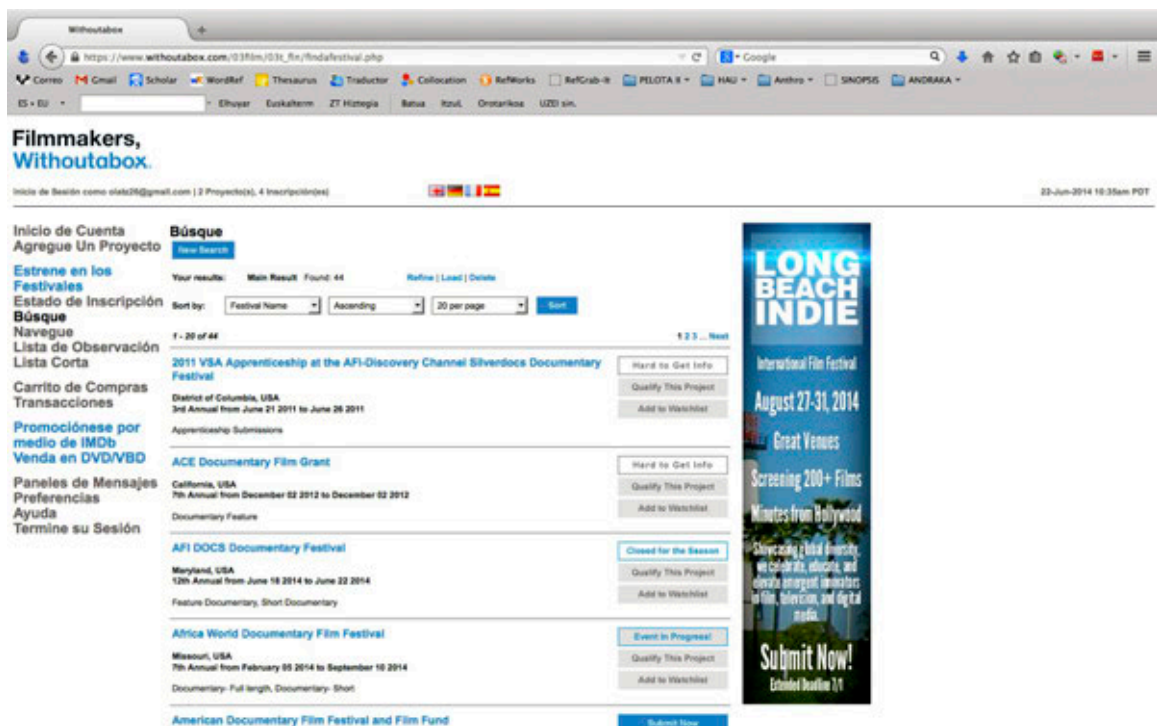


Figura 5. Página web de Withoutabox, consultada el 22-06-2014.

¹⁶ Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films. Fundada en 1933 para controlar la proliferación de festivales, estableciendo un sistema jerárquico de acreditaciones.

¹⁷ Véanse algunos de los consejos apuntados por Sean Farnel (2013) (antiguo programador de *HotDocs* y experto en documental) sobre el circuito internacional de festivales.

Teniendo en cuenta los costes que puede suponer el envío de películas a ciertos festivales, hay que tener muy claro los beneficios que se pueden obtener de dicha estrategia. La inversión puede merecer la pena siempre y cuando se trate de una película que tenga una infraestructura de producción potente a sus espaldas, y una calidad cinematográfica que cumpla con los estándares de programación del evento. Ciertos festivales de mayor repercusión son la puerta de entrada a todo el circuito de festivales menores (empezando por los generalistas, pasando por los festivales de documental y acabando con los especializados en cine etnográfico), dado que se han convertido en citas ineludibles para la prensa especializada, espacios de búsqueda de películas para programadores/as de festivales de todo el mundo, y centros de trabajo de distribuidoras y televisiones que buscan contenidos para su exhibición comercial. Sus representantes acuden a las secciones industriales que han sido incorporadas a los festivales de cine desde la década de 1990, tales como los foros de financiación (*pitchings*), donde se presentan proyectos en desarrollo que buscan contratos de preproducción y venta para completar la película; o mercados (videotecas especializadas donde pueden visionar películas terminadas, incluidas aquellas que no han sido seleccionadas para la programación del festival).

Por último, cabe destacar el papel de los talleres de desarrollo de proyectos (*workshops*) organizados en muchos casos por instituciones que colaboran con los festivales, que guían a cineastas y productores/as durante el desarrollo de la película, adaptándola a estándares profesionales y creando contactos que después ayudarán a recuperar la inversión (incluyendo su participación en *pitchings* de relevancia internacional)¹⁸. A pesar de sus ventajas económicas y profesionales, es necesario recalcar que la participación en estos eventos afecta a las tomas de decisión sobre la estética y contenidos de la película, así como su formato y duración (dado que en el caso del cine etnográfico y documental la televisión será su principal espacio de exhibición comercial), así como la duración del proceso de elaboración de la película, que puede oscilar entre dos y cinco años.

5.4. Tiempo de circulación y pérdida de actualidad

Precisamente, una cuarta cuestión a tener en cuenta si optamos por las vías de exhibición más vinculadas al arte cinematográfico y, especialmente, a aquellos eventos con secciones industriales que nos permitan acceder a fuentes de financiación es el tiempo que se tarda desde que se comienza a realizar la película hasta su llegada a la audiencia. Como apuntábamos anteriormente, la participación en talleres de desarrollo de proyectos afecta al tiempo de circulación, alargando considerablemente la fecha de su finalización, así como la de estreno, dado que en estos talleres también se aprende a elaborar estrategias de distribución en los festivales, adaptándose al calendario internacional. Teniendo en cuenta que muchas veces el cine etnográfico se centra en el problema de tradiciones e incluso pueblos en peligro de extinción, cuestiones relativas a la actualidad y la militancia de causas que exigen la máxima circulación en el periodo de tiempo más corto posible se ven sumamente afectadas por este tipo de estrategia de difusión.

Otra cuestión relevante son las políticas de *première* de festivales internacionales. La exigencia de estrenos internacionales o nacionales para poder ser elegible en la sección competitiva de festivales de renombre implica que hay que adaptarse al calendario de celebración, por lo que si la película se termina en una fecha muy alejada del festival que deseamos como

¹⁸ Tal y como apunta Jordi Ambrós (2009), *commissioning editor* de la televisión catalana TV3 con amplia experiencia en festivales internacionales, la participación en estos foros garantiza la exhibición comercial posterior.

punto de partida, es necesario esperar varios meses hasta el estreno. Además, esto no implica que nuestra película vaya a ser seleccionada, por lo que si no es elegida, tendremos que esperar a que otros eventos puedan seleccionarnos en orden de prioridad. El problema de que los grandes festivales generalistas y algunos de documental de amplia repercusión exijan estrenos afecta, por lo tanto, a festivales especializados (como los de cine etnográfico), impidiendo que estrenen las películas y aplazando su visionado. A esto se suma la decisión de muchos festivales de mostrar solamente películas producidas en el año anterior, por lo que, si nuestra estrategia no funciona como planeábamos, la circulación de nuestra película puede verse enormemente limitada. Además, las jerarquías internacionales que esto produce y las tensiones respecto a los problemas de legitimación cultural que en muchos casos se dan, al necesitar reconocimiento en el extranjero para ser reconocido «en casa», son cuestiones directamente relacionadas con la Antropología, como disciplina altamente interesada en las dinámicas del imperialismo y la uniformización cultural.

En el aspecto práctico, también hay que tener en cuenta que, como vemos en los listados del punto anterior, organizamos la estrategia de difusión de nuestra película según los meses de celebración de los festivales, pero debemos contar con que los plazos de envío de películas no siempre tienen la misma duración, lo que exige un trabajo de organización y diseño del envío exhaustivo que puede consumir mucho tiempo y esfuerzo.

5.5. Formatos y nuevos medios de difusión

Por último, los cambios tecnológicos que el audiovisual ha experimentado en los últimos años han aumentado las posibilidades de producción, exhibición y archivo de películas de corte etnográfico.

Consideramos que el proceso de digitalización ha equilibrado el sistema, abaratando, como apuntábamos anteriormente, el envío de copias y ofreciendo igualdad de oportunidades para la producción a colectivos que anteriormente no podían acceder a los caros equipos de filmación y revelado que exigía el uso del celuloide. Precisamente esta cuestión era hasta hace pocos años otro de los elementos que distanciaba al cine etnográfico del documental más cinematográfico, dado que el primero primaba el contenido científico por encima de valores estéticos¹⁹. Esta cuestión se ve reflejada también en los propios festivales donde, por ejemplo, los títulos de los festivales de cine indígena incluyen la etiqueta *film and video*, dando cuenta de una postura más abierta a la exhibición de calidades inferiores a nivel tecnológico. En lo que respecta al envío de películas, a día de hoy el proceso de digitalización se puede dar por terminado, por lo que la mayoría de los festivales aceptan el envío de películas en DVD o Blu-ray (y usan asimismo discos duros para las copias de alta calidad en HD). También es posible enviar la película a selección sin formato físico, a través de *withoutabox*, plataformas provistas por los propios festivales, o un link a Vimeo que permita a los comités ver los films *online*. En este caso habría que hacerlo con una contraseña para evitar que la película esté accesible al gran público, y por lo tanto se considere «estrenada», lo que impediría que ciertos festivales que exigen *première* no la acepten a concurso.

Para terminar, es interesante añadir que las posibilidades de distribución y difusión *online* se han diversificado y ampliado enormemente, traspasando las fronteras del espacio físico de los festivales, gracias a la digitalización de archivos y la aparición de plataformas como

¹⁹ Como apuntaba Ruby (2000: 24) con su crítica al Seminario Flaherty y su preferencia por el 16 mm y la alta calidad frente al 8 mm, criticando la marginalización de formatos y tecnologías inferiores.

YouTube, Vimeo o el alojamiento de las propias obras audiovisuales en un sitio web concreto (como ocurre con el documental interactivo). Existen además catálogos *online* de distribución de cine etnográfico y documental como DER, *DocAlliance* o WMM (*Women Make Movies*) que pueden ser de enorme valía para la difusión del film una vez terminado el tiempo de circulación por los festivales.

6. Conclusión

Tal y como hemos visto a lo largo del artículo, las posibilidades de distribución del cine etnográfico se han multiplicado en los últimos años. Los festivales especializados en este tipo de cine son cada vez más numerosos y son bastantes las películas documentales de corte etnográfico que se cuelan en los palmares de los festivales más importantes. Así, Locarno ha premiado entre otras a *Foreign Parts* (2009) y *Manakamana* (2013) (figura 6), ambas provenientes del Sensory Ethnography Lab de Harvard, que está apostando por una línea de mayor experimentalidad en el cine realizado desde la Antropología. También son cada vez más los profesionales del cine que se acercan a temáticas y estéticas propias de la Antropología para realizar sus películas. Y es que el hecho de que sea enormemente complicado discriminar el bagaje disciplinar de quien realiza una película documental por la forma final de la misma, no implica que no podamos distinguir y reivindicar cierto estilo etnográfico, hayan o no sido realizadas por personas formadas en la disciplina. La cámara paciente, el ritmo pausado, amplios planos secuencia, cierto realismo, el encuentro amable o la empatía con los «otros», «otro» habitualmente exótico..., son características de lo que habitualmente entendemos por cine etnográfico. Y pensándolo detenidamente, esas características no son sino concreciones filmicas de la experiencia que deriva de nuestra herramienta metodológica más valiosa: el trabajo de campo, hace tiempo ya adoptado, con mayor o menor rigor, por otras disciplinas.

Por tanto, es deseable que aceptemos la hibridación como una de las ventajas que ofrece nuestra propia disciplina, cuya recursividad posibilita que el texto fílmico, así como otras cues-



Figura 6. Fotograma de *Manakamana*, realizada por Stephanie Spray en 2013.

tiones a él asociadas, provoquen debates epistémicos de primer orden²⁰. Así ha ocurrido en otras ocasiones, cuando el cine de Jean Rouch anticipara (o estimulara) reflexiones de orden post (moderno, colonial...). También el texto de Passolini «La primera lección me la dio una cortina», de 1975, podría haber generado varios de los debates ontológicos que estamos presenciando en la Antropología contemporánea. La cuestión no es saber cuánto de antropológica debe ser nuestra película. La cuestión es hacerla y decidir después qué tipo de público va a sacar mayor partido de ella. Este artículo ha pretendido ayudar a que esa decisión sea lo más acertada posible.

Agradecimientos

Este artículo ha sido generado gracias al proyecto de investigación «EHU11/26: Antropología visual: un modelo para la creatividad y la transferencia de conocimiento» (2011-2013), conocido como HAUtaldea (en traducción literal del euskera «Vaya grupo»). Gracias al resto de miembros (Koldo Atxaga, Vanesa Fernández, Ixone Fernández de Labastida, Miren Gabantxo, Iñaki Imaz, Aitzpea Leizaola, Ignacio Mendiola y Miren Urquijo), por sus aportaciones y comentarios.

Bibliografía

- AMBRÓS, Jordi (2009): «Financiación y difusión: mercados y festivales de documental». En: Inmaculada SÁNCHEZ ALARCÓN y Marta DÍAZ ESTÉVEZ (coords.): *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España*. Girona: Luces de Gálibo.
- BRIGARD, Emile de (1995): «Historia del cine etnográfico». En: Elisenda ARDEVOL y Luis Pérez TOLÓN. *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 31-73.
- CÓRDOVA, Amalia (2011): «Estéticas enraizadas: aproximaciones al vídeo indígena en América Latina». *Comunicación y Medios*, 24, pp. 81-107.
- (2012): «Towards an Indigenous Film Festival Circuit». En: Dina IORDANOVA y Leshu TORCHING (eds.): *Film Festival Yearbook 5: Film Festivals and Activism*, pp. 63-80. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- CRAWFORD, Peter (1992): «Film as discourse». En *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- DAYAN, Daniel (2000): «Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival». En: Ib BONDEBJERG (ed.): *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton, University of Luton Press, pp. 43-52. Reeditado en Dina IORDANOVA (ed.) (2013): *The Film Festival Reader*, pp. 45-58. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- DE VALCK, Marijke (2007): *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FARNEL, Sean (2013): «Towards a Filmmaker's Bill of Rights for Festivals (2012)». En: Dina IORDANOVA (ed.): *The Film Festival Reader*, pp. 223-229. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- GRIMSHAW, Anna, y RAVETZ, Amanda (2009): *Observational Cinema. Anthropology, Film and the Exploration of Social Life*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- HARVEY, Penny (1993): «Ethnographic Film and the Politics of Difference: A Review of Film Festivals». *Visual Anthropology Review*, 1, 9, pp. 164-176.

²⁰ Un ejemplo puede ser el libro *Transcultural Montage*, de Christian Suhr y Rane Willerslev (2014).

- HEIDER, Karl G. (1976): *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas.
 — (1997): *Seeing Anthropology. Cultural Anthropology through Film*. Boston: Allyn & Bacon.
- HOCKINGS, Paul (ed.) (1974): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- IORDANOVA, Dina, y RHYNE, Ragan (eds.) (2009): *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- IORDANOVA, Dina, y TORCHIN, Leshu (eds.) (2012): *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- MACDONALD, Scott (2013): *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*. Berkeley: University of California Press.
- NICHOLS, Bill (1994a): «Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit». *Film Quarterly*, vol. 47, n.º 3, pp. 16-30.
 — (1994b): «Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism». *East-West Film Journal*, vol. 8, n.º 1, pp. 68-85. Reeditado en Dina IORDANOVA (ed.) (2013): *The Film Festival Reader*, pp. 29-44. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
 — (2010): *Introduction to Documentary*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- PASSOLINI, Paolo (1997): «La primera lección me la dio una cortina». En: *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta, pp. 33-35.
- PEARCE, Gail, y McLAUGHLIN, Cahal (eds.) (2007): *Truth of Dare. Art and Documentary*. Bristol: Intellect Books.
- PIAULT, Colette (2007): «Festivals, Conferences, Seminars and Networks in Visual Anthropology in Europe». En: Beate ENGELBRECHT (ed.): *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Oxford: Peter Lang, pp. 343-361.
- PRELORÁN, Jorge (1995): «Conceptos éticos y estéticos en el cine etnográfico». En: Elisenda ARDEVOL y Luis Pérez TOLON. *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 123-161.
- RUBY, Jay (1975): «Is an ethnographic film a filmic ethnography?». En *Studies in the Anthropology of Visual Communications*, vol. 2, n.º 2, pp. 104-111.
 — (2000): *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SCHNEIDER, Arnd, y PASQUALINO, Caterina (2014): *Experimental Film and Anthropology*. New York: Bloomsbury Academic.
- SUHR, Christian, y WILLERSLEV, Rane (2013): *Transcultural Montage*. New York: Berghahn.
- VALLEJO, Aida (2014a): «Industry Sections: Documentary film festivals between production and distribution». *Illuminace*, vol. 26, n.º 1, pp. 65-82.
 — (2014b): «Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 40. (En prensa).
- VALLEJO, Aida, y PEIRANO, María Paz (eds.) (en redacción): *Film Festivals and Anthropology*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- WONG, Cindy Hing-Yuk (2011): *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*. London: Rutgers University Press.
- WORTH, Sol (1977): «Utilisation de L'ethnologie par le cinéma/Utilisation du Cinéma par L'ethnologie», en <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/sethnosem.html> [última consulta: 20/05/2014].
- ZIMMERMANN, Patricia R. (2012): «Humanist and Poetic Activism: The Robert Flaherty Film Seminar in the 1950s». En: Dina IORDANOVA y Leshu TORCHIN (eds.): *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 31-46.

Filmografía (por título)

- A life without words*. Adam Isenberg, 2011.
Cannibal Tours. Dennis O'Rourke, 1987.
Carmen. Olatz González-Abrisketa, 2011.
Les glaneurs et la glaneuse (The Gleaners and I). Agnès Varda, 2000.
Descending with angels. Christian Suhr, 2012.
Divine Horsemen. Maya Deren, 1985.
Ensayo final para utopía. Andrés Duque, 2012.
Foreign Parts. Verena Paravel y J. P. Sniadecki, 2009.
Gravida Sketch I. Raymonde Carasco, 1978.
Les maîtres fous. Jean Rouch, 1955.
Leviathan. Lucien Taylor y Verena Paravel, 2012.
Man of nature and me. Orsolya Veraart, 2012.
Manakamana. Stephanie Spray y Pacho Velez, 2013.
Quest (Cautare). Ionuț Pițurescu, 2010.
Ronin, Plants & Dreams. Maria Gonzalez, 2012.
Tongues Untied. Marlon Riggs, 1989.
Transfiction. Johannes Sjöberg, 2007.

La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo

Jorge Moreno Andrés

Universidad Nacional de Educación a Distancia
jorgemorenoandres@hotmail.com

Resumen: Este artículo aborda la vida social de las fotografías en el seno de las familias que sufrieron la represión franquista (fusilados, encarcelados o exiliados). En este sentido, analiza por un lado la correspondencia fotográfica mantenida entre los hogares, las cárceles y el exilio; por otro lado, revela la forma en que las imágenes fueron ocultadas para ayudar a construir un relato contrario a la historia oficial del régimen, y, finalmente, muestra cómo el movimiento memorialista de comienzos del siglo XXI ha contribuido en España a hacer públicas imágenes privadas que estaban marcadas por un contexto de violencia y persecución. Este material permite ampliar el espectro de los usos de la fotografía como contenedor de afectos, como elemento de resistencia política, como agente generador de memoria u olvido, o como lugar donde hacer posible el proceso de duelo.

Palabras clave: Fotografía, Familia, Franquismo, Memoria, Olvido, Represión, Exilio, Antropología visual.

Abstract: This article focuses on the social life of photographs of families who suffered repression under Franco regime (shot, imprisoned or exiled). In this sense analyzes the photographic correspondence maintained between homes, prisons and exile on one side; on the other hand it reveals how the images were hidden to help build a counter narrative to the official history of the regime; and finally, it shows how the movement memory retrieval of the early twenty-first century in Spain has contributed to make public private images that were marked by a context of violence and persecution. This material allows to broaden the range of uses of photography as container affections, as element of political resistance, as agent generator of memory or forgetfulness, or as place to enable the grieving process.

Keywords: Photography, Family, Franco Regime, Memory, Forgetfulness, Repression, Exile, Visual Anthropology.

1. La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo

Cuando en el año 2010 un grupo de investigadores del departamento de Antropología de la UNED comenzamos una investigación¹ sobre la represión franquista en Ciudad Real, no sospechábamos la cantidad y la calidad del material fotográfico que se iba a descubrir durante el trabajo de campo en los pueblos de la provincia. La práctica etnográfica, que en este caso suponía observar y entrevistar en las casas de las familias que sufrieron la violencia de posguerra, provocó que los entrevistados nos abrieran cajones, carpetas o armarios para mostrarnos objetos, cartas y fotografías que guardaban desde 1939. Entre el material fotográfico encontrado había imágenes desgastadas y cosidas por el uso, fotografías recortadas para ocultar aspectos ideológicos, o collages fotográficos en los que se inserta a desaparecidos junto a miembros de la familia en una composición imposible. En todas estas imágenes está contenida la representación de lo recordado, modelado por un contexto de violencia. En este sentido, tan importante es la fotografía como el cajón que la contiene, o las grietas y costuras que ha ido adquiriendo, pues la representación de los familiares represaliados está mediada precisamente por la forma en la que han podido ser recordados. Todo ello nos habla de las circunstancias de miedo, silencio y represión a las que fueron sometidas no sólo las personas representadas, sino sobre todo la familia que guardó esos recuerdos. Concretamente el artículo ilustrará tres tipos de usos: por un lado la correspondencia fotográfica mantenida entre los hogares, las cárceles y el exilio; por otro lado, la forma en que las imágenes fueron ocultadas para ayudar a construir un relato contrario a la historia oficial del régimen; y, finalmente, cómo el movimiento memorialista de comienzos del siglo XXI ha contribuido en España a hacer públicas imágenes privadas que estaban marcadas por un contexto de violencia y persecución. Este material permite ampliar el espectro de los usos de la fotografía como contenedor de afectos, como elemento de resistencia política, como agente generador de memoria u olvido, o como lugar donde hacer posible el proceso de duelo.

2. Exilio, cárcel y campos de concentración

El 24 de agosto de 2004 se publicaba en la contraportada del diario *El País* una entrevista a Jaume Álvarez, uno de los supervivientes del campo de concentración de Mauthausen. La entrevista llevaba por título «Me salvé por amor» y entre las historias de sufrimiento que narraba, llamaban la atención aquellas que hacían referencia a cómo el nazismo intentaba deshumanizar de manera paulatina a los presos, hasta tal punto que olvidaban su nombre: «En París me preguntaban el nombre y decía: 4534, 4534. Luego fuimos recuperándonos»². En un contexto en el que la destrucción de humanidad formaba parte de la cotidianidad del campo, uno de los mecanismos que permitió a Jaume sobrevivir al cautiverio fue precisamente el recuerdo de su novia, evocado a través de una fotografía. «Era mi amiga del colegio. Tuve su foto conmigo todos los días. Salí por ella. Me salvé por amor. Decía: “Tengo que abrazarla”»³.

La resistencia de los presos a la denigración y a la muerte pasaba por preservar lo humano en un contexto de inhumanidad; en ese sentido el pasado de la fotografía permitía a una persona pensarse en un tiempo diferente al de excepción que vivían en los campos. Recordar lo que uno había sido y por tanto lo que uno podría ser se volvía fundamental en esas

¹ Proyecto 92.1 del Ministerio de la Presidencia: «Todos los nombres de la represión de posguerra en Ciudad Real: investigación y material didáctico». Departamento de Antropología social y cultural de la UNED.

² http://elpais.com/diario/2004/08/24/ultima/1093298401_850215.html

³ http://elpais.com/diario/2004/08/24/ultima/1093298401_850215.html

condiciones. Más allá de otras relaciones humanas y amorosas que se pudieran dar dentro del campo como método de resistencia⁴, la fotografía del ser amado servía como fuente de sentido sobre la que se apoyaban los deseos más íntimos y esperanzadores.

«Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca» (Levi, 2003: 39).

En las prisiones españolas muchas fotografías fueron conservadas con un propósito similar, y de hecho las imágenes encontradas denotan un tránsito importante de fotografías desde pueblos y ciudades a la cárcel, revelando así la importancia de los retratos en la evocación de los recuerdos como ejercicio de resistencia. A veces hubo incluso correspondencia de imágenes entre las mismas cárceles; este fue precisamente el caso de Santiago Vera y su mujer Florencia Lillo, presos en Almodóvar (Ciudad Real) y Gerona, respectivamente. En el otoño de 1940, Santiago Vera, dirigente político del municipio de Abenójar, recibió en la prisión de Almodóvar la fotografía de sus hijos enviada desde la cárcel de Gerona. El 19 de septiembre de 1940, apenas unos meses antes de ser fusilado, Santiago respondía a su esposa en otra carta donde señalaba lo importante que para él era tener la fotografía de sus hijos consigo:

«De lo que dices de la fotografía de los niños, pues ya puedes comprender el gusto que tengo de tenerla y aunque no los veo personalmente me basta la fotografía para besarlos y con esto me consuelo; pero no dudo que tus deseos son también muy grandes y te lo mandaré tan pronto como me digas. La pequeña no la conocía, si me la presentan antes a ella sola no hubiera podido decir quién era. Está muy bonita y gordilla. Qué ganas tengo de abrazarlos a todos y a ti igual.»



Figura 1. Hijos de Santiago Vera y Florencia Lillo.

⁴ «Aquel francés de *L'Express* me preguntaba si la gente en el gueto se enamoraba. Bueno, pues... sí, la gente se enamoraba» (Krall, 2008: 52-53).

De todas las imágenes encontradas, la mayoría de las que viajaron a las cárceles pertenecen principalmente a rostros de niños y niñas. Se trata de fotografías de hijos e incluso de sobrinos enviadas a la cárcel para que el ser querido acompañe al recluso. En muchos casos las fotografías fueron el único contacto que el preso tuvo con su familia, pues la distancia imposibilitaba la mayoría de las veces visitar a los presos o enviarles comida. No hay que olvidar que muchas de las cárceles donde fueron a parar los presos de Ciudad Real estaban situadas a cientos de kilómetros del lugar de origen y diseminadas por toda la península (Burgos, San Sebastián, Cádiz, Gerona o Mallorca, entre otros).

Este el caso, por ejemplo, de la familia Calvo Navas, un matrimonio con tres hijos cuyo padre había sido fusilado al finalizar la guerra, y cuya madre permaneció varios años en prisión junto a otras hermanas. Durante los años de presidio las familias acogieron a los niños que habían quedado solos, juntando los hijos de varios familiares con un mismo matrimonio. La fotografía de la familia Calvo que mostramos a continuación contiene precisamente un grupo de niños correspondientes a los hijos de varias hermanas conviviendo en una misma familia, y cuya foto se realiza para ser enviada a las presas que permanecen en la cárcel. La imagen, rota por el uso, no deja ver el texto completo del dorso de la fotografía; sin embargo, se puede leer: «Recuerdo [...] cariño, ya que no te podemos mandar otra cosa. Su hija Emiliana». Cuando Moisés Calvo nos mostró la fotografía señalaba lo siguiente:



Figura 2. Hermanos y primos de Moisés Calvo.

«Falta ahí un trozo. Ésta era para mandársela a nuestro padre o a nuestra madre que estaban en la cárcel. Entonces era cuando estábamos con mi tío Gaspar y mi tía Francisca y estamos mezclados ahí los niños. También hay de mi tía María que estaba en la cárcel [...]. Entonces nos cogieron a todos los críos que éramos y nos hicieron la foto esta. Está mi hermana la mayor y estoy yo. [...] Dedicándosela a alguno de mis padres: “Recuerdo con cariño, ya que no le podemos mandar otra cosa”. Le mandábamos la foto ya que no le podíamos mandar otra cosa. “Su hija Emiliana”, que era mi hermana la mayor que sería la que escribiría esto».

La imposibilidad de «mandar otra cosa» hace referencia a la falta de recursos por parte de la familia para enviar alimentos, además de la dificultad para cubrir la distancia de los pueblos a las cárceles cuando éstas estaban fuera de la provincia donde vivía. Tenemos que recordar que mientras la distancia a la prisión pudiera recorrerse a pie, la gente iba a visitar a los presos aunque fuera para llevarles «bellotas» y «ropa limpia». Eso era precisamente lo que recordaba Eugenio Soto, vecino del municipio de Cabezarados, cuando señalaba la distancia que recorría andando (46 kilómetros) desde su pueblo a la cárcel para poder ver a su padre.

«En Almodóvar íbamos a ver a mi padre, mi madre y yo íbamos porque los otros eran pequeños. Íbamos a ver a mi padre, a llevarle algo de comer, que a lo mejor le llevábamos unas pocas bellotas y la ropa limpia, que era lo único que le podíamos llevar. Y nos íbamos de aquí [Cabezarados] de madrugada mi madre y yo, andando a Almodóvar [...] y le dejábamos lo que llevábamos y otra vez al pueblo andando. Yo con doce años, claro porque no fuera mi madre sola.»

La fotografía que envió la familia Calvo a sus familiares presos revela la importancia de la imagen como alimento afectivo y esperanzador para los presos. En un contexto de máxima vejación y dolor, por la reclusión y por las noticias del fusilamiento de familiares, tener la imagen de un hijo en la cárcel suponía un bálsamo emocional muy importante, ya que al introducir la presencia familiar en la soledad de la celda, se inserta también la posibilidad de pensar una vida futura junto a los hijos. Es el caso por ejemplo también de Fidela Cardos, presa en Menorca, con tres hermanos asesinados, además de su marido y su cuñado, una situación traumática que sólo a veces se veía calmada con el rostro de sus hijas. Así lo señalaba Fidela en una de las cartas que conformaron la correspondencia entre hijas y madre, mientras estuvo en prisión: «Me preguntas en la tuya si me acordé de tu santo, todo el día lo pasé dando besos a tu retrato».

Estas palabras nos sirven para entender la relación física que mantenían las personas con las fotografías, imágenes que son besadas, abrazadas o apretadas contra el pecho y que han ido generando con el tiempo desgastes o roturas. En muchas ocasiones la fragilidad de la fotografía es solventada con costuras para que la imagen siga viviendo. El papel fotográfico cosido como si fuera una piel, o un trozo de tela, queda marcado simbólicamente por un deseo de continuidad, una necesidad de que el ausente no desaparezca y siga acompañando a la familia. De hecho muchas de las personas entrevistadas nos han hablado de la energía que las fotografías les daban, como si el espíritu del muerto estuviera presente en la imagen en una especie de *mana*⁵. Y es que, en muchas de las imágenes de represaliados que guardan las familias, la presencia del rostro de la persona ausente contiene su espíritu. Como señala Susan Sontag, toda fotografía tiene la posibilidad mágica de apropiarse de otra realidad, un

⁵ El *mana* –y todos los términos con él emparentados que pueden encontrarse en la práctica totalidad de las culturas humanas– suscita una esfera en que las cosas han dejado de distinguirse, donde el humo que ese provoca para producir nubes se considera idéntico a las nubes (Delgado, 1991: 97).



Figura 3. Imagen cosida de Benita Lillo, presa en Saturrarán.

rrió con su tío, pero que él conserva su fotografía en la cartera desde hace 55 años. El retrato lo guardaba la suegra de Pedro Uris y se lo dio a Joaquín unos años después de que la esposa de Pedro se volviera a casar con otro hombre. Cuando le pedimos que nos mostrara la fotografía nos comentaba lo siguiente:

«Al cabo lo tengo muy escondido, aquí está. Yo la tengo siempre aquí en la cartera, lleva ya 55 años o más que la tengo yo aquí. No estábamos casados cuando ya la tenía yo. Me la dio su suegra [de Pedro Uris] cuando estuvimos trabajando ahí en el Cordobés [...]. Nos pagaron y se hizo cargo el hijo de la mujer. Estando allí preguntó la mujer, y le dijeron quién era yo y salió con él [señalando la fotografía], me dijo toma y me dio un beso, lloramos los tres, Silvino, la abuela y yo. Y me dijo, para que la tenga otro la tienes tú, su sobrino. Desde el 50 lleva aquí, de una cartera a otra».

El gesto del traspaso de la imagen de la suegra de Pedro Uris al sobrino revela un cambio en el uso de la fotografía. Mientras la familia de la mujer esperó, la fotografía tenía un sentido, sustituir al esposo en su ausencia. Una vez la espera se rompe, y la mujer se vuelve a casar, los que continúan esperando son los que deben conservar su imagen. Esa representación fidedigna del cuerpo de Pedro Uris en la fotografía contrasta con el relato borroso de su desaparición, algo que no se debe únicamente a la carencia de datos en aquella época, sino sobre todo al modo de gestionar la información por parte del régimen como método represivo:

aspecto talismánico que no sólo observamos en las fotografías estudiadas, sino que está presente también en las fotografías contemporáneas.

«La foto del amante escondida en la billetera de una mujer casada, el cartel fotográfico de una estrella de rock fijado sobre la cama de una adolescente, el retrato de propaganda del político prendido de la solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera: todos los usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad» (Sontag, 2005: 33).

Si en la cárcel los reclusos conservaban fotografías de sus hijos, en las casas la gente guardaba las fotografías de los presos, las cuales cobraban mayor valor ante las noticias de los fusilamientos. Además de éstas, otras familias conservaron las fotografías de familiares que desaparecieron y de las que nunca supieron qué les pasó. Es el caso por ejemplo de Pedro Uris Hungría, un joven de Ciudad Real que terminó muriendo en el campo de concentración nazi de Mauthausen. Cuando entrevistamos a Joaquín Lizcano Uris, un sobrino de esta persona, nos señaló que la familia nunca supo qué ocurrió con su tío, pero que él conserva su fotografía en la cartera desde hace 55 años. El retrato lo guardaba la suegra de Pedro Uris y se lo dio a Joaquín unos años después de que la esposa de Pedro se volviera a casar con otro hombre. Cuando le pedimos que nos mostrara la fotografía nos comentaba lo siguiente:



Figura 4. Pedro Uris.

«Nosotros no sabíamos nada de momento, luego decían que habían enviado una cruz al ayuntamiento. Luego habían enviado no sé qué y el sargento de la Guardia Civil dijo: “vaya un pájaro que se ha escapado”. Luego en el año 50, Marco, el del correo, le da la enhorabuena a mi tío Matías Uris porque ya sabía algo de su hermano por una carta que supuestamente le había llegado, pero no le llegó nada.»

La poca certeza en el conocimiento del paradero de Pedro Uris se complementa con la constatación de su rostro, un rostro que acentuaba la noción de desaparecido ante la llegada de noticias de otros exiliados que daban señales de su existencia, enviando fotografías sobre su vida en Francia, México o en otros países. Muchas de estas imágenes son fotografías que contienen escenas de cierta felicidad y prosperidad: el nacimiento de un niño, el reencuentro con un grupo de amigos o la fotografía de una pareja en el exilio. Las personas que lograron sobrevivir a los campos de concentración franceses y a los alemanes enviaron fotografías a las familias aunque no siempre de manera directa. En muchas ocasiones esas imágenes iban destinadas a personas alejadas del núcleo familiar, evitando así posibles represalias o indagaciones sobre el paradero del exiliado. Esas fotografías se asemejan a las postales, ya que siempre contienen notas en el reverso que complementan el sentido de la imagen.

«A nuestros queridos tíos Eleuterio, Angelita y Primas dedicamos esta foto. Como prueba del cariño de estos vuestros sobrinos y primos, recibiendo un millón de besos y abrazos en esta fotografía. Deseando que tengáis mucha salud hasta que nos los podamos dar algún día. Recibir besos y abrazos de vuestros sobrinos y primos.»

La relación física con este tipo de fotografías está de nuevo presente en la dedicatoria que Benito Castro le escribe a sus familiares. Aquí la imagen no sólo recibe besos y abrazos,

sino que además transporta los afectos desde el exilio hasta el lugar donde está la familia. La fotografía funciona como sustituto del beso durante el tiempo de espera o, como dice el exiliado, hasta que «nos los podamos dar algún día». La imagen se presenta así, no sólo como un material sensible de poder contener afectos, sino también como transmisor de los mismos, como el lazo a través del cual es posible seguir besando a los seres queridos mientras dura el estado de excepción.

Pese a que las fotografías ayudan a tener el recuerdo de la persona ausente, nunca se suple del todo su presencia, y por ello muchas familias intentaban hacer todo lo posible para que los familiares regresaran del exilio o para visitarlos al país donde estuvieran residiendo. En el caso por ejemplo de Benito Castro, un hombre de Ciudad Real que se exilió a Francia al terminar la guerra, no sólo no pudo volver, sino que se le pusieron infinidad de impedimentos a la familia para que no pudiera visitarlo. Su hermana Fermina nos comentaba los sufrimientos que su madre pasó para intentar visitarlo, pues pese a conseguir los certificados de penales, el ayuntamiento nunca dio autorización para que pudiera desplazarse. El uso de la fotografía como consuelo, el dolor de la ausencia y los impedimentos del régimen franquista, están presentes en las palabras de la hermana de Benito:

«Hasta que no murió Franco mi hermano no pudo venir aquí porque estaban diciendo todos los del pueblo, que ahora están en la agonía muchos de ellos, que tenían que haber estado hace días ya, que si venía, a mi hermano le cortan el pescuezo antes de llegar al pueblo. Y mi madre quiso ir a ver a mi hermano y no quisieron hacerle los papeles, después de tener los certificados de penales y todas las cosas (...). Eso es muy doloroso, muy doloroso, tener un hijo y no verlo. Yo cuando fui a Francia a verlo, cuan-

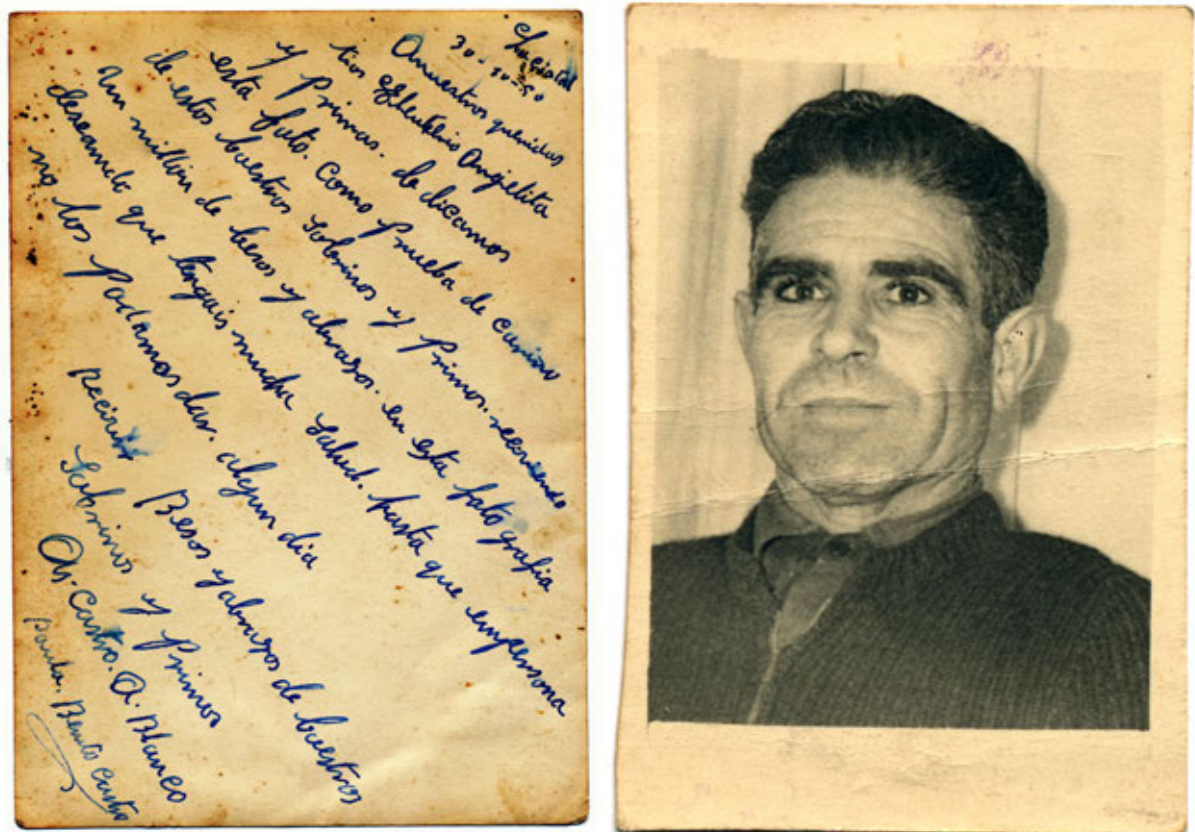


Figura 5. Benito Castro.

do vine traje una foto de él y se quedaba clavada en la silla [mi madre] y decía “Lástima mi Benito, lástima mi Benito”. Que no creas que no es duro eso. Que yo cuando lo vi a mi hermano... y fui con mis dos hijos chicos, pequeñitos, me los llevé. Cuando me vio él, se puso a morir, y yo me puse peor que él. Eso no lo sabe nadie nada más quien lo pasa, y lo cuentas y dicen que es mentira, pero eso es la verdad.»

Este relato nos muestra cómo la fotografía no puede sustituir nunca la presencia del cuerpo, pero sin embargo ayuda a evocarlo, sirve como contenedor de conversaciones, de besos e incluso revela la continuación de un relato familiar que pese a la distancia se sigue construyendo. De hecho muchos de los escritos del reverso de las fotografías enviadas a España están firmados por los niños nacidos en el exilio. Si bien su edad les impide firmar o escribir carta alguna, se hace necesario para los padres hacerlos presentes en primera persona con la intención de integrarlos en el grupo familiar que se mantiene en la distancia. Son fotografías en las que aparecen los padres con los niños, imágenes que contrastan con los niños huérfanos de muchas personas que no pudieron salir al exilio o que decidieron quedarse. Frente a las imágenes de muertos conservadas por la familias en el interior de las casas, éstas imágenes enviadas desde fuera de España muestran una cierta felicidad, pues son metáfora de la vida que ha podido continuar después de la guerra.

3. Cajones, armarios y altares profanos

Desde que comenzó el levantamiento militar, el régimen franquista fue configurando un entramado simbólico con el que legitimar su poder. La necesidad de establecer una nueva realidad ideal pasaba por destruir y denigrar todos aquellos elementos que recordaran la ideología del bando perdedor. En todas las ciudades y municipios se abrió un proceso de investigación, denominado *Causa General*, a partir del cual se perseguía a todas las personas sospechosas de asesinato, de atentados contra la Iglesia o de ideología izquierdista. En ese mismo informe se publicaron fotografías donde se mostraban imágenes explícitas de muertes supuestamente llevadas a cabo por las llamadas hordas marxistas⁶. Esta representación de personas como «bárbaros» se complementa con otra que nos habla de personas convertidas, imágenes públicas de presos rezando y que en prisión redimen las penas por las que fueron condenados. Además de la imagen pública del represaliado que el franquismo intentaba mostrar, hemos encontrado fotografías que pertenecen al ámbito privado del propio régimen; se trata de imágenes de represaliados políticos archivadas en juicios sumarísimos y que proceden en su mayoría de fotografías requisadas a las familias para ser utilizadas como evidencia material de la fisonomía de personas perseguidas. La historia oficial del régimen construyó de manera privada la imagen del represaliado a partir de estas imágenes de delincuente político, incluyendo además fotografías de personas asesinadas por la Guardia Civil como registro oficial de la muerte del «delincuente en rebeldía».

Frente a estas representaciones estatales de personas que aparecen como bárbaros, convertidos o perseguidos, muchas de las familias de aquellos hombres utilizarán las imágenes de sus seres queridos para mantener una versión opuesta a la historia oficial que implantaba el franquismo. La imposibilidad de llevar a cabo el proceso público de duelo en muchas de las casas que sufrieron la represión, fue contrarrestada con el relato familiar, que de manera pri-

⁶ El artículo «Breve historia de una fotografía» del historiador Francisco Espinosa Maestre apunta a la sospechosa procedencia de muchas de esas imágenes. En el texto el autor desvela el uso que el régimen franquista hace de una fotografía de republicanos asesinados, utilizados como si fueran franquistas víctimas de la represión republicana.

vada ayudaba a recordar y a mantener viva la memoria de sus seres queridos⁷. En este sentido no es casualidad que se utilicen las fotografías como mecanismo evocador⁸, pues la imagen funciona no sólo como prueba evidente de que esa persona existió⁹ sino sobre todo como lugar de memoria a partir del cual se generan diversas prácticas que permiten recordar y relatar la historia del ausente. La fotografía es el lugar desde donde se cuenta el relato, un relato que en contextos de violencia es modificado para poder ser relatado.

Todas esas imágenes que acompañaron la vida de las familias se mantuvieron escondidas en el interior de las casas. En este sentido hay que señalar que el acto de guardar, durante la posguerra, imágenes de represaliados políticos suponía un riesgo muy alto, ya que toda documentación de militantes políticos era confiscada y archivada en registros policiales como pruebas delictivas. Aun así, fueron muchas las familias que terminaron escondiendo aquel material en cajones, armarios o incluso detrás de algún cuadro. En este sentido es claro el ejemplo de la imagen de Canuto Rodríguez, un exiliado político de Puertollano, que terminó asesinado en el campo de concentración de Mauthausen (Alemania), y cuyo carné guardó su mujer durante muchos años en su casa. Así relataba su hijo la experiencia con la fotografía de su padre:

«Mi madre lo guardaba detrás de un cuadro que había en la casa. Claro, mi casa fue registrada varias veces y entonces tenía que tenerlo bien guardado. Que cuando yo



Figura 6. Carné de Canuto Rodríguez.

⁷ «Donde no hay tumba estamos condenados a seguir haciendo el duelo» (Valverde, 2014: 52).

⁸ Como señala Susan Sontag, «una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías —sobre todo de las personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado desaparecido— incitan a la ensoñación» (Sontag, 2005: 35).

⁹ «La fotografía no rememora el pasado. El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido» (Barthes, 2011: 95).

llegué al Ministerio del Interior [en los años ochenta] para reclamar lo que le iban a pagar a mi madre, si le podían dejar una pensión, llevé el carné y un teniente le dijo a un comandante: “mi comandante, ¿dónde habrá estado guardado este?”, le dijo, “¿dónde habrá estado guardado?”. Y yo dije: “pues yo no lo sé dónde ha estado guardado”. Demasiado lo sabía yo dónde había estado guardado.»

La investigación que se ha llevado a cabo revela otra estrategia para ocultar las imágenes consistente en eliminar el componente político que la fotografía pudiera contener. Es decir, si la fotografía, por ejemplo, de un hombre con el puño en alto le servía al régimen para condenar a esa persona, muchas familias cortaban el puño de la imagen para que de esa manera la fotografía amputada eliminara el vestigio político y, por tanto, su eficacia como prueba de delito. Si la constatación de un puño en alto puede problematizar el recuerdo, las familias lo modifican, doblegando la objetividad histórica de la fotografía a la maleabilidad de la memoria. En este sentido y para apoyar la narración, la familia modificó muchas veces las fotografías, no sólo ocultando evidencias políticas sino también añadiendo elementos a la imagen para que significara más cosas¹⁰. Esa subversión del pasado fijado en una fotografía para hacerlo maleable en función del uso que le da la propia familia, contrasta con la fotografía como constatación y catalogación criminal. La modificación de las imágenes en estos contextos de violencia acercan la fotografía a lo que Kracauer llamaba «imágenes de la memoria»: «Las imágenes de la memoria se comportan al revés que las fotografías, pues engrandecen el monograma de la vida recordada» (Kracauer, 2008: 28).



Figura 7. Altar profano.

¹⁰ A muchas fotografías se le añaden aspectos en la vestimenta que dignifican a la persona, como puede ser un traje o una corbata, pero también se incluyen en la imagen miembros de la familia que en principio no estaban y que aparecen acompañando en la fotografía al desaparecido.

Otro de los lugares donde se guardaron las fotografías lo conforman pequeñas cajas que contienen todo el material del familiar desaparecido. Estos pequeños cofres llenos de cartas, objetos e imágenes, que Julián López ha denominado «altares profanos»¹¹, se utilizaban para preservar el recuerdo del familiar asesinado, contribuyendo así a crear un espacio donde los muertos tenían una vida social. Si pensamos que muchos de los cuerpos de las víctimas de la represión franquista se encuentran en paradero desconocido, o en fosas localizadas a las que se prohibía sistemáticamente el acercamiento al lugar, podemos entender cómo las imágenes adquieren un valor sagrado, ya que en ausencia de cuerpo la fotografía sustituye a la persona, siendo la única imagen que se conserva del difunto. Frente a los cementerios donde descansan de manera ordenada los difuntos tras el ritual de enterramiento, las fosas¹² funcionaron como la negación de la vida social del muerto. Era por tanto necesario para las familias crear otros lugares donde recordar y venerar al ausente. De hecho, muchas de las fotografías que nos hemos encontrado habrían funcionado en otro contexto como el rostro que acompaña a la tumba en el cementerio, pero en ausencia de cuerpo o de lugar sagrado, lo sagrado pasa a ser lo que la gente conserva de aquellos familiares.

Es significativo en este caso pensar en el caso de la familia de Marcelo León, un hombre del municipio de los Pozuelos de Calatrava que fue fusilado en Almodóvar del Campo, junto con sus hermanos, al terminar la Guerra Civil. En una entrevista realizada a uno de los familiares, nos señalaba que no conservaban ninguna fotografía de sus tíos porque fueron colocadas en la tumba. La exhumación llevada a cabo de manera clandestina en los años ochenta para recuperar los restos de sus tíos, propició que se llevara a cabo un enterramiento común en el cementerio. Los restos, por tanto, se introdujeron en una tumba y junto a ella se colocaron las imágenes de los difuntos que las familias conservaban en la casa, convirtiéndose así en una fotografía pública de las múltiples que acompañan a los restos de los difuntos en los cementerios. El cambio de la ubicación de la imagen lleva implícito un nuevo uso: la fotografía privada, que había permanecido oculta en las casas y que evocaba al desaparecido en ausencia de tumba, es utilizada públicamente cuando el cuerpo aparece y es enterrado, mediante un ritual funerario.

Este cambio de uso no siempre pudo darse, y de hecho la mayoría de las veces la familia no supo dónde habían enterrado a las personas asesinadas. En este sentido la ausencia de los cuerpos o de las personas desaparecidas dotó a la imagen de un carácter determinante no sólo en el recuerdo, sino incluso en el contacto con la persona a través de la fotografía. Son imágenes vivas, se llevan en la cartera, se besan, se cosen, se modifican introduciendo las fotografías en nuevas representaciones o incluso llegan a morir con la persona. Esas imágenes, más que vistas fueron tocadas y sentidas físicamente y llegaron a convivir realmente con ellas hasta el punto de envejecer junto a los dolientes. De hecho muchas fotografías se echaron en la tumba junto a la viuda cuando ésta falleció y en su última voluntad había pedido que «su marido» se enterrase con ella.

En la mayoría de las casas que conservaron imágenes de represaliados políticos, las fotografías durmieron al amparo familiar los años de dictadura y gran parte del periodo democrático. De hecho, la vida social oculta de estas imágenes no es algo que terminara con el franquismo, ya que, por ejemplo, cuando en los años noventa, la Junta de Comunidades de

¹¹ «En ocasiones, estos objetos delgados y frágiles se convierten en uno de los elementos que junto con las últimas pertenencias de los familiares (cartas, pañuelos, paquetes de tabaco, etc.), configuraban una especie de altar profano donde se conservaba y condensaba la memoria de aquellos hombres» (López García, 2011: 580).

¹² «Como parte sustancial de sofisticadas tecnologías del terror, este tipo de tumbas están orientadas tanto al silenciamiento y desorientación de las memorias no oficiales de la violencia (...) como a la consolidación de regímenes de opresión y miedo» (Ferrándiz, 2004: 2).

Castilla-La Mancha promovió la recuperación del patrimonio fotográfico a través del programa «Legados de la Tierra», apenas aparecieron en la provincia de Ciudad Real imágenes de personas que protagonizaron la vida política de los años treinta. En el caso, por ejemplo, del municipio de Abenójar, la mayoría de las imágenes entregadas corresponden a un tiempo anterior o posterior a esas fechas. Según nos relataba una de las coordinadoras del proyecto en ese pueblo, la gente no entregó fotografías correspondientes a ese periodo, y en este sentido es significativo que una de las pocas imágenes recibidas fuera la fotografía de unas presas republicanas encarceladas en Ciudad Real por los llamados sucesos de 1934. La fotografía fue trasladada de la casa del familiar al ayuntamiento envuelta dentro de un trapo, como si escondiera un secreto. Una de las coordinadoras del proyecto explicaba estos hechos de la siguiente manera:

«Llama extraordinariamente la atención que no se conserven imágenes de la experiencia de socialización que vivió Abenójar durante los años de la Guerra Civil, ni de las personas más significativas de esos tiempos, o al menos que esas fotos no hayan aparecido de momento. Sin duda quien conservase durante la posguerra imágenes o símbolos de quienes perdieron la guerra ponía en un grave riesgo su seguridad y la de su familia, cuando no su vida» (VV. AA., 2000: 14).

Aquellas imágenes no se hicieron públicas en la elaboración de aquellos catálogos de «Legados de la Tierra» porque, por un lado, conservan la función social privada que mantuvieron durante la dictadura, y porque de puertas hacia fuera no había un contexto que diera sentido a las fotografías de las personas que sufrieron la represión franquista. De hecho, unos años después la vida social de todas estas fotografías tuvo un sorprendente recorrido social debido principalmente al proceso memorialista que se comenzó a desarrollar en España desde comienzos del año 2000. El incremento de asociaciones e instituciones que desde esa fecha han trabajado en la apertura de fosas, homenajes, investigaciones o conferencias ha provocado que aquellas imágenes familiares circulen públicamente por primera vez entre la ciudadanía. De hecho observamos cómo desde aquella fecha esas fotografías se han ido insertando en libros, documentales, periódicos, proyecciones o incluso en manifestaciones a favor de la recuperación de la memoria histórica. En este nuevo contexto las imágenes han perdido su carácter puramente familiar incorporándose a discursos más políticos, humanitarios o históricos.

4. El caso de Avelino García

Un caso paradigmático de los nuevos recorridos que toman estas imágenes en la actualidad es el de Avelino Chillarón, un hombre de cuarenta años que contactó con nuestro equipo buscando información sobre su abuelo. El encuentro se produjo unos meses después de la realización de unas jornadas donde se publicaban los primeros resultados de nuestra investigación. La referencia en Internet a las jornadas sirvió a Avelino para contactar con nosotros vía Facebook:

27 de agosto de 2011, 15:38

AVELINO: Hola Sr. Moreno, he estado leyendo sobre las jornadas que hicieron en Abenójar sobre la Guerra Civil, mi abuelo era de Abenójar, Avelino García, fusilado en Octubre-noviembre de 1940 en la tapia del cementerio, se desconoce donde está enterrado, y el tío de mi abuela era uno de los acusados de los sucesos del 34, Julián Chillaron.

27 de agosto de 2011, 18:27

- JORGE: Hola Avelino, tu tío era el hermano de Lucía, que todavía vive en Madrid. Estuve entrevistándola. La de Avelino fue una familia muy castigada por la represión. De momento desconocemos dónde fue enterrado, en cuanto sepamos algo te mantengo en contacto. Me he quedado pensando, la mujer de Avelino se quedó embarazada cuando lo mataron. Tengo alguna foto de Avelino, no se si tú tendrás tb. Si quieres llámame y hablamos. saludos.
- AVELINO: Se me acaba de poner carne de gallina, y se me han saltado las lágrimas con lo que leo, tanto tiempo buscando a mi abuelo, si soy hijo de Avelino, el que no conoció a su padre, luego te llamo, un saludo. Si te refieres a fotos de mi abuelo, no, no tengo ninguna, para mí sería lo más grande poder verlo, estoy terminando de trabajar, mi abuela aún vive, tiene 97 años, te llamo cuando pueda, estoy nervioso perdido.

Esta conversación, que expresa de manera clara el interés que tienen muchas personas sobre su pasado familiar y las dificultades para encontrar información, fue el inicio de una serie de entrevistas tanto a Avelino como al resto de sus familiares. A partir de los primeros encuentros observamos que Avelino es hijo de Avelino Chillarón, fallecido ya hace unos años, y nieto de Avelino García, persona asesinada por el régimen franquista en 1940. En el momento del asesinato, Avelino García era novio de M.^a Eugenia Chillarón, la cual estaba embarazada de éste desde hacía ya varios meses. Después de la muerte, los padres del difunto intentaron que el niño tuviera sus apellidos, pero el ayuntamiento y la Iglesia impidieron el trámite, dado que nunca habían estado casados. Por tanto, el hijo de Avelino García pasó a tener el apellido de la madre: Chillarón, madre que después de un tiempo contrajo matrimonio con otro hombre, Francisco Sanz, con el que tuvo una hija. Esta familia tenía, por tanto, dos hijos de distintos apellidos, algo que apenas se explicó a los nuevos integrantes de la familia, y que sin duda dificultó la transmisión de la memoria de Avelino García, hasta el punto de que los nietos no sabían realmente quién era su abuelo. Así lo señalaba Avelino en una de las entrevistas que realizamos:

«Mi madre sí conoce la historia, sí la conocía, pero por ejemplo los nietos no la hemos conocido. [...] Es que hemos vivido confundidos con el tema de mi abuelo, en casa de mi abuela había una foto de un militar que señalaban y decían 'el abuelo, el abuelo', pero el abuelo no era mi abuelo, el abuelo era la persona con la que se casó después mi abuela, era padre de mi tía, pero realmente no era padre de mi padre, no era su padre, pero claro, siempre ha sido el abuelo.»

La imagen del militar expuesta en el salón señalada como «el abuelo» nos habla del matrimonio que tuvo la abuela de Avelino después del asesinato de su primer novio. Sin embargo, no hay ninguna imagen de Avelino García expuesta o escondida en el interior de la casa. Esa ausencia de imagen va acompañada de una ausencia de relato, y como veremos más adelante, será precisamente la irrupción de la fotografía en la actualidad lo que reactiva la historia oculta. Jesús M. de Miguel, en su artículo «La memoria perdida», señala que en todos los álbumes familiares hay una fotografía que falta, un pariente cuya ausencia no se pronuncia pero que «es a menudo la explicación de toda la familia» (De Marina, 2004: 10).

Para Avelino la posesión de una fotografía es algo esencial como lugar de memoria, y no llega a entender cómo su padre, que no conoció nunca a su progenitor, no tenía una imagen suya. En cambio sí tenía, según Avelino, una cajita donde guardaba las cosas especiales, una especie de «altar profano» que contenía otro tipo de materiales entre los que se encontraba una cartera que había pertenecido a su padre y que guardaba «mimosamente». Este tipo de objetos revela otras formas de evocar el recuerdo, pues si la fotografía da un acceso principal-

mente visual al pasado, aun pudiendo las imágenes ser besadas y abrazadas, la cartera que guardaba el padre de Avelino permite relacionarse con su familiar principalmente a través del tacto. El cuidado con el que mimaba la cartera nos habla del objeto como contenedor y evocador de la memoria del ausente, y el hecho de que fuera una caja individual y secreta da cuenta de que la memoria del padre desaparecido estaba inserta en una memoria familiar que no compartían todos los integrantes¹³:

«Eso ha sido lo más curioso, que no ha habido nunca imágenes. Eso es lo que más me ha sorprendido. Porque mi padre para algunas cosas ha sido muy reservado, ¿no? Él tenía su mesita con sus cosas y tal, y tampoco le gustaba mucho que se las tocasen, incluso tenía una caja con un candadito donde tenía lo suyo, lo más supuestamente especial. Candadito que de otra manera yo me acuerdo que con mi hermano se lo abríamos y le mirábamos lo que tenía, como niños que éramos. Allí solía tener su cajita fuerte, tenía monedas, tenía muchas monedas antiguas, y tenía billetes que parece que venían precisamente de la época de su padre, los tenía ahí guardados. Tenía la cartera esa que te digo yo que tengo ahora que está fechada en 1907. Esa cartera la limpiaba mucho, la mimaba mucho, y ese tipo de cosas se las solía guardar ahí, donde nadie tuviera acceso a poder tocársela. Pero siempre me ha sorprendido que no hubiera una fotografía de mi abuelo, que él no tuviera una fotografía de su padre, porque yo recuerdo que incluso cuando mi padre falleció, yo lo revisé todo exhaustivamente porque digo tiene que haber algo de mi abuelo ahí.»

La ocultación familiar sobre el abuelo de Avelino se construyó a partir de evasivas y silencios, convirtiéndose el tema en un tabú sobre el que se evitaba preguntar o hacer cualquier comentario. De hecho, no será hasta hace pocos años, tras la muerte del padre, que Avelino comience a investigar sobre su familia paterna, entendiendo que el obstáculo principal para acceder al relato de la historia de su abuelo es precisamente su entorno. Tanto es así que durante la investigación, que llevó a cabo de manera individual, le ocultó a su abuela todo lo que fue descubriendo. Así relataba el proceso de búsqueda y el encuentro que finalmente tuvo con ella para revelarles lo que ya sabía:

«Porque claro yo todas las investigaciones y todo esto que estaba tratando de averiguar, de dónde venía, quién era mi abuelo y eso, yo no se lo decía a mi abuela. Ella no sabía lo que yo estaba haciendo pero ya un día pues... ya me pongo a hablar con ella, ya se lo digo, porque es que parece que tienes que esconderte de algo. Entonces se sorprende y me pregunta que desde cuándo sabía yo eso. Ella no sabía que yo ya era consciente, que sabía quién era mi abuelo, cómo se llamaba mi abuelo, qué le pasó a mi abuelo realmente. Si por ejemplo yo no me llevo a interesar, más que interesar necesitar, mi abuela se muere y no nos dice nada. Lo que pasa es que sigue teniendo miedo, sigue teniendo esa mentalidad de que a sus nietos les puede pasar lo que le pasó a su marido, porque yo he intentado cambiarle la manera de pensar pero qué va, es imposible, sigue pensando eso. Sigue pensando que en qué líos me meto. Y le digo, pero abuela no puede pasar ya nada de eso, y me dice, pero nosotros también pensábamos que no podía pasar y pasó.»

La estrategia del olvido llevada a cabo por la abuela de Avelino recuerda a las reflexiones que hacía Hanneke Willemse en su libro *Pasado compartido. Memorias de anarcosindicalistas*

¹³ Este tipo de caja contrasta con los altares profanos que comentábamos anteriormente, pues si aquellos eran accesibles a toda la familia, en este caso el acceso privado del hijo del difunto revela que esos recuerdos son problemáticos de visibilizar e integrar en una familia establecida después del asesinato de Avelino García.

en *Albalate de Cinca (1928-1938)*. En este texto la autora contrapone las formas de recordar entre los republicanos que se exiliaron y los que permanecieron en el país. Si en el exilio se hablaba constantemente de la revolución social, de lo ocurrido durante la guerra, conformando así un relato colectivo de lo que fue la historia, en España no se hablaba del pasado, pues la represión franquista obligaba a olvidar, a imponer el silencio como forma de instaurar la versión oficial de la historia. La autora señala que los recuerdos se focalizaban en relatos de experiencias individuales, en la utilización en definitiva de los blancos de la memoria como estrategia para sobrevivir en un pueblo hostil. Sin embargo, si en algunos casos la represión política consiguió hacer desaparecer incluso del ámbito privado la imagen de los familiares asesinados¹⁴, el material encontrado y la investigación que se está llevando a cabo revela que hubo otras formas en las que el recuerdo se hacía presente, mecanismos cotidianos que permitían a las personas hablar y recordar todo lo ocurrido.

De hecho, mientras que en la casa de la abuela de Avelino se fue construyendo un relato confuso y contradictorio que da cuenta de las dificultades para gestionar un pasado doloroso e incómodo, en la casa de los padres y hermanos del difunto se mantuvo aquella memoria de forma permanente. Este es el caso de Lucía García, hermana de Avelino García y tía-abuela del nieto que se puso en contacto con nuestro equipo de investigación. Desde el punto de vista de la memoria familiar, la casa de los hermanos y padres de los fallecidos es el lugar donde sus recuerdos permanecen, convirtiendo las fotografías o los objetos de los ausentes en el lugar donde venerar a los muertos que están desaparecidos. Sin embargo, no es algo que ocurre en la casa de la que fuera novia del difunto, ya que después de rehacer su vida, el relato familiar de aquella mujer se engarza con otro marido y otra familia paterna. En este contexto se entiende que el pasado traumático se intentó ocultar no sólo por la violencia sufrida, sino también por la condición marginal de una mujer soltera que intenta crear una nueva estructura familiar teniendo un hijo de una persona asesinada y denigrada por el régimen.

El uso de la fotografía aquí es esencial para entender cómo la imagen mantiene el recuerdo patente. Tras el asesinato de Avelino García, murieron dos hermanos más, Abundio y Eusebio, fallecidos en la prisión de Carabanchel (Madrid) y en la del Puerto de Santa María (Cádiz), respectivamente. La memoria de todos ellos se ha mantenido visible en un álbum de fotos construido por Lucía, una de las hermanas de los difuntos, a partir de un libro que los compañeros de prisión enviaron a la familia tras la muerte de Abundio. En la primera página de ese álbum se puede leer: «Compañero Abundio: Los que contigo hemos sufrido el infortunio de una circunstancia y hemos colaborado en la ruda tarea de la lucha. Te recordaremos eternamente».

Ese álbum es el lugar donde se recoge la imagen de todos los hermanos de Lucía que fueron asesinados, pero también es un compendio fotográfico donde se insertan las imágenes de sus padres, de los hijos que fueron creciendo o de las bodas que se fueron celebrando con posterioridad. Todo el compendio fotográfico forma un relato visual sobre la historia familiar, un relato que se revela extraño por la dedicatoria con la que comienza el álbum y que constata que la familia se estructura a partir de un daño sufrido. La lucha de la que hablan los compañeros de Abundio en ese pequeño escrito es el sentido oculto de unas imágenes que aparentemente no dicen nada, pero que enlazadas con los recuerdos de Lucía desvelan la represión que sufrió la familia por ayudar a los guerrilleros que estaban escondidos en la sie-

¹⁴ Como señala Todorov en su libro *Los abusos de la memoria*: «Las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos. Estas tentativas han fracasado en ocasiones, pero es verdad que en otros casos los vestigios del pasado han sido eliminados con éxito» (Todorov, 2000: 11).

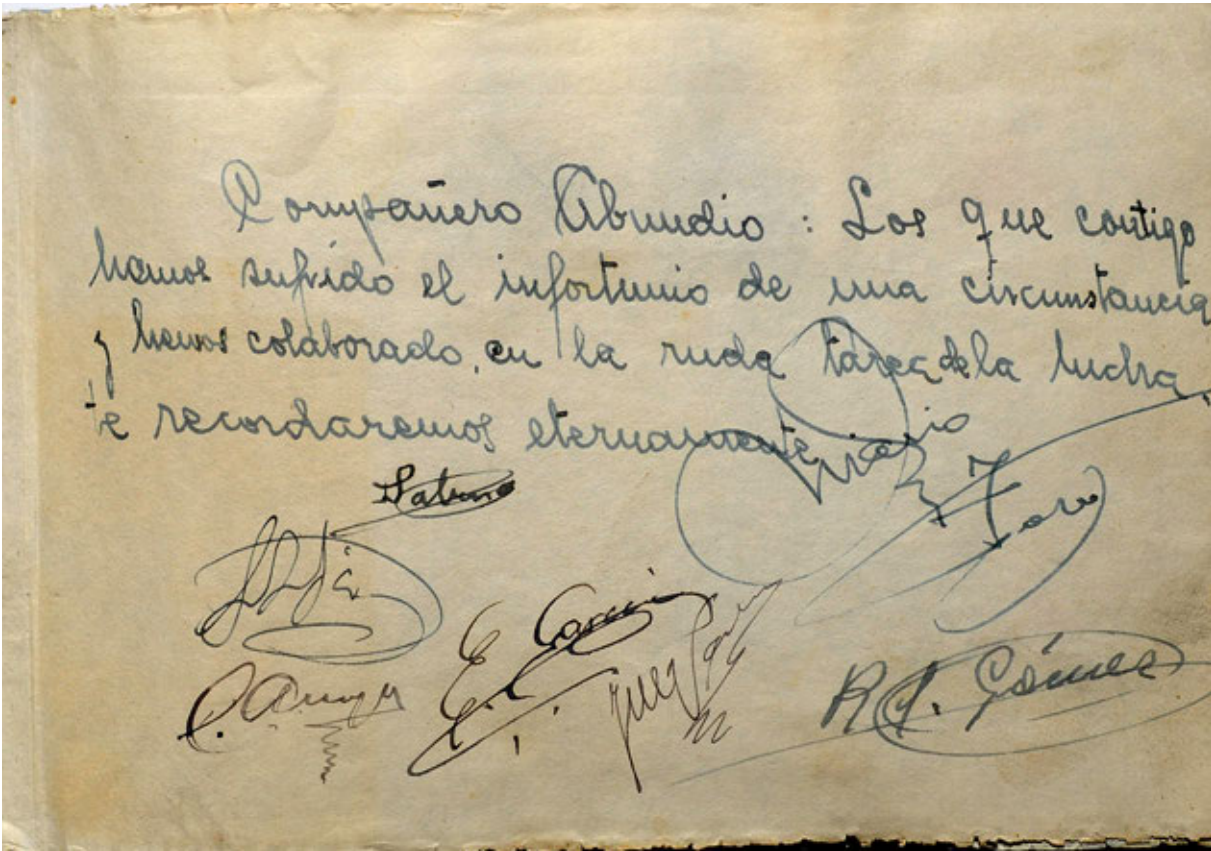


Figura 8. Dedicatoria expuesta en la primera página del álbum fotográfico de Lucía García.

rra durante la posguerra. El álbum funciona como una especie de libro de familia y seña de identidad utilizado para evocar a través de las imágenes un pasado que identifica y dignifica a sus integrantes.

La investigación llevada a cabo por el departamento de Antropología nos permitió poner en contacto a Lucía (hermana de Avelino García) con Avelino (nieto de Avelino García). Estos encuentros impulsaron a su vez una reactivación de los lazos afectivos entre los miembros de la misma familia que facilitaron el tránsito de relatos e imágenes. Hay que señalar que las múltiples exhumaciones e investigaciones históricas que desde el año 2000 se vienen desarrollando en España, han dado un valor público al relato familiar que provoca nuevos diálogos y negociaciones entre los parientes, con el fin de dilucidar o esclarecer lo ocurrido en el pasado. Esto ha reactivado los contactos entre descendientes de una misma familia que estaban alejados o que no se conocían, sacando a la luz informaciones que algunos de ellos ignoraban. En el caso particular de Avelino, el contacto con la hermana de su abuelo, Lucía García, a la que había visto una vez cuando era pequeño, le permitió acceder a los diversos relatos que habían permanecido activos en una familia y ocultos en otra. Fruto de esos encuentros Avelino vio por primera vez la fotografía de su abuelo, copiándola y distribuyéndola entre la familia que desconocía la existencia de la imagen:

«Yo cuando vi la foto para mí fue... buah, yo me puse a llorar. Llamé a mi madre, claro mi madre a fin de cuentas, hombre yo soy su nieto, pero hubiera sido su suegro que no ha conocido, mi madre se puso a llorar, no se lo creía que había conseguido la fotografía de mi abuelo. O sea fue una cosa, mi hermana, mi hermano, porque claro se las mandé por correo electrónico y lo de mi hermano fue... Mi hermano recuerdo que

ya me mandaba a los tres o cuatro días, claro como la foto de mi abuelo tiene la gorra esta militar de la república, mi hermano estaba mandándome correos con la fotografía de mi abuelo y al lado la suya, con la edad más o menos de mi abuelo, vestido de militar, poniéndome «compara el parecido con el abuelo». Estaba pues sorprendido ¿no? No se lo creía.»

La imagen irrumpe desde el pasado y permite a los nietos ponerle rostro a su abuelo. La figura humana impresa en papel fotográfico hace posible fijar el cuerpo del desaparecido, asumiendo esa imagen como la carne de la memoria en que incorporar las historias del pasado familiar para evocarlas desde ese lugar. El parecido de nietos y abuelo se hace patente al observar la fotografía, el reconocimiento de la fisonomía sitúa las facciones de los nietos en un pasado anterior, permitiendo por primera vez plantear comentarios del tipo «el chico es clavado a su abuelo» o «ha salido a la familia del padre». Este tipo de relaciones entre pasado y presente, imposibles de plantear por la ocultación de la imagen del abuelo, comienzan a ser construidas en la actualidad por los nietos a partir de la aparición de la fotografía.

«Y luego conseguir el resto de fotografías de toda mi familia paterna pues ha sido también algo que no me esperaba, para mí ha supuesto mucho. De hecho en el momento que las tuve me fui y... ahora mismo en mi casa hay, pues lo mismo que tiene aquí puesto mi madre, el retrato de mi padre y el retrato de mi abuelo, del hijo y el padre. Están juntos de alguna manera, que estén juntos. Y a mí me encanta ver a mi abuelo. Me ha dado paz, saber de la familia que vengo, haber podido hablar ahora, como lo estoy haciendo, con parte de mi familia de la que vengo que sigue viva, saber que me



Figura 9. Álbum de Lucía García. A la izquierda, Avelino García; a la derecha, Amalio García.

llamo García, saber la cara que tenía mi abuelo, a mí me ha dado mucha paz y mucha alegría, además no sé, lo necesitaba, la verdad que sí.»

A partir del momento en que la imagen del abuelo llega a las manos de Avelino comienza a establecer correspondencias visuales para crear nuevos relatos. De esta manera, una de las primeras prácticas que lleva a cabo es colocar en su casa la imagen del padre y del abuelo, una situación que nunca pudo darse y que la fotografía posibilita, «están juntos de alguna manera», señala. Esa unión revela la importancia de la fotografía como sustituto del cuerpo, como material a partir del cual se invoca una estructura familiar que nunca pudo darse, no sólo por el asesinato del abuelo, sino sobre todo por la ocultación de ese hecho fruto de un contexto de miedo y violencia. A esas correspondencias se unen otras en las que se van incorporando imágenes de la rama paterna, los tíos que también murieron, los hermanos del abuelo que todavía viven, etc., conformando así un álbum a partir del cual estructurar un pasado familiar al que no se había tenido acceso.

Quizás una de las imágenes más emotivas del documental *La importancia de llamarse Avelino García*¹⁵ es el momento en que el nieto entrega por primera vez a su abuela la fotografía de su abuelo. En ese momento ella se queda fijamente mirando al que fuera su novio y en un impulso lo besa de manera prolongada. Ese beso, que bien puede simbolizar el reencuentro con ese pasado desterrado, también nos habla de la imagen como un material sensible de ser puente afectivo con la persona ausente. Ante la imagen que constata y da testimonio de la persona fotografiada, la abuela no puede sino señalar quién es el de la imagen, esclareciendo así la confusión generada y nombrando por vez primera, después de muchos años, al verdadero abuelo.

«Yo directamente no le enseñé la foto, pero se la enseñó mi hermano. Me hubiera gustado mucho enseñársela pero como estoy a 500 km de ella, pero yo sé que mi hermano... mi hermano estaba muy emocionado, yo sabía que iba a subir y se la iba a dar él, y le dije “bueno pues ves y dale una a la abuela”. Entonces me estuvo contando mi hermano que mi abuela estaba aquí en el patio y llegó y le puso la foto encima del mandil, y le dijo “mira abuela, a ver si sabes quién es”. Entonces mi abuela, según me dijo mi hermano y mi madre, se quedó fijamente mirándola, empezó a mover la cabeza y empezó a llorar. Entonces fue la primera vez que mi abuela habla de “tu abuelo” que dice a uno de sus nietos “es tu abuelo”, porque a mi hermano le dijo “cómo no voy a saber quién es, es tu abuelo”. Esa es la primera vez que mi abuela nos dice quién es nuestro abuelo, no el de la fotografía que tenía colgada en la casa. Es la primera vez que ella habla ya directamente y dice “es tu abuelo”.»

El documental fue uno de los resultados de la relación que el grupo de investigación tuvo con Avelino, pero al mismo tiempo se desarrollaron otro tipo de actividades públicas, como la apertura de la fosa de Avelino García en 2012, la publicación del libro *La sierra contra Franco* o el homenaje y entrega de restos del abuelo de Avelino en 2014, en un acto organizado por el Ayuntamiento de Abenójar y la Diputación de Ciudad Real. La fotografía de Avelino García es un ejemplo de la vida social pública que en el contexto actual están teniendo aquellas imágenes que habían permanecido ocultas o desaparecidas. En ese giro del espacio privado al espacio público, el álbum ya no es el único lugar desde donde pensar la historia del represaliado, la fotografía se publicó en los medios donde se informaba sobre la

¹⁵ *La importancia de llamarse Avelino García* es un documental sobre la búsqueda de la historia familiar del nieto de este represaliado. Ha sido realizada por Jorge Moreno Andrés en 2013, en el marco de la investigación sobre la represión de posguerra en Ciudad Real realizada desde el departamento de Antropología de la UNED.



Figura 10. Captura de pantalla del Facebook de Avelino.

exhumación, es el *leitmotiv* de un documental sobre su familia, se publica en los libros, sirve de portada en la mesa donde se entregan los restos del cuerpo o se publica y comparte por Facebook y otras redes sociales. De esta manera la imagen permite ampliar el espectro de los usos de la fotografía pasando a ser una imagen familiar que incorpora los relatos públicos que sobre la memoria histórica se comparten en la red, en la academia o en discursos globalizados sobre los derechos humanos.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (2011): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BATCHEN, Geoffrey (2004): *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DE MIGUEL, Jesús M. (2004): «La memoria perdida». *Revista de Antropología Social*, 13. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 9-35.
- DELGADO, Manuel (1992): *La magia*. Barcelona: Montesinos.
- DIDI-HUBBERMAN, Georges (2003): *Imágenes pese a todo, memoria visual del Holocausto*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- ESPINOSA MAESTRE, Francisco (2007): «Breve historia de una fotografía». *Pasado y Memoria*, 6. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 165-180.
- FERRÁNDIZ, Francisco (2005): «La memoria de los vencidos en la Guerra Civil: El impacto de las exhumaciones de fosas comunes en la España contemporánea». En: *Las políticas de la memoria en los sistemas democráticos: Poder, cultura y mercado*. Sevilla: ASANA, pp. 109-132.

- KRACAUER, Siegfried (2008): *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa.
- KRALL, Hanna (2008): *Ganarle a Dios*. Barcelona: Edhasa.
- LEVI, Primo (2003): *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph.
- LÓPEZ GARCÍA, Julián, y PIZARRO RUIZ, Luis F. (2011): *Cien años para la libertad: Historia y memoria del socialismo en Puertollano*. Ciudad Real: Ediciones Puertollano.
- SONTAG, Susan (2005): *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- VALVERDE GEFAELL, Clara (2014): *Desenterrar las palabras*. Barcelona: Icaria.
- VV. AA. (2000): *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria*. Ciudad Real: Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Abenójar.
- WILLEMSE, Hanneke (2002): *Pasado compartido. Memorias de anarcosindicalistas en Albalate de Cinca (1928-1938)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Fotografía y museos etnológicos: la situación en Galicia

César Llana

Museo Etnológico (Ribadavia-Ourense)
jose.cesar.llana.rodriguez@xunta.es

Xosé Carlos Sierra Rodríguez

Museo Etnológico (Ribadavia-Ourense)
xosecarlossierra@gmail.com

Resumen: Hace unos quince años, tras haber iniciado un trabajo de campo sobre la oralidad con la finalidad de incorporar al museo historias de vida y testimonios personales de distintas actividades y oficios del mundo urbano y agrocampesino, el Museo Etnológico (Ribadavia-Ourense) consideró que los museos etnográficos de Galicia no se habían interesado por la imagen y, muy especialmente, por la fotografía. La tradición etnográfica gallega disponía de unos precedentes suficientemente sólidos para entender que no se partía de cero y aunque, ciertamente, no había habido en el siglo xx gallego un programa articulado de utilización de la fotografía como en otros territorios, sí encontramos experiencias y episodios relevantes de investigación fotoetnográfica, parejos a un desarrollo notable de la fotografía profesional y aficionada. Por todo ello, parecía procedente, dentro del marco de acción de un museo etnológico, activar el rescate de archivos y colecciones fotográficas para su tratamiento documental, su análisis e interpretación y su posterior difusión pública.

Palabras clave: Fotografía, Etnografía, Museo Etnológico, Colecciones fotográficas, Álbumes familiares, Adquisiciones, Producción propia.

Abstract: Around fifteen years ago, after initiating a fieldwork about orality in order to incorporate into the museum life stories and personal testimonies of the urban and rural worlds, the Museo Etnológico (Ribadavia-Ourense) considered that Galicia's ethnographical museums had lost interest in image as a phenomenon and, particularly, in photography. The Galician ethnographic tradition had precedents which were sufficiently solid as to point up that this was not at all like starting from scratch, and although, certainly, unlike in other territories, one doesn't find in the Galician twentieth century a structured program for the use of photography, we do encounter experiences and relevant episodes of photoethnographic research which go hand by hand with the development of professional and amateur photography. Therefore, it seemed appropriate, within the frame of action of an ethnological museum, to activate the rescue of photographic archives and collections and to proceed with their documental treatment, their analysis and interpretation, as well as its public cultural promotion.

Keywords: Photography, Ethnography, Ethnological Museum, Photographic Collections, Family Albums, Acquisitions, Own Production.

1. Fotografía y etnografía. Notas previas sobre Galicia

Suscribimos plenamente la aseveración de Luis Calvo (1998: 5) relativa al valor analógico de la imagen como instrumento de análisis, así como la sincronía entre el nacimiento y primer desarrollo de la antropología, la fotografía y el cine. Podríamos añadir que el museo recorre un camino paralelo a ambos y las imágenes no son ajenas al museo desde los tiempos más precoces de la institución. Si aceptamos que las grandes exposiciones universales, en su condición paramuseal y como ámbitos de exhibición de conocimientos y novedades, acogen la imagen en su seno y configuran su escenografía mediante la explotación de lo visual, tendríamos un conjunto de lugares y de fenómenos en los que la modernidad dio paso al consumo de hechos y cosas expuestas y transmitidas con y a través de las imágenes.

Hace quince años la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, ejemplo de la continuidad necesaria que debe tener una publicación científica, planteó en un número monográfico la pertinencia de reflexionar con rigor sobre el tema de la antropología visual en España, convocando a especialistas reconocidos de varias procedencias para valorar el estado de la cuestión acerca de este asunto y para normalizar en la península Ibérica un campo de estudio que poseía más precedentes que continuidades¹.

Particular interés para nosotros tienen las aportaciones del propio Luis Calvo y de Joan Naranjo, que conjugan la aproximación histórica al problema con los vínculos que la foto y la antropología han establecido en el pasado. Joan Naranjo destaca la seducción documental que ejerce la fotografía en un momento en el que la ciencia precisaba plasmar lo que exploraba, encontraba y describía. La fidelidad de una foto al original retratado garantizaba el éxito de la nueva técnica y su aprovechamiento por naturalistas y también por los estudiosos del hombre y sus costumbres, relatores de las diferencias raciales y culturales con las que se encontraban. Recuerda Naranjo, citando a Mayer y Pierson (1998: 12)², la relación temprana que se establece entre fotografía, antropología y museo, que se ha mantenido de manera irregular y discontinua hasta la actualidad. El artículo de Luis Calvo contextualiza históricamente fenómenos que con diferente grado, enfoque diverso y ritmo variable se producen en otros territorios hispánicos del primer tercio del siglo xx. El planteamiento renovador del Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya (AEFC) encuentra su correlato en Galicia con el grupo NÓS y su revista, fundada en octubre de 1920, aunque su sección etnográfica y los artículos publicados no incorporen la fotografía ni muestren una preocupación sistemática por llevarla a sus trabajos y catalogaciones. El repertorio de artículos de la publicación de esta institución y la serie de entregas denominada *Archivo Filológico e Etnográfico de Galicia*, más preocupada por la tradición oral, no reparan en el interés etnográfico de la fotografía.

En 1923, en un entorno plenamente académico, estudiantes universitarios que se sienten discípulos del grupo NÓS crean en Santiago de Compostela, con el apoyo de sus maestros, el Seminario de Estudios Galegos (SEG), análogo en su configuración y preocupaciones al Institut d'Estudis Catalans (1907). Esta entidad, además de editar una revista (*Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*) de la que sólo salieron seis números, programó y desarrolló un conjunto de trabajos de investigación de campo, con un enfoque multidisciplinar, en el que la etnografía y el folclore tenían un protagonismo especial, juntamente con la historia y la geografía. La imagen

¹ Obviamos entrar en las cuestiones tratadas en este número monográfico de la *RDTP* LIII, 2 (1998), remitiendo a los trabajos de Joan Naranjo (visión panorámica), Elizabeth Edwards y Thomas Theve (mundos anglosajón y germánico) y Luis Calvo (España y especialmente Cataluña).

² *La Photographie*. Librairie Hachette. París: 1862, en los albores de la museografía antropológica y momento de estudio de la diversidad racial y cultural que la *Völkerkunde* y los difusionistas habían formulado en el siglo xix.

adquiere en las monografías salidas de estas campañas de investigación una relevancia que se normaliza a partir de entonces en los trabajos etnográficos. Pero no es la fotografía la protagonista, sino el dibujo, que ejerce una función definida para las descripciones de la llamada cultura material y también para las geográficas. La fotografía hace su aparición en estos trabajos, aunque de manera puntual y para destacar ciertos elementos entre los descritos y estudiados. Sabemos que la cámara fotográfica acompañaba las visitas a los lugares estudiados y que era utilizada, pero no de forma generalizada y mucho menos con un criterio sistemático. Solamente la última de las monografías publicadas, *Parroquia de Velle*³, incluyó un repertorio bastante amplio de imágenes (dibujos y fotos) que le confieren una singularidad, que asociamos a la mayor riqueza de su enfoque y contenidos. La construcción del paisaje en un territorio eminentemente vitícola, los núcleos de población, los espacios domésticos de vivienda y trabajo, la visión de las residencias de las familias hidalgas (los pazos), las edificaciones religiosas y de culto popular, los aperos y maquinaria agrícola, las divisiones de cultivos, etc., constituyen el imaginario fotográfico de esta monografía publicada en 1936 al borde de los momentos convulsos del momento y en vísperas de la disolución del SEG por las autoridades franquistas. Significativo es que la publicación más completa, antropológicamente hablando, de las promovidas por el SEG sea la que reúna un conjunto de imágenes –cartografía, dibujos y fotografías– más denso y variado. Sus descripciones etnográficas destacan la conexión entre territorio, prácticas económicas, perfiles sociales y universos simbólicos, ámbitos todos ellos sobre los que se delimita y articula su marco de relaciones culturales. Una comunidad rural (Velle) situada en el entorno de una pequeña ciudad (Ourense) convive con ella y participa de las dinámicas de cambio que afectan conjuntamente a los espacios rural y urbano (Sierra, 2006: 63).

El hecho de que tanto el grupo NÓS como, de forma generalizada, el SEG no se hubieran interesado por la fotografía, en la misma medida que lo hizo el AEFC en Cataluña, contrasta con una actividad fotográfica y editorial en la que la fotografía desarrolló una extensa labor documental y publicitaria en Galicia desde comienzos del siglo xx.

2. Fotografía y fotógrafos de Galicia. Una mirada etnográfica

En Galicia la fotografía, como acontece en otras partes, acompaña los procesos urbanizadores y los talleres y estudios fotográficos emergen en las pequeñas ciudades gallegas que experimentan un crecimiento gradual asociado a su industrialización y al desarrollo de una burguesía mercantil. Los fotógrafos más relevantes y los estudios más prestigiados atienden la demanda de una clientela que consume el nuevo producto y, gradualmente, el fotógrafo se interesa por los fenómenos sociales de su tiempo a los que acude para su reproducción. La fotografía contribuye (Sendón, 1998: 531), como cualquier otro medio de expresión, a la creación de estereotipos que, hemos de señalar, no dejan de ser también arquetipos, desvestido el retrato y la imagen captada de las manipulaciones o las exigencias que el estudio fotográfico impone o que el discurso social dominante extiende. La burguesía y sus voceros intelectuales crean y desarrollan los imaginarios que una sociedad asume como parte de su identidad. La sociedad gallega, con su particular configuración, construye sus versiones identitarias proponiendo los modelos cuya tipificación elaboran los relatos históricos y literarios heredados del siglo xix, gradualmente tamizados por los discursos ideológicos y estéticos que se forman en el primer tercio del siglo xx. La fotografía no se diferencia en este sentido de la prensa, la publicidad o el folclore, sólo elabora su peculiar lenguaje para construir el repertorio iconográfico de su propia formación social.

³ F. López Cuevillas, V. Fernández Hermida y X. Lorenzo Fernández. *Parroquia de Velle*. Seminario de Estudos Galegos. Compostela, 1936. Edición facsímil en 2005: Centro de Cultura Popular X. Lorenzo XOCAS (Deputación de Ourense y Museo do Pobo Galego).

Sin la obra de autores como Vicetto, Vereá y Aguiar, Murguía o Saralegui y Medina, no podríamos comprender debidamente las manifestaciones gráficas e iconográficas que las artes plásticas y también la fotografía han creado en Galicia para reproducir sus espacios y sus gentes y para difundir los arquetipos formalizados y los estereotipos extrovertidos. El cuestionamiento reducido de su obra y la asunción de las grandes verdades étnicas que Murguía (1991: 474 y ss.) había establecido condicionaron no sólo los absolutos presentes en los textos arqueológicos posteriores, sino también en la historiografía⁴ y en el folclorismo, que desarrollan los autores de NÓS (1920) y la intelectualidad salida de las Irmandades da Fala (1916), de cuyo magisterio e influencia saldrán los investigadores del Seminario de Estudos Galegos (1923).

Frente a la idealización de los tipos humanos (Sendón, 1998: 529-531) los fotógrafos más característicos de aquellos años –Pacheco (Sendón y Suárez Canal, 1990), Ksado (Sendón y Suárez Canal, 1992), Sarabia (Sendón y Suárez Canal, 1994), Pintos, Barreiro, Ferrer, Schreck, Villar, Llanos, etc.– reproducen personas, situaciones y lugares reales por los que transitan los retratos de familias y miembros de la naciente burguesía urbana y villega, las actividades sociales generadas por nuevos comportamientos (celebraciones y deportes) o las figuras de un campesinado idealizado en sus rasgos físicos y recreado en sus faenas laborales y en su indumentaria, lo que se manifiesta igualmente y con fuerza en las artes plásticas. No podemos evitar el paralelismo cronológico y las semejanzas formales del arquetipo idealizado –por lo tanto, el estereotipo– de la mujer-madre que realiza en fotografía Ksado (ca. 1920), en escultura Asorei (1922) y en pintura Álvarez de Sotomayor con sus escenas y tipos gallegos, donde los trazos físicos y la indumentaria popular pintados por las mismas fechas cobran especial protagonismo⁵. El modelo se va estereotipando y ello se manifiesta nítidamente en la enunciación icónica y literaria de los «tipos gallegos» (Castro Ramil y Llana, 2005: 221-22) o en la reproducción del traje popular⁶, gradualmente asumido como expresión identitaria gallega entre los estamentos burgueses y urbanos, hecho que provoca la reacción crítica de significados etnógrafos: «o chamado 'traxe galego' entra máis no campo da arqueoloxía que no estudo da cultura popular [...] se trata dun traxe empregado durante un determinado tempo [...] do que non queda máis sobrevivencia que as bastas e teatrás imitacións [...]» (Lorenzo, 1962: 659).

Conviene no olvidar el desarrollo de una fotografía propiamente rural con fotógrafos modestamente equipados, residentes unos en las villas cabecera de comarca y otros en aldeas del propio medio rural. Su presencia la rastreamos a lo largo del siglo xx y su tarea se reduce al fotografiado de acontecimientos precisos del ciclo vital –bodas y defunciones mayoritariamente–, al retrato individual –documentos de identidad y pasaportes o cédulas de emigración– o al retrato colectivo de grupos familiares (muy ocasionales entre el campesinado) y de actos festivos como romerías o fiestas patronales. En una sociedad emigrante (Sendón, 1998: 534), a América hasta 1950-1960 y posteriormente, hasta 1970-1975, a Europa, la foto supone⁷ un documento esencial para la comunicación de eventos familiares –nacimientos, bodas y fallecimientos–, cuya función es la celebración o la elaboración del duelo o la certificación del acontecimiento vital a efectos civiles y administrativos: partijas y herencias. Podemos incluir a ciertos fotógrafos (Sendón, 1998: 535) de este grupo en el artesanado rural, como especialistas que ofrecen sus servicios

⁴ Para esta cuestión aconsejamos la consulta de F. Calo Lourido (2010) y Justo Beramendi (2007).

⁵ Con relación a las artes plásticas de la Galicia contemporánea, sugerimos la consulta de Xosé A. Castro (1992) y M. Mosquera Cobián (1999).

⁶ Fotografías n.ºs 12-19, de *Imaxes de Galicia: Fotografía Etnográfica* (2005: 75-87).

⁷ Relativo a esta cuestión, el catálogo de la exposición *Los españoles también hemos sido emigrantes*. A Coruña: Fundación Caixagalicia, editado en 2000, en edición trilingüe, comisariada por Paloma Rupérez.

al vecindario de la comarca en las circunstancias y momentos más demandados⁸. Sabemos de algún caso de fotógrafo rural que, aprendido el oficio en la emigración, decide retornar para desempeñar esta nueva actividad en su comarca de origen. Destaca en los practicantes rurales del oficio la modestia y precariedad de sus recursos, ejerciendo de «milmañas» con la ayuda, en ocasiones, de sus allegados. Ha sido señalada la simplicidad escenográfica de las fotografías tiradas por estos artesanos que, a pesar del hieratismo de sus composiciones, no ofrecen margen para la idealización (Sendón, 1998: 534). Conocemos cada vez mejor y cada vez más casos de fotógrafos encuadrables en este perfil, cuya nómina nos es conocida por los trabajos de Sendón y Suárez Canal (1989 y 1998), siendo paradigmáticas las figuras de Ramón Caamaño (1908-2007) o Virxilio Viéitez (1930-2008), y en el Museo Etnológico de Ribadavia hemos recuperado, estudiado y divulgado la de los Chao (con un recorrido que abarca la totalidad del siglo xx) y, recientemente, la de un fotógrafo local, llamado Salvador (Maceda, Ourense), de particular interés por su forma de trabajar y por la penuria extrema de medios con los que operaba entre los años treinta y setenta del pasado siglo. Otra figura recientemente rescatada en Pontevedra es la de José Moreira (Echave, 2005), que ejerció el oficio entre 1910-1950 en la localidad de O Porriño (entre Vigo y Tui), y que orienta buena parte de su producción a los retratos para documentos de identificación personal y es autor de una serie interesantísima de fotografías de difuntos de distintas edades, práctica muy extendida en aquellos años (Montero, 2005).

La socialización de la fotografía es paralela al periodismo y a la difusión de publicaciones seriadas que incorporan crecientemente la ilustración y, con ello, la vinculación a este medio de muchos de los fotógrafos profesionales más reconocidos. *Galicia, Ilustración Gallega, Vida Gallega*, entre muchas otras, son cabeceras que incorporan decisivamente la imagen llegando a formar una tradición fotoperiodística con ejemplos como el de *Vida Gallega* que, fundada en 1909, se edita ininterrumpidamente hasta 1938, para reaparecer en 1954 y cerrarse definitivamente en 1962. De su éxito, muy ligado a la incorporación masiva de la fotografía, habla la tirada de 70.000 ejemplares que logra en 1930⁹. Bajo el formato de fascículos coleccionables posee un gran interés la edición por Pedro Ferrer (figura 1) de *Portafolio de Galicia* (1904) y muy posteriormente (1936) Ksado edita el álbum *Estampas de Galicia*, preparado concienzudamente años antes y orientado a difundir, bajo presupuestos turísticos y como indica su autor, «la riqueza fotográfica, las bellezas

urbanas, panorámicas, costumbristas y monumentales de Galicia». A partir de 1913, *La Voz de Galicia* incorpora la fotografía a su periódico y numerosas guías y publicaciones anglosajonas (Seixas, 2010: 47 y ss.), varias de la autoría de mujeres, se



Figura 1. Siega del trigo. En *Portafolio de Galicia: Naturaleza y Arte*, n.º 82, 1904. Archivo del Reino de Galicia (ARG). A Coruña. Fotografía: Pedro Ferrer.

⁸ Atendiendo a su clientela hemos de incluir entre los fotógrafos rurales a aquellos que tienen su sede o estudio en villas y cuya clientela es urbana y rural, como los Chao de Ribadavia.

⁹ La exposición «Fotografía, edición e artes gráficas. Galicia, 1900-1978», comisariada por Xosé Enrique Acuña (USC y CGAI, 2007), ofreció una visión completa de este mundo en Galicia.

interesan con testimonios gráficos por Galicia, como ocurre con los trabajos de Annette M. B. Meaking (1909), Georgina G. King (1920) o Walter Wood (1910).

3. Exploraciones fotoetnográficas. Precedentes significados

La literatura fotoetnográfica ha distinguido los repertorios y reportajes fotográficos obtenidos al margen de una intención investigadora y, por lo tanto, producto de la actividad de fotógrafos profesionales y aficionados carentes de motivación científica y, por supuesto, de preocupaciones historiográficas, sociológicas, etnográficas o antropológicas (Naranjo, 1998: 21). Muchos de ellos se sorprenderían de que las ciencias sociales, particularmente las citadas, tuviesen tanto interés en examinar sus fotografías, las condiciones bajo las que se obtuvieron, sus intencionalidades como fotógrafos y los contextos, escenografías y personajes reflejados en ellas. En lo que a Galicia concierne, queremos destacar aquí unos pocos ejemplos.

Una figura bien conocida en otro plano de su personalidad, fray Rosendo Salvado (1814-1900), ha cobrado con la conmemoración del bicentenario de su nacimiento (Díaz-Fierros, 2014) nuevo protagonismo en una dimensión que, aunque conocida, lo era en un ámbito minoritario y escasamente analizado. Este monje benedictino, natural de Tui y con una biografía poco común entre el clero gallego y español de su época, fue misionero en el SO de Australia y el introductor en Galicia y Europa, en 1860, del eucalipto. Su tarea misional va indisolublemente unida a la reivindicación de la dignidad de las comunidades indígenas de la diócesis de Perth, donde funda la misión de Nuova Norcia (Nueva Nursia) y donde conjuga la acción pastoral con la introducción de reformas e innovaciones técnicas y estructurales en la agricultura de las comunidades vinculadas a la misión. Su obra moralizadora, orientada al reconocimiento de los derechos de los aborígenes australianos, promueve el interés y la curiosidad del misionero por su cultura, cuyos rasgos y testimonios divulga en la obra *Memorie storiche dell'Australia, particolarmente della Missione Benedittina di Nuova Norcia*, publicada en Roma en 1851, con traducciones inmediatas al español (1853) y al francés (1854). En la reciente exposición organizada por el Consello da Cultura Galega y en algún trabajo previo se ha destacado el perfil etnográfico de su acción (Vázquez Varela, 2001), cuya personalidad compleja fue señalada ya por Santiago Rodríguez en 1944.

Lo sorprendente en este perfil etnográfico de Salvado es el pequeño, aunque representativo para aquellos años, conjunto de fotografías que reúne de varios indígenas de su misión, sin duda un precedente «fotoetnográfico» poco común de una incipiente y escasamente desarrollada etnografía alóctona de misioneros y exploradores hispánicos –observadores atentos– a los que alude J. Naranjo (1998: 16). Sería impropio hablar de intencionalidad etnográfica, en el sentido del reportaje, cuando de lo que se trata es de configurar una especie de álbum de la «familia extensa» de la misión para movilizar dispositivos afectivo-morales y testimoniar la condición humana de los indígenas fotografiados, ataviados en varios retratos con indumentaria occidental. La moral religiosa que mueve a fray Rosendo Salvado lo acerca, dotado de una concepción moderna, a la filantropía de la que hicieron gala, varios siglos antes, sus compañeros de religión, y de misión, fray Bartolomé de las Casas y fray Bernardino de Sahagún. Ahora, su *Memoria*, que no fue traducida al inglés hasta 1977, describe formas y comportamientos culturales que arropan como descripción densa esta interesante colección de fotografías.

La otra figura que queremos citar muestra, en un momento muy posterior, cerca de setenta años después, la intervención de estudiosos e investigadores extranjeros en territorio hispánico, por lo tanto, un caso inverso de aloctonía en el que nosotros somos los observados y el observador, en este caso los observadores, vienen de fuera. Coincide con un período de

maduración de la práctica etnográfica en Europa y Norteamérica y de consolidación de la antropología y de sus diferentes corpus doctrinales. Obedece a un programa predefinido y con objetivos claros por parte de una institución que pretende constituir un fondo documental ambicioso de distintas comunidades ibéricas en la que ya es una de las capitales culturales del orbe: Nueva York. Allí, Archer Milton Huntington había fundado, a principios del siglo pasado, la Hispanic Society of America (HSA), interesado en crear en ella un archivo, una biblioteca especializada y un museo sobre el mundo hispánico. Fundación que sucede a su recorrido por la península ibérica, donde se interesa especialmente por los territorios y comunidades de Andalucía occidental y el norte peninsular, Galicia incluida (Lenaghan, 2010: 23). Resultado de sus viajes es la publicación de un libro de notas con fotografías (Seixas, 2010: 59), basamento del proyecto que encarga con posterioridad, y ya desde la HSA, a la fotógrafa Ruth Matilda Anderson. Ésta se desplaza a Galicia en agosto de 1924 en compañía de su padre, Alfred Th. Anderson, fotógrafo profesional sin la formación de su hija, pero que anota lo que les acontece y sus impresiones en un curioso diario, de gran valor documental para conocer el desenvolvimiento de su trabajo. Ruth M. Anderson, con una sólida formación como fotógrafa documentalista, se siente muy atraída por la indumentaria popular, influida en buena medida por los cuadros que la HSA había encargado a Joaquín Sorolla y que ella conoce, lo que se refleja en una publicación tardía (1957), *Costumes Painted by Sorolla in his Provinces of Spain*, cuyo capítulo «Region of Galicia. Galicia Cattle Market», incluye reproducciones fotográficas a color y en blanco y negro. Las anotaciones de Ruth M. Anderson sobre las fotos no adoptan el formato de un diario, sino el de fichas documentales reproducidas en 1939 en el libro *Gallegan provinces of Spain: Pontevedra and La Coruña*, New York, en el que incorpora una selección de 682 fotos, que proceden del trabajo de campo de 1924 (Lenaghan, 2010: 407) y cuya locuacidad supera con mucho a sus significativos apuntes¹⁰. El trabajo de Ruth M. Anderson adquiere valor precisamente porque la cámara recoge aquello que se encontraba, sin predeterminaciones ni juicios apriorísticos de la realidad documentada y de sus gentes, aunque su cautela etnográfica y el método de campo aplicado la llevasen a contactar y solicitar el asesoramiento de significadas personalidades locales del campo fotográfico –Ferrer, Godás, Pacheco, Ksado, Pintos, Sarabia o el más ilustre de los fotógrafos rurales, Ramón Caamaño– y de la intelectualidad gallega del momento (Seixas, 2010: 65-66), entre ellos Lousada Diéguez, Vaamonde Lores y la figura central de la etnografía gallega de la época, Vicente Risco. Antes de remitir las fotografías a la sede de la HSA consigna la localización, la fecha, la hora y otras precisiones que, como apunta M. A. Seixas (2010: 66), le confieren a su obra un perfil «fotoetnográfico», lo que estimamos acertado después de la consulta detallada de las imágenes.

José Suárez (1902-1974) es una figura fundamental en la historia de la fotografía en Galicia y, probablemente, un observador clave de la realidad social del país en un tiempo de cambios, no siempre perceptibles para una mirada superficial. Quien conoce bien su obra y la ha estudiado con detalle (Suárez Canal, 1998) nos señala sus convicciones y sus lecturas como fundamento de sus intereses y producciones fotográficas y filmográficas, muy influenciadas por el pensamiento de Unamuno y por un idealismo filosófico que contrasta con corrientes muy decisivas en las artes plásticas del momento, próximas a posiciones materialistas que no jerarquizaban la relación existente entre el ser humano y los objetos de su entorno. Atribuye su exégeta a José Suárez un posicionamiento moral (Suárez Canal, 1998: 554) que muestra en sus imágenes el poder dominante del gesto humano frente a las cosas que manipula y frente a los entornos que lo encuadran. Su inconformismo y cierta desconfianza frente a las innovaciones

¹⁰ Podríamos cuestionar aquí las atribuciones de descripción fina/delgada para la fotografía y de descripción densa para lo escrito, tomadas en préstamo de C. Geertz y encuadradas en el debate sobre la autoridad etnográfica de lo visual y lo textual. Véase K. Hastrup (2003).

técnicas del progreso material de la industrialización lo acercan a los miembros de la generación NÓS y a sus herederos y coetáneos del SEG, con los que colabora como fotógrafo y con los que puede ser valorado como uno de los promotores, en Galicia, de la práctica fotoetnográfica, modesto umbral de una antropología visual propia. Sus picados y contrapicados entronizan al hombre y a la mujer trabajadores en un marco simbólico que emerge a su alrededor para identificar un territorio, unos espacios y unas condiciones de existencia.

La obra de José Suárez nos lleva al debate que contrapone documento y documental, atribuyendo a este último la condición de relato, cuyo autor trasmite su implicación con lo que observa y la intención de trasladar la imagen de la realidad social tal y como él o ella la ven. Parafraseando a Achutti (2003), José Suárez traslada en sus reportajes una información original sobre un determinado tema, a través de sus fotos, que prueban o muestran algún hecho, circunstancia o cúmulo de circunstancias, lo que vincula su trabajo al período histórico de desarrollo del documentalismo visual, tan ligado a lo cinematográfico. De hecho, José Suárez fue también cineasta y preparó, después de la guerra y ya en el exilio argentino, una película que no pudo finalizar, continuación de su reportaje fotográfico *Mariñeiros*, dotada de un profundo contenido social en sus imágenes y descripciones (Suárez Canal, 1998: 560). José Suárez «vivi-fica el hecho», como decía el poeta Walt Whitman, de manera semejante a como lo hacían tantos autores ligados a la Farm Security Administration del período de entreguerras, que mostraban la indigencia y las penurias del agro norteamericano (Achutti, 2003: 6-7), motivando con ello la necesidad de reformas económicas y sociales o estimulando la empatía que logra Manuel Ferrol (1923-2003) con su serie «La Emigración» del año 1957.

La proximidad de talante y posicionamiento ideológico-moral entre José Suárez y Xaquín Lorenzo, el etnógrafo, juntamente con su maestro Vicente Risco, de referencia en Galicia entre 1930 y 1970, explican sus colaboraciones y la relación mantenida entre ellos.

Xaquín Lorenzo (1907-1989), «Xocas», es un etnógrafo formado por dos de las figuras centrales de la generación NÓS, López Cuevillas y Vicente Risco, y miembro destacado del SEG. Orientado por sus maestros tuvo ocasión de entrar en contacto con los lingüistas de la escuela romanística de Hamburgo, capitaneada por Fritz Krüger, quien viajó a Galicia en 1921 y 1924 para tomar sus primeras notas y hacer una serie de dibujos y fotografías para su proyecto de investigación enmarcado en la corriente etnolingüística *Wörter und Sachen* (Palabras y Cosas). Pocos años después enviaría a la península, y concretamente a Galicia, a varios de sus discípulos: Ebeling a la provincia de Lugo (Ros Fontana, 2003, y González Reboredo, 2003) y Schneider a la de Ourense (García Martínez, 2004), quien conecta y trabaja con Xaquín Lorenzo. Esta corriente buscaba –y ahí encontramos su semejanza con las exploraciones de la HSA– territorios «apartados, arcaicos o marginales», porque precisaba comunidades con impacto nulo o escaso de las innovaciones técnico-industriales. Archer Milton Huntington, de la HSA, indicaba que «se conoce en el rural [...] gentes que conservan la esencia verdadera [...]», depositarias de los rasgos que definen la sociedad española de la época (Lenaghan, 2010: 19-20) y esas son las orientaciones que recibió Ruth M. Anderson antes de su llegada a Galicia en 1924.

Xaquín Lorenzo, agudo observador y con facultades para el dibujo y la fotografía, le atribuye a la imagen un papel comunicador básico, que excedía la mera ilustración. La imagen codifica la información y selecciona los datos, de manera que su visualización ejerza en el lector-observador la función de conocimiento-síntesis. El dibujo favorece la elaboración de un repertorio analítico denso y minucioso del equipamiento técnico de los oficios preindustriales. Las fotografías del universo agroganadero, parte de las relativas al mar y la casi totalidad de las incluidas en el capítulo de los oficios escenifican, en un diálogo iconográfico bien estudiado, la cadena operatoria que enlaza tipos, usos y gestualidades (Sierra, 2004: 260).

La imagen funciona como recurso analógico –el objeto como representación visible de dimensiones (simbólicas y sociales) menos asequibles a la experiencia sensible–, como testimonio de lo efectivamente observado –concede pertinencia y legitimidad a la investigación etnográfica– y como modelo: facilita la construcción de paradigmas y referentes abstractos (los dibujos fundamentalmente) para la comprensión de la realidad etnográfica documentada (Sierra, 2004: 261-262).

El interés de Xaquín Lorenzo por la imagen llegó al cine documental (VV. AA., 2004), escribiendo el guión del film *O Carro e o Home (El Carro y el Hombre)*, realizado en 1940 y sonorizado en 1945, con el cineasta Antonio Román. Se trata no sólo de una manifestación espléndida de cine etnográfico, sino del único relato visual filmado por un etnógrafo en Galicia hasta la realización, años después, de un documental sobre el arado-*vesadoiro* por parte de Olimpio Liste, escenificado ya como *performance* por los vecinos de una parroquia del interior de la provincia de Pontevedra.

4. El Museo Etnolóxico (Ribadavia-Ourense). Formación de las colecciones y fuentes de ingreso

Las colecciones fotográficas del Museo Etnolóxico (Ribadavia-Ourense) las conforman fondos dedicados al contenido del álbum familiar, imágenes de producción propia y archivos adquiridos a fotógrafos y estudios que han finalizado su vida laboral.

El fondo del álbum familiar se ha ido formando casi exclusivamente por donaciones de particulares, directamente o a través de la Asociación de Amigos del Museo (AMECHIR)¹¹. Los donantes seleccionan previamente las fotografías que van a donar, bajo su propio criterio, sin que los técnicos del Museo intervengan en esta fase del proceso. Ello, a nuestro juicio, nos permite una aproximación a la imagen de lo que el ciudadano considera apropiado dar a conocer y de lo que estima digno de formar parte de una colección pública. Como contrapartida, el Museo exhibe temporalmente las fotografías donadas, dentro de programas expositivos monográficos, y edita el correspondiente catálogo. Ello supone para las personas donantes la difusión ante sus vecinos, y entre los visitantes foráneos del museo, de una parte de su álbum familiar, hecho que, en nuestra experiencia, ha despertado siempre una auténtica expectación.

La producción propia se orienta a la recuperación y registro de trabajos, fiestas, obras públicas y privadas, transformaciones del paisaje, arquitectura, bienes de interés etnográfico o instalaciones industriales y, en general, toda actividad de significado etnohistórico que se desenvuelva o haya existido recientemente en el ámbito territorial del Museo. Para ello el Museo mantenía, y ocasionalmente mantiene, líneas permanentes de colaboración con un fotógrafo profesional, al que le encarga pequeños reportajes sobre acontecimientos de actualidad: impactos sobre el territorio de obras públicas, intervenciones agropecuarias, acontecimientos sociales, políticos o sindicales del ámbito geográfico del Centro, etc. También, el equipo técnico del museo desarrolla alguna campaña puntual para documentar eventos cuyo contenido o desarrollo formal posibilite un conocimiento etnográfico y ayude a completar su catálogo documental y aportar con ello nueva información e ilustrar líneas de trabajo museológico en curso; en muchos casos, actividades o eventos efímeros que no llegan a tener reflejo en la prensa.

La adquisición de archivos fotográficos se hace a profesionales que han finalizado su vida laboral o, en su caso, cuando aquellos han fallecido, a sus herederos. Preside estas ad-

¹¹ Asociación de Amigos do Museo Etnolóxico e do Conxunto Histórico de Ribadavia.

quisiciones el criterio de incorporar al museo series documentales, cuyos amplios contenidos y su prolongada actividad fotográfica permiten el acceso a los cambios en la fotografía y en su contexto social como campo de representación de clase y de género; también, el interés por las transformaciones que este oficio y su clientela han experimentado en los ámbitos urbano y rural, además del conocimiento del grado de equipamiento en los estudios fotográficos respectivos –utensilios, productos o maquinaria– y de la dotación que disfrutaban –mobiliario, servicios, etc.– en su espacio laboral y habitacional los fotógrafos.

Iniciamos este programa de adquisiciones al jubilarse el último representante de un estudio fotográfico local –Foto Chao– y tramitar la adquisición de un fondo que, con lagunas, abarca 100 años de historia de la fotografía en la comarca del Ribeiro y en sus territorios circundantes. A este archivo le siguieron otros de fotógrafo de Ourense, Vigo o Maceda¹², enriqueciendo los fondos del museo con repertorios de imágenes con acusada presencia del ámbito urbano. Además, debe señalarse que varios de los profesionales de estos estudios fotográficos tuvieron una amplia trayectoria en el fotoperiodismo, en la práctica forense y en la publicitaria, lo que los hace especialmente apropiados y singularmente atractivos para los fines que persigue un museo etnológico. A ellos debemos unir los archivos, o parte de ellos, donados o depositados por sus autores¹³.

A día de hoy, sobre un total de 600 000 imágenes, en sus diferentes soportes, las donaciones y la producción propia suman un 10 % de la totalidad del Fondo Fotográfico del Museo Etnológico, correspondiendo el resto a las adquisiciones.

5. Líneas de trabajo con las colecciones fotográficas

Los fondos fotográficos del Museo Etnológico se han empleado en tareas enfocadas a la utilización de la fotografía como documento etnohistórico, aprovechable consiguientemente por quienes cruzan la coordenada cronológica de la historia y la sincrónica del relato etnográfico, y a la difusión de la obra de los fotógrafos presentes en las colecciones del Museo. Esto último se realiza especialmente mediante exposiciones en las que se muestran imágenes significativas de los distintos autores con obra en el Museo¹⁴, después de una amplia selección de imágenes catalogadas en la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES)¹⁵ y a través de la edición de catálogos y otras publicaciones.

Respecto a la primera de las acciones mencionadas, se ha trabajado con exposiciones temporales y en sus respectivos catálogos, combinándose las de producción exclusiva del Museo con las realizadas en colaboración con otras instituciones. Por su interés y sus características como fondo cuyas imágenes transitan entre el territorio urbano de una villa y sus entornos rurales, hemos de citar, a modo de ejemplo, la exposición monográfica sobre Foto Chao, la realizada en colaboración con el Archivo del Reino de Galicia en homenaje al etnógrafo gallego Xaquín Lorenzo «Xocas», la serie de muestras dedicadas al álbum familiar o la exposición aún abierta en el

¹² Foto Augusto Pacheco, Foto Sancho, Foto Salvador, Foto Bene o Foto Llanos.

¹³ Son los casos de Hipólito, Juan Antonio Gómez Vázquez, Nacho Romero, Santi M. Amil, Seadur, Víctor López Quijada, José Lillo Beviá, Foto Olivares o Mila Roderó, esta última, autora de un encargo del Museo para la exposición *Ser, Estar, Producir*.

¹⁴ Se pueden consultar en las direcciones electrónicas siguientes: <https://gl-es.facebook.com/pages/MUSEO-ETNOLOXICO-RIBADAVIA/179525058772680> y en <http://museoetnoloxicoribadavia.blogspot.com.es/search/label/EXPOSICION%20TEMPORAIS>

¹⁵ [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Fotograf%EDa&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MEROUI&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=\[Museo%20Etnol%F3gico%20de%20Ribadavia\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Fotograf%EDa&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MEROUI&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=[Museo%20Etnol%F3gico%20de%20Ribadavia])

Museo *A mirada dos espazos: camiño dunha antropoloxía visual*¹⁶. Asimismo, se ha colaborado en todas las ediciones de la interesante serie expositiva *on line* que, bajo el título genérico de «Patrimonio en Femenino», promueve y coordina la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte¹⁷.

Fondos procedentes de las colecciones fotográficas son empleados con frecuencia en talleres, entre los que hay que destacar los desarrollados por el proyecto *Museo Aberto*, iniciativa promovida por el Museo Etnolóxico en colaboración con las instituciones beneficiarias de sus programas, AFAOR (Asociación de Familiares de Enfermos de Alzheimer de Ourense), el Centro Penitenciario de Pereiro de Aguiar (Ourense) y la delegación de la Cruz Vermella (Cruz Roja) en Ribadavia¹⁸. En ellos, la fotografía mostró su versatilidad y su potencial memorizador para las sesiones de reminiscencia con los enfermos de Alzheimer (programa *Lembrar no Museo/Recordar en el Museo*), su condición de recurso experimental para el trabajo con la población reclusa (*O museo no cárcere/El museo en la cárcel*) y su eficacia más limitada con los discapacitados psíquicos de Cruz Roja (*Vémonos no Espello/Nos vemos en el espejo*)¹⁹.

Debemos añadir que el área de restauración del Museo viene desarrollando, además de las tareas propias que le corresponden, cursos abiertos de conservación, manipulación y almacenamiento de fondos fotográficos, que han despertado gran interés en museos, archivos y centros de documentación²⁰.

6. La experiencia del trabajo con la fotografía en el Museo Etnolóxico (Ribadavia-Ourense)

En los últimos diez años los fondos procedentes del álbum familiar han sido objeto de dos exposiciones misceláneas y cinco monográficas. Estas se han orientado, en ediciones sucesivas, a explorar el contenido del álbum familiar como archivo de la memoria familiar, a utilizarlo como medio para aproximarnos a la identidad colectiva, a analizar la representación de la infancia, a observar las relaciones entre deporte y sociedad y a conocer los dispositivos de la fiesta en la sociedad local²¹.

Un primer conjunto de consideraciones previas nos muestra el diferente entusiasmo con el que los distintos actores y segmentos sociales conservan sus fotografías y su actitud para cederlas al Museo. En cuanto a la conformación de la memoria familiar, y la consiguiente participación en la construcción del archivo de la comunidad, detectamos una voluntad de representación de aquellos sectores o grupos más concienciados e interesados en asegurar que su

¹⁶ Catálogo de sala disponible en http://issuu.com/museoetnoloxicoribadavia/docs/miradas_espazos-folletodefinitivo; para la consulta de folletos de actividades consúltese <http://www.slideshare.net/museoetnoloxico/tag/folletos-do-museo-etnoloxico>; para publicaciones propias del Museo Etnolóxico véase <http://www.pinterest.com/museoetnoloxico/publicacions-do-museo/>

¹⁷ <http://www.mcu.es/museos/MC/PatrimonioFemenino/>. La edición de 2013 en <http://www.mecd.gob.es/patrimonio-en-femenino/mujeres-adversidad/catalogo.html>

¹⁸ Ejemplos de estas actividades en <http://museoetnoloxicoribadavia.blogspot.com.es/search?updated-max=2012-09-05T03:19:00-07:00&max-results=10&start=30&by-date=false> y en <https://www.facebook.com/pages/MUSEO-ETNOLOXICO-RIBADAVIA/179525058772680>

¹⁹ Memorias del equipo del Museo Etnolóxico que desarrolló este proyecto. Está en prensa la monografía *Museo Aberto, tres programas e un compromiso*, de la autoría de Fátima Braña, Pilar Iglesias, Rosa Lamas y Xosé C. Sierra. Xunta de Galicia.

²⁰ De periodicidad bianual y bajo la dirección de María José Ruiz Vázquez; sobre el último realizado puede consultarse <http://museoetnoloxicoribadavia.blogspot.com.es/2012/06/inauguracion-curso.html>

²¹ En la bibliografía se incluyen los correspondientes catálogos. Una aproximación parcial a las posibilidades del fondo Álbum Familiar del Museo Etnolóxico en Prado Conde y Llana (2007a).

testimonio podrá ser tenido en cuenta a la hora de «contar la historia» y garantizar así su transmisión a las generaciones siguientes.

En lo que afecta a la elaboración de la historia familiar gráfica apreciamos un interés desigual, como ilustra la figura 2, cuyo estado de conservación es deficiente. Fotografías de este tipo, en un proceso que se nos antoja coherente, raramente llegan al Museo de manera espontánea y a instancias de sus propietarios, bien porque se consideren poco dignas, por un desinterés en su conservación en el tiempo, o por considerarlas irrelevantes para la comunidad; también porque el Museo es una institución vista con lejanía, desconocimiento o desconfianza.

Frente al caso anterior, contemplamos otras familias que conservan cuidadosamente sus fotografías, ordenadas en álbumes y con información asociada, en ocasiones actualizada mediante nuevas anotaciones, que cuidan la trasmisión a las generaciones siguientes y a los nuevos allegados al entorno familiar (Ortiz García, 2005: 195). Es este grupo de familias el que mayores aportaciones realiza al Museo. Como ejemplo, baste la fotografía 3, en cuyo reverso se tuvo la precaución de indicar el lugar, el motivo y la fecha del acontecimiento reflejado (figura 3).

A mayores del contenido habitual en los álbumes familiares, encontramos la presencia reiterada de fotografías correspondientes a determinados eventos, como es el caso de las figuras 4 y 5. Ambas fotografías debidamente documentadas en el reverso y, en uno de los casos, con los autógrafos de Calvo Sotelo y de su secretario personal José Meirá.



Figura 2. Retrato de los novios e invitados. Ribadavia, 1931. Fotografía: Chao. Museo Etnológico, Ribadavia.



Figura 3. Vista parcial del tendido de una plaza de toros en el Corpus. Ourense, 1936. [s.a.]. En el reverso, manuscrito: «Esta foto fue hecha/en el año 1936 en Corpus/en Ourense». Museo Etnológico, Ribadavia.



Figura 4. Asistentes a la Asamblea de Arbo en apoyo de una Estación Enológica. Arbo, 1934. Fotografía: Chao. En el reverso, manuscrito: «Asamblea celebrada en Arbo/el día 8 Febrero 1934, para recabar/apoyo para la instalación de la/ Estación Enológica en Ribadavia». Museo Etnológico, Ribadavia.



Figura 5. Grupo con José Calvo Sotelo a bordo de un barco. Lisboa, 1932. Sin autor. En el reverso, a continuación de dos firmas, manuscrito. «Lisboa = 22 de febrero de 1932./A bordo del "Almeda Star". = Grupo de/españoles, que acudieron a despedir a don/José Calvo Sotelo y don José Meirás Otero,/los cuales salieron aquel día para Bretagne,/camino de París.» Museo Etnológico, Ribadavia.

El álbum familiar se revela particularmente sensible a los acontecimientos históricos; desde luego a los que son tenidos como tales por el grupo familiar. Pero también, en esta senda de contraste de contenidos en los álbumes familiares, vemos que al comparar y contrastar escenas de eventos cíclicos, como una fiesta patronal, las fotos reflejan cambios manifiestos en la sociedad. Es el caso de las fotografías 6, 7 y 8, en las que podemos apreciar cómo la presidencia de la procesión de las fiestas de la Virgen del Portal nos revela, a través de quienes aparecen ocupando la legitimidad simbólica, el contexto político de cada momento: en la fase más fascistizada del franquismo (figura 6), en coyunturas de cambio formal y de fondo del nacional-catolicismo, próxima ya la finalización del aislamiento internacional del Régimen (figura 7), y tras la recuperación democrática (figura 8).



Figura 6. Presidencia de la procesión de la Virgen del Portal. Ribadavia, 1943. Sin autor. Museo Etnológico, Ribadavia.



Figura 7. Presidencia de la procesión de la Virgen del Portal. Ribadavia. ca. 1950. Sin autor. Museo Etnológico, Ribadavia.



Figura 8. Presidencia civil en la procesión de la Virgen del Portal. Ribadavia. ca. 1990. Fotografía: Moncho. Museo Etnológico, Ribadavia.

El álbum familiar también es susceptible de recoger y guardar determinados mensajes enviados con un retrato; por ejemplo los que encontramos en las fotografías 9 y 10. La primera es una típica imagen de la bonanza, real o simulada, alcanzada por familias emigrantes al otro lado del Atlántico, a la par que da a conocer a los allegados el compromiso y la buena noticia de un matrimonio (figura 9). La siguiente fotografía aporta un plus: se realiza delante de la catedral bonaerense y explicita la fidelidad de la emigrada y su familia americana a la fe de sus antepasados, reflejándose igualmente en su aspecto la situación acomodada lograda (figura 10).

Pero el álbum no sólo dice y muestra cosas y hechos a los que, extraños a sus secretos, lo visualizamos. El álbum familiar y sus retratos constituyen un dispositivo de reconocimiento y afirmación de las identidades personales, al tiempo que estimulan la memoria y la conciencia del tiempo, fedatario de los cambios que se suceden en los individuos y en las cosas que los rodean. Como indica Garrigues (1998: 85-86), los álbumes posibilitan la elaboración de una historia «oficial» de nuestro linaje, favoreciendo un proceso continuo de elaboración de duelos cuando el que mira y remira los retratos se reencuentra con los seres queridos del pasado. Como hemos comprobado en las exposiciones de la serie *Álbums para o reencontro*, cuando los familiares visitan en grupo una exposición en la que se muestran los retratos de sus álbumes se produce un mecanismo inmediato de foto-elicitación²² coral donde la sala de exposiciones se transforma simbólica y momentáneamente en una mesa camilla. Ahí, significativamente, la imagen promueve la oralidad y, consecuentemente, el discurso y el texto, con lo que



Figura 9. Retrato de estudio de una pareja de novios. Buenos Aires, 1927. Fotografía: Bixio & Cía. Museo Etnológico, Ribadavia.



Figura 10. Retrato de un grupo familiar: abuela y dos nietos. Buenos Aires, 1959. Sin autor. Museo Etnológico, Ribadavia.

²² Sobre el método de la elicitación y de elicitación-entrevista que se está aplicando en el Museo Etnológico con varias colecciones etnográficas, ver M. Banks (2007): «Photo-Elicitation with archival images» y «Photo-elicitation with contemporary images», pp. 87-90 y 90-94 y J. Collier (1967: 46-47 y 66).

la foto abre un proceso de enlace que circula de la dimensión fina a la dimensión densa, cruzando y jerarquizando la relación construida por las percepciones y los mensajes de la imagen y la palabra (Hastrup, 2014: 15 y 22). El álbum construye un circuito de memoria y de relaciones que evocan simultáneamente las presencias y las ausencias²³. Para el etnógrafo o el museólogo, la foto es una coartada visual para captar el *studium* (Barthes, 2003: 29), entendido como información, significación y conocimiento de la realidad retratada y de su marco o contexto, más visible o más oculta, mientras que para el que visita las exposiciones y para quien tiene lazos estrechos con los retratos y álbumes familiares exhibidos, lo que encuentra en las imágenes expuestas son fragmentos de la realidad (Garrigues, 1991: 16), instantes de memoria de lo que está fijado en la foto o el impacto o *punctum* que, parafraseando a Barthes (2003: 28), le punza, engancha y conmueve (Garrigues, 1991: 26). Ocurre esa conmoción cuando los allegados miran las fotos de acontecimientos significados, los «momentos fuertes» (Ortiz García, 2005: 198) o las situaciones «íntimas» que motivan reacciones emocionales.

En cuanto a los fondos procedentes de la producción propia del Museo, la característica destacable es, sin duda y como hemos indicado, la variedad de contenidos. A título de ejemplo sirvan las fotografías 11, 12, 13 y 14, como muestra de la labor que se viene desarrollando desde hace años en la documentación de actividades y oficios que han venido formando parte de la cotidianeidad hasta hace bien poco, unos desaparecidos y otros sometidos a mudanzas o reciclajes (figuras 11 a 14). Al repertorio de tareas agroganaderas, oficios artesanales o actividades pesqueras hemos de añadir la documentación de gestos y expresiones de la conflicti-



Figura 11. Afiador. Ourense, 1990. Fotografía: Marisa Fernández Bal. Museo Etnológico, Ribadavia.

²³ La captación-creación de imágenes aumenta la necesidad de descripción etnográfica y promueve el debate sobre su realidad/irrealidad, sobre lo que hacen visible y lo que muestran (véase Laplantine, 2007) y sobre su veracidad (véase Becker, 2007).



Figura 12. Barcas en Francelos. Ribadavia, 1995. Fotografía: Santi M. Amil. Museo Etnolóxico, Ribadavia.



Figura 13. El señor Almuíña en su taller de tonelería. San Cristovo de Regodeigón, 1997. Fotografía: Santi M. Amil. Museo Etnolóxico, Ribadavia.



Figura 14. Potada en As Bouzas. Castrelo de Miño, 1995. Sin autor. Museo Etnológico, Ribadavia.

vidad social –protestas de productores de vino contra el «matute» o adulteración de los caldos– o todo lo que muestra y refleja la problemática relativa a los procesos cooperativistas, la adaptación de la viticultura a la normativa estatal y comunitaria y el desarrollo del viñedo y las nuevas plantaciones, en un territorio cuya identidad paisajística y social reside en la viña y el vino. Muchas de estas imágenes son documentadas, analizadas y debatidas para su utilización, como descriptores visuales de la realidad social (Garrigues, 1991: 14), en proyectos y actividades del Museo.

Por lo que respecta al empleo de los archivos adquiridos a fotógrafos, las líneas en marcha abarcan un amplio abanico temático. Existen imágenes antiguas de actividades laborales, mercantiles, feriales..., caso de una fotografía, que, junto a otra, nos muestra escenas de un mercado en la actual plaza de la Constitución de Vigo, realizada en el primer tercio del siglo pasado (figura 15). Su observación nos proporciona datos del equipamiento urbano, la emergencia de arquitecturas dispares en una ciudad en crecimiento, los útiles que utilizan las vendedoras y su vestuario, verdadero expositor para reflexionar sobre lo relativo a la mujer y su indumentaria, y sobre las posiciones y disposiciones de género en un contexto y momento dados. Las siguientes fotografías, en las que se retrata a un vendedor de miel y a un barrenero (figuras 16 y 17), muestran también, respectivamente, la ciudad como mercado difuminado y un oficio netamente urbano ejercido en este caso sobre un paisaje lluvioso donde el paraguas ofrece referencias y evocaciones identitarias; además, fotografías como éstas aportan también una rica información sobre el oficio o la actividad en sí, incluyendo las condiciones en las que se ejerce y desarrolla. Estas imágenes complementan, dando otra perspectiva, la información aportada por documentos escritos y/o por fuentes orales, aunque también pueden ser en muchas ocasiones una fuente única para acercarnos a ciertos fenómenos o realidades, a los otros y a lo otro de nuestra contemporaneidad (Conord, 2007: 11-12).



Figura 15. Mercado en una plaza. Vigo. [s.d.]. Fotografía: Llanos. Museo Etnolóxico, Ribadavia.



Figura 16. Vendedor ambulante de miel. Vigo. [s. f.]. Fotografía: Bene. Museo Etnolóxico, Ribadavia.



Figura 17. Barrendero en día de lluvia. Vigo. [s. f.]. Fotografía: Bene. Museo Etnolóxico, Ribadavia.

En semejante dirección van otras dos fotografías (figuras 18 y 19). Ambas nos muestran los interiores de dos establecimientos industriales, de distinto empaque y fecha no muy distanciada, constituyendo documentos que testimonian la singularidad e importancia del trabajo femenino en determinadas actividades productivas en las que la destreza manual se incorpora a la producción en cadena, con engranaje incipiente, en el primer caso, y mucho más estructurado en el segundo. Tras la incorporación de la mujer al trabajo industrial y su proletarización asoman las condiciones laborales en las que se desenvuelve este proceso en pleno franquismo.



Figura 18. Interior de una fábrica de cepillos. [s. l.]. 194-? Fotografía: Bene. Museo Etnológico, Ribadavia.



Figura 19. Interior de una fábrica de conservas. Bueu, 195-? Fotografía: Llanos. Museo Etnológico, Ribadavia.

Las imágenes de los archivos de estudios fotográficos de largo recorrido nos ayudan a conocer otras cuestiones. Por ejemplo, la figura 20 nos muestra el interior de una nave industrial en la década de los cincuenta del siglo pasado; vemos, desde luego, el equipamiento y la vestimenta de los obreros, pero percibimos otras actividades que, según el momento y el contexto, tienen lugar en las fábricas, tales como actos sindicales, celebraciones festivas, actos religiosos, etc. En un marco bien diferente, la siguiente fotografía (figura 21) nos ilustra sobre la sociabilidad burguesa, sus ambientes, gestualidades, vestuario, celebraciones y, en primer plano, nos muestra una de las primeras referencias de un vino del Ribeiro embotellado y etiquetado, lo que conjuga el hecho técnico con la distinción de quienes disfrutaban en su mesa de una innovación que no está al alcance de todos.



Figura 20. Acto en el interior de la fábrica. [s. l.]. 195-? Fotografía: Bene. Museo Etnológico, Ribadavia.



Figura 21. Cena de Fin de Año. Vigo, 192-? Fotografía: Llanos. Museo Etnológico, Ribadavia.

Igualmente, las imágenes nos pueden mostrar el tráfico por el puerto de Vigo de productos industriales, unas veces exportados y otras importados, como sucede con la fotografía que capta un transformador llegado a puerto y destinado a equipar un salto eléctrico en el río Sil, que nos sugiere que hemos traspasado el rubicón del plan de estabilización del franquismo del año 1959; en ocasiones, como ocurre en este caso, la propia imagen incluye datos textuales enmarcados en el fenómeno o acontecimiento fotografiado, facilitando con ello su contextualización (figura 22).

Finalmente, una referencia a una fotografía, de Benedicto Conde Bene (figura 23), correspondiente a uno de los talleres fotográficos de cierta trayectoria temporal, contrastada con otra imagen (figura 24), con definida intencionalidad etnológica, de Xaquín Lorenzo, cuyo interés por la fotografía hemos citado, así como su trato con fotógrafos coetáneos a los que dispensó una particular consideración. Ambas, realizadas con planteamientos y presupuestos distintos, validan y complementan sus respectivos trabajos (Llana, 2008).



Figura 22. Transformador de alta tensión. Vigo. [s. f.]. Fotografía: Bene. Museo Arqueológico Provincial de Ourense.



Figura 23. Dorna navegando. [s. l.]. 195-?. Fotografía: Bene. Museo Etnológico, Ribadavia.



Figura 24. Dorna en la ría de Vilagarcía. Vilagarcía. 195-?. Fotografía: Xaquín Lorenzo «Xocas». Museo Etnológico, Ribadavia.

Bibliografía

- ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (2003): «La naturaleza documental: Génesis y evolución». *Perspectiva histórico-técnica. Primera parte: La fotografía documental*. [En: www.tdx.cat/bitstream/10803/1376/2/TESISBORGES2.pdf]
- BANKS, Marcus (2007): *Visual, methods in social research*. London: Sage.
- BARTHES, Roland (2003): *A cámara clara. Reflexión sobre a fotografía*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- BECKER, H. S. (2007): «Les photographies disent-elles la vérité?». *Ethnologie Française*, XXXVII, 1. París: Presses Universitaires de France, pp. 32-42.
- BERAMENDI, Justo (2007): *De Provincia a nación. Historia do galeguismo político*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- CALO LOURIDO, F. (2010): *Os Celtas. Unha (re)visión dende Galicia*. Vigo: Edicións Xerais.
- CALVO CALVO, Luis (1998): «Fotografía y antropología en España (1839-1936): entre el estereotipo y la sistemática». En: *Perspectivas en antropología visual. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII, 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 115-141.
- CASTRO, XOSÉ A. (1992): *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*. A Coruña: Edicións do Castro.
- CASTRO RAMIL, B., y LLANA, C. (2004): «Imaxes de Galicia no primeiro tercio do século xx». En: *Imaxes de Galicia: Fotografía Etnográfica (Homenaxe a Xaquín Lorenzo)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 219-238.
- COLLIER, J. Jr. (1967): *Visual Anthropology: Photography as A Research Method*. New York: Holt, Reinhart & Winston, Inc.
- CONORD, S. (2007): «Usages et fonctions de la photographie». *Ethnologie Française*, XXXVII, 1. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 11-22.
- DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, F. (2014): *Galicia-Australia. Rosendo Salvado. Valedor do pobo aborixe*. Exposición. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Carlos (2004): *Xaquín Lorenzo. De varia etnográfica*. A Coruña: La Voz de Galicia.
- GARRIGUES, Emmanuel (1991): «Introduction: Le savoir ethnographique et la photographie». En E. GARRIGUES, Numéro spécial *Ethnographie et Photographie. L'Ethnographie*, LXXXVII, 1, n.º 109. Paris: Société d'Ethnographie, pp. 11-54.
- (1998): «La photographie comme trace». En *Perspectivas en antropología visual. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII, 2, pp. 79-94.
- GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel (2003): «Carácter e importancia da colección fotográfica de W. Ebeling». En: *A Terra e os Homes. Fotografías de W. Ebeling (1928-1933)*. Lugo: Deputación Provincial.
- HASTRUP, Kirsten (2014): «Anthropological Visions: some notes on visual and textual authority». En: Peter I. CRAWFORD y David TURTON (eds.): *Film as Ethnography*. Oxford: Manchester University Press, pp. 8-25.
- LAPLANTINE, François. (2007): «Penser en images». *Ethnologie Française*, XXXVII, 1, pp. 47-56.
- LENAGHAN, P. (2010): «As campañas de Anderson. Elaborando unha crónica de Galicia / Las campañas de Anderson. Elaborando una crónica de Galicia». En: *Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia / Una mirada de antaño. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia-Hispanic Society of America, pp. 15-43.

- LIRA POUSA, Lolín; CASTRO RAMIL, Bibiana, y LLANA, César (2005): «O retrato fotográfico nas coleccións familiares de Ribadavia e O Ribeiro». En: Pilar IGLESIAS ARMADA (coord.). *Álbums para o reencontro. Ribadavia e os ribadavienses III*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 15-85.
- LLANA, César (2008): «A fotografía e o patrimonio etnográfico. Dous exemplos da obra de Xaquín Lorenzo». En: Roberto PENA PUENTES y Celia MARTÍNEZ ARMENTAL (coords.). *O Patrimonio Etnográfico. III Xornadas sobre a Protección do Patrimonio Cultural*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 213-221.
- LORENZO FERNÁNDEZ, Xaquín (1962): *Etnografía. Cultura material*. En R. Otero Pedrayo (dir.): *Historia de Galiza*, volume II. Buenos Aires: Editorial NÓS.
- MOSQUERA COBIÁN, Manuel (1999): «Dos tipos costumistas ao estereotipo rexionalista». En: *A Mirada compracida e a mirada inqueda*. Museo de Belas. A Coruña: Xunta de Galicia, pp. 60-86.
- MURGUÍA, Manuel (1901): *Historia de Galicia*. Tomo I (2.^a ed.). A Coruña: Librería de Don Eugenio Carré.
- NARANJO, Joan (1998): «Fotografía y antropología: los inicios de una relación fructífera». En: *Perspectivas en antropología visual. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII, 2, pp. 9-21.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen (2005): «Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular». En: Carmen ORTIZ, C. SÁNCHEZ-CARRETERO y A. CEA GUTIÉRREZ (coords.). *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PRADO CONDE, Santiago; LIRA POUSA, Lolín, y LLANA, César (2007): «Ribadavienses vistos por si mesmos». En: Pilar IGLESIAS ARMADA (coord.). *Álbums para o reencontro. Ribadavia e os ribadavienses IV*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 15-113.
- (2010): «Aproximación á festa nas fotografías dos ribadavienses». En: César LLANA (coord.). *Álbums para o reencontro. Ribadavia e os ribadavienses VII*, Xunta de Galicia, pp. 21-166.
- PRADO CONDE, Santiago, y LLANA, César (2007a): «Imaxes da infancia en Ribadavia e o Ribeiro». En: Ana M.^a CARRIL CUESTA (coord.). *Imaxes da infancia. Álbums para o reencontro. Ribadavia e os ribadavienses V*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 15-35.
- (2007b): «Ribadavia y los ribadavienses. Imágenes desde la antropología visual». *Ankulegui*, 11, pp. 55-68.
- (2008): «Imaxes do deporte nos álbums familiares do Ribeiro». En: Ana M.^a CARRIL CUESTA (coord.). *O deporte. Álbums para o reencontro. Ribadavia e os ribadavienses VI*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 13-50.
- RODRÍGUEZ, Santiago (1944): *El padre Salvado: un gallego civilizador de Australia*. Madrid: Consejo Superior de Misiones.
- ROS FONTANA, Ignasi (2003): «Walter Ebeling en el este de la provincia de Lugo (1928-1933): imágenes de una investigación de la escuela de Hamburgo». En: *A Terra e os Homes. Fotografías de W. Ebeling (1928-1933)*. Lugo: Deputación Provincial.
- SEIXAS, Miguel Anxo (2010): «A Galicia anterior e contemporánea de Anderson. Ver Galicia: A mirada ferida e a mirada sentida / La Galicia anterior y contemporánea de Anderson. Ver Galicia: La mirada herida y la mirada sentida». En *Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia / Una mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia - Hispanic Society of America, pp. 47-68.
- SENDÓN, Manuel, y SUÁREZ CANAL, Xosé Luis (1990): *Álbum Arquivo Pacheco*. Vigo: Centro de Estudos Fotográficos.
- (1992): *Álbum Ksado*. Vigo: Centro de Estudos Fotográficos.
- (1994): *Álbum Arquivo Sarabia*. Vigo: Centro de Estudos Fotográficos.
- SENDÓN, Manuel (1998): *Virxilio Vieitez: Álbum*. Vigo: Centro Estudos Fotográficos.
- (1989): *Álbum Ramón Caamaño* Pontevedra: Centro de Estudos Fotográficos.

- (1998): «Notas sobre a fotografía galega e os arquetipos da representación». *GRIAL*, 139, XXXVI, pp. 529-548.
- SIERRA RODRÍGUEZ, Xosé C. (2004): «Palabras e cousas. Achegamentos visuais ó coñecemento etnográfico». En: *Xaquín Lorenzo. Unha fotobiografía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 255-262.
- (2006): «A posta en valor do patrimonio etnográfico. Apuntes breves e reflexión crítica». En: Xavier SIMÓN e Xabier PRADO (eds.). *Cultura tradicional e desenvolvemento rural*. Vigo: Xunta de Galicia y Universidade de Vigo.
- SIERRA, X. C., CASTRO RAMIL, B., y LLANA, C. (2004): «Valoración fotoetnográfica dos fondos fotográficos do Arquivo do Reino de Galicia». En: *Imaxes de Galicia: Fotografía Etnográfica (Homenaxe a Xaquín Lorenzo)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 17-36.
- SUÁREZ CANAL, Xosé Luis (1998): «O home na fotografía de José Suárez». *GRIAL*, 139, tomo XXXVI, pp. 547-565.
- VV. AA. (2004): *O Carro e O Home. O cine de Antonio Román e Xaquín Lorenzo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Museo do Pobo Galego.
- VÁZQUEZ VARELA, J. M. (2001): «Frei Rosendo Salvado como etnólogo». En: *O bispo dos sen alma*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 67-73.

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).

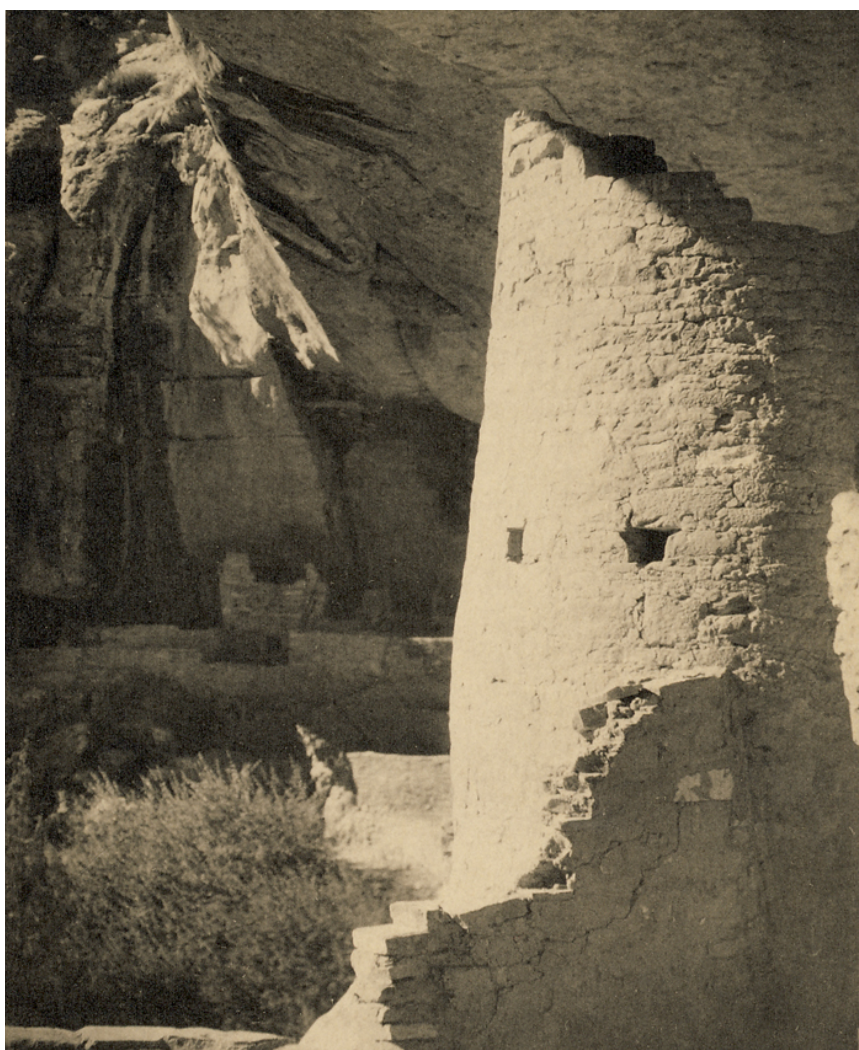


Figura 1. Mesa Verde National Park Round Tower of Cliff Palace (1925). Museo Nacional de Antropología: FD4021. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

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

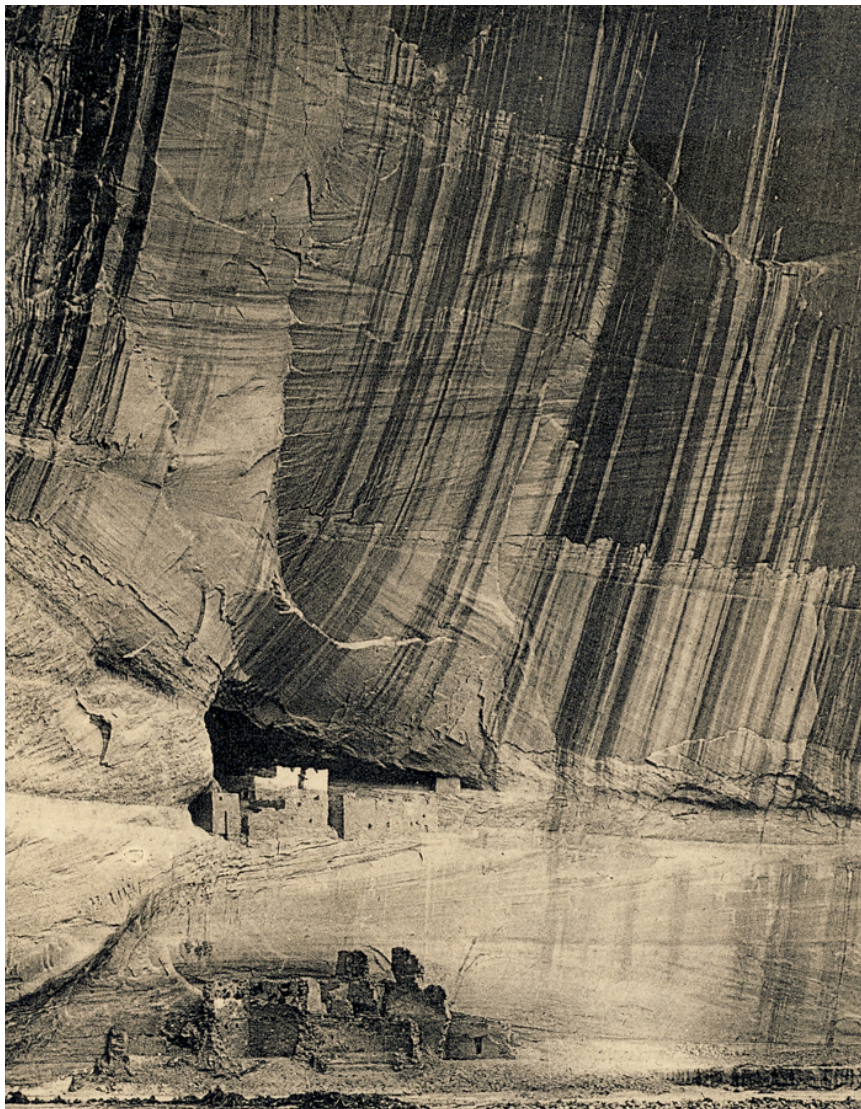


Figura 2. Casa Blanca, Canyon de Chelly, Arizona (1930). Museo Nacional de Antropología: FD3980. © 1979 Amon Carter Museum of American Art..

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 desmantelar 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 Navaho* 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 navaho*, 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 dicien-

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 un 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).

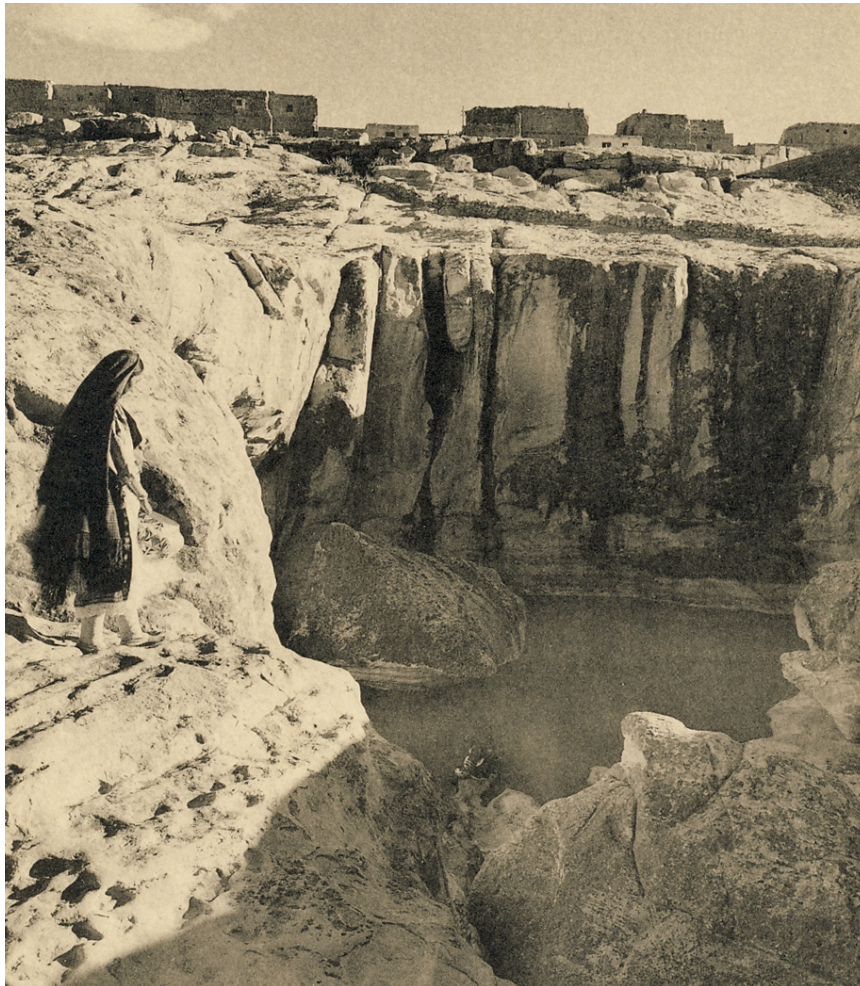


Figura 14. *Acoma Pueblo the Water Hole* (1939 ca.). Museo Nacional de Antropología: FD4029. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

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, esquila, 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

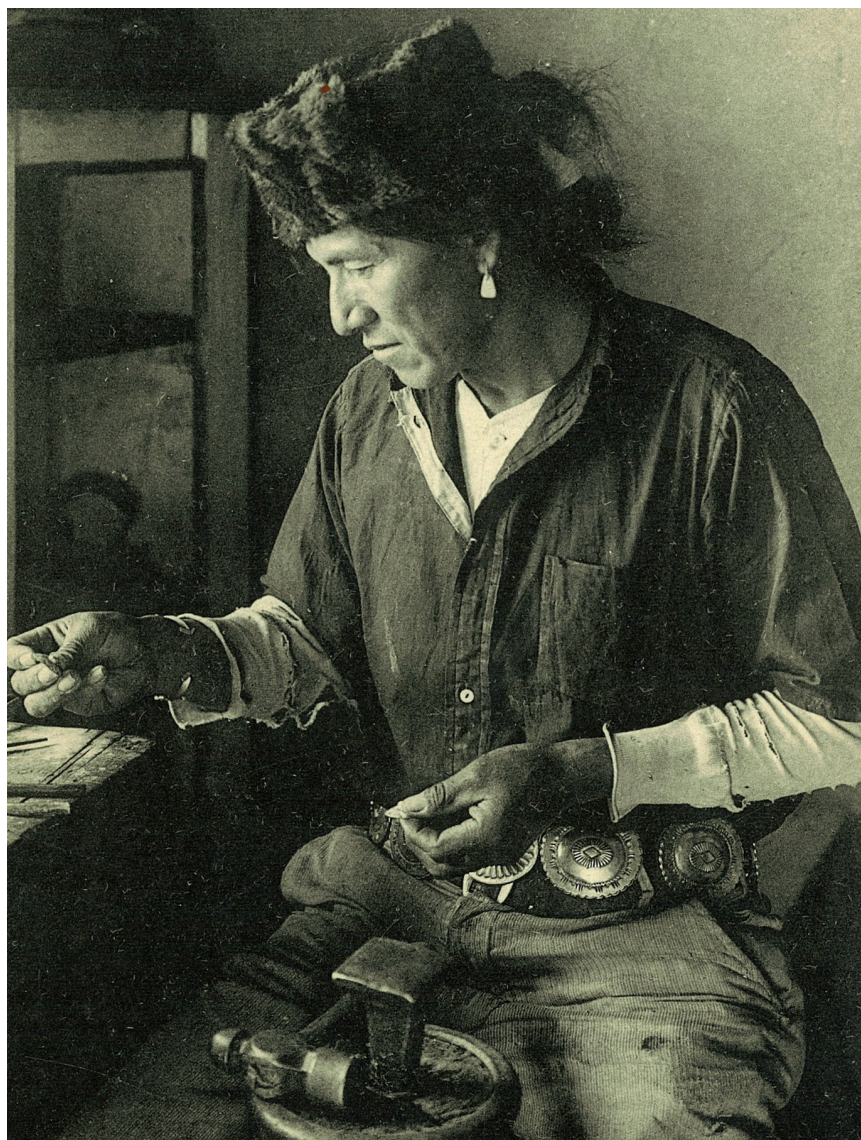


Figura 21. *Navaho Silversmith* (1934). Museo Nacional de Antropología: FD3840. © 1979 Amon Carter Museum of American Art.

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.

Imágenes del «pueblo» en los paneles de azulejos portugueses de la primera mitad del siglo XX

José Luis Mingote Calderón

Museo Nacional de Antropología, Madrid

jluismingote@mecc.es

Resumen: En este artículo analizo la representación del «pueblo» en los paneles de azulejos portugueses de la primera mitad del siglo XX. En ellos aparece el sector rural de las clases populares con una mezcla de realismo y de idealización; el primero se debe al uso de fotografías como modelos, y el segundo proviene de la selección del mundo representado y de la manera de hacerlo. El estudio se complementa con las opiniones relacionadas con esas representaciones, expresadas en libros y revistas, en los que aparecieron algunas de las imágenes copiadas.

El nacionalismo, el turismo y la intervención de las elites son factores que explican el resultado final que aún hoy es posible ver a lo largo de todo Portugal, en estaciones de tren, mercados, espacios públicos o casas privadas.

Palabras clave: Cultura popular, Fotografía, Elites, Nacionalismo, Turismo, Política, Estaciones de tren, Mercados, *Estado Novo*, República.

Abstract: This paper is focused on representations of the «people» in Portuguese tile panels from the first half of the twentieth century. The rural sector of the working class appears with a mixture of realism and idealization. The first one results from the fact of copying photographs as model, and the second one from the selection of the represented world and the way to do it. The study is complemented by the opinions related to these images expressed in books and magazines, which were some of them were copied.

Nationalism, tourism and the elites' intervention explains the end result. It is still possible to see across Portugal this tile panels on train stations, markets, public spaces and private homes.

Keywords: Popular Culture, Photography, Elites, Nationalism, Tourism, Policy, Rail Stations, Markets, *Estado Novo*, Republic.

«O povo das nossas provincias do norte é, pelas condições da sua mesma existencia, resignado, trabalhador e pacífico.

Por isso as suas canções são alegres como as dos passaros: reflectem, sobre um nitido fundo tradicional, os aspectos luminosos, variados, amováveis, da natureza.» (A. Pimentel, 1989: 5).

1. Introducción

De esta forma tan rotunda comenzaba el periodista y escritor Alberto Pimentel (1849-1925) su *As alegres canções do norte*, en 1905, dedicado a la región miñota. En esas dos frases se encierran una serie de afirmaciones que reaparecerán repetidamente a lo largo de estas páginas: una explicación fatalista sobre el presente de una sociedad rural que no parece tener el cambio entre sus miras; una caracterización de tipo moral de las personas que ocupan un determinado territorio, regional en este caso; una vinculación entre las personas y la naturaleza en la que viven; una relación determinista entre una sociedad y sus productos, las canciones en este texto; y, finalmente, una caracterización idílica de ese ámbito geográfico.

Este artículo trata sobre algunas representaciones de ese *povo*, caracterizado a menudo de forma tajante, partiendo de las imágenes que se encuentran en múltiples paneles de azulejos datados en la primera mitad del siglo pasado y acudiendo a textos que acompañan a algunas fotografías que sirvieron de modelo a esos paneles que muestran al *povo* rural. Estos azulejos abarcan prácticamente la primera mitad del siglo XX, realizándose desde el final de la monarquía hasta la dictadura *estadonovista*, y se localizan en comercios, casas particulares, estaciones de tren, mercados y mataderos municipales, fuentes, parques, plazas, ayuntamientos... El recurso a textos de la época, en los que también se habla de la sociedad rural, sirve para complementar el panorama conceptual de las imágenes presentadas.

Este texto complementa –aunque sea de forma reducida, dada la ingente documentación localizada– un trabajo previo publicado en esta misma revista (Mingote Calderón, 2013), en el que analizaba un aspecto de la iconografía de los azulejos, los monumentos y los paisajes, en clave nacionalista y como producto de la modernidad. La presencia del pueblo encaja con esta ideología dado que es uno de los elementos centrales de ella, como se irá viendo.

2. Las imágenes seleccionadas de un pueblo

Es necesario empezar por una breve alusión al término «pueblo», que utilizo en el título, dadas las críticas que ha sufrido como consecuencia de sus múltiples significados. Resulta evidente que este concepto, desde antiguo, no tiene unas fronteras claras y que a la oposición clásica entre personas que quieren formar parte de una nación, personas que dan sustento histórico-cultural a la misma o grupo en tanto que clase social, produce una brecha conceptual importante, sobre todo en los nacionalismos derivados de las dos primeras concepciones. Pero, quizá, es la manipulación partidista lo que genera mayor rechazo ante su uso, algo que tendrá un claro reflejo en muchas opiniones que mencionaré luego¹. En relación con el presentismo que implica cualquier análisis –y la terminología utilizada–, no se puede menos que asumir lo que dice J. Neves (2010: 19), para quien todos los términos –*povo*, clase, elite– tiene un

¹ Sobre la conceptualización de este término, en Portugal, es obligada la referencia al reciente y recomendable trabajo colectivo coordinado por J. Neves (2010) o al interesante libro de V. Marques Alves (2013) sobre la utilización que hace del pueblo campesino el *Estado Novo*.

efecto de encantamiento, pero aunque no es posible ni evitable el riesgo de conceptualizar, hay que tener cuidado y «evitar reduzir o passado aos sentidos do presente» así como ser conscientes de que el «passado não é qualquer coisa naturalmente evidente, mas é sempre interpretado», por lo que cualquier concepto historiográfico es forzosamente anacrónico. Y finaliza el autor portugués diciendo que debe rechazarse la idea de que «é possível um conhecimento não anacrónico do passado». El lector está, una vez más, ante una de esas interpretaciones del pasado.

Algunas opiniones sobre el pueblo son claramente reticentes, por lo que basta citar unas pocas. J. Storey (2002: 13), citando a Tony Bennet, dice que el concepto de cultura popular es «prácticamente inútil, un cajón de sastre de significados confusos y contradictorios capaz de conducir equivocadamente a la investigación hacia una gran cantidad de callejones sin salida teóricos». En su opinión es «una categoría conceptual vacía». También, A. Pessin (2003: 93-94), tras señalar que es imposible llegar a una definición clara del término, llega a decir que sólo hay pueblo porque hay investigadores que le estudian y que «Le peuple est introuvable, c'est dire qu'il est impensable, inconnaissable par les voies du savoir objectif». Por su parte, G. Didi-Huberman (2014: 22-24) prefiere usar el plural, pueblos, dada la complejidad interna de este grupo.

No obstante, a pesar de las muchas opiniones negativas, creo que el uso de pueblo, entrecomillado, es válido en tanto que refleja mejor que otros (campesinos, agricultores, mundo rural...) el contenido de los azulejos analizados y porque fue el utilizado en el periodo estudiado. En los más de cuatrocientos paneles localizados, en más de setenta edificios, aparecen varios tipos de campesinos, pescadores, pastores y, en menor número, personas realizando otros tipos de trabajo, como salineros, lavanderas, lecheras, mujeres llevando cántaros de agua, «tipos populares»..., o grupos en momentos festivos o rituales². Es decir, una muestra del *povo* portugués, en clave nacionalista.

Algunos investigadores han aludido a la utilización del concepto «pueblo» por parte de ideologías diferentes (Sebreli, 1991: 119-157), lo que hace que el caso portugués no sea extraño. En sus acepciones modernas sobrevive a los condicionantes románticos que le ven nacer y se adapta a tendencias políticas diversas y opuestas entre sí. De esta forma, junto a las diferencias existen semejanzas, sobre algunas de las cuales ha llamado la atención J. Leal (2000: 40-41) al repasar la producción de etnógrafos y antropólogos portugueses que estudiaron la cultura popular, entre 1870 y 1970. Este autor destaca una serie de constantes y, en primer lugar, el que es sinónimo de ruralidad, dejándose fuera a las comunidades pescadoras y excluyendo a los grupos populares urbanos; además, la cultura popular es vista como un testimonio del pasado, que ha de reconstruirse, reinterpretar y registrar (y, eventualmente, purificar) antes de que desaparezca; finalmente, es un mundo moral y estéticamente cualificado por el ojo del observador, que canta sus excelencias o anota sus trazos negativos. Estas ideas aparecerán en este trabajo asumidas por intelectuales que casi nunca tienen una dedicación profesional como la mencionada y cuyas opiniones tampoco se dirigen al ámbito de la antropología.

En esta presentación no realista de esa parte de la sociedad, Palacios Cerezales (2010: 78 y 79) llama la atención sobre la mitificación del pueblo en la novela de costumbres y en la etnografía romántica, que hacen del mundo rural «um fundo virgem no qual estava guardadas

² Dejo de lado ahora este último aspecto que es importante en obras de Jorge Colaço (la estación de Oporto São Bento, la casa del Alentejo, en Lisboa, o el hospital António Lopes, de Póvoa de Lanhoso), a los que sumar algún panel de la estación de Miranda-Duas Igrejas o del mercado de Vila Franca de Xira. Claudia Emanuel Franco ha realizado recientemente su tesis sobre este artista.

as esencias da nação»; así, al comienzo, en Almeida Garret (1799-1854) o António Feliciano de Castilho (1800-1875), este mundo se presenta indiferenciado, sin individualidad regional ni histórica propia; a pesar de ello, ya A. Herculano (1810-1877) le considera opuesto a otra parte de la sociedad, cuando contraponen el «país real» del pueblo de villas, aldeas y provincias al de los «gabinetes, dos quarteis, dos grupos, dos jornais, constituído por diferentes tipos de funcionários públicos». Para ese proyecto romántico, preocupado por la decadencia, era preciso estudiar al pueblo como forma de «regenerar a nação», representada por el Gobierno y el mundo de Lisboa. La percepción de su alteridad también ha sido señalada por M. A. Samara (2010: 100-101) al referirse a concepto «pueblo» que aparece posteriormente en la ideología republicana portuguesa: «O povo era um objecto exótico na medida em que os republicanos reconheciam a sua alteridade e se assumiam como os mediadores entre esta entidade e o poder e, a seu tempo, os que iram exercer o poder no seu nome». Y, en tanto que objeto exótico, interesó su estudio con un aire romántico, que no se redujo a esta ideología, en la que destacó Teófilo Braga (1843-1924), una de las figuras más importantes de la generación doctrinaria republicana.

Por lo que respecta a su representación gráfica a finales del siglo XIX, E. Tavares (2010: 402-404) también ve una dicotomía, ya que aunque el pueblo está alejado del retrato fotográfico asociado a la burguesía, está presente gracias al «gosto das classes dominantes, como tema de deleite estético». En sintonía con J. Ranciere, piensa que la difusión de sus imágenes se debe más a su carácter pintoresco que al naturalista.

Centrándome ya en los azulejos, en la mayoría de los casos, las imágenes remiten a una realidad local o regional, que produce la impresión de ser un reflejo de la diversidad popular del país: hay pescadores en toda la costa, trabajadores de la viña en el Duero y en otras zonas vinícolas, segadores de trigo, pastores o trabajadores del corcho en el Alentejo, recolectores de aceituna en el centro y sur del país, trabajadores de las salinas junto al mar, *campinos* –y toros– en el Ribatejo, pastores en la Serra da Estrela... No obstante, esta selección temática resulta destacable si se la compara con la iconografía que aparece en otros soportes gráficos. Desde esta perspectiva, se ven importantes ausencias de faenas campesinas y de trabajos domésticos, que están muy poco representados. A ellas hay que sumar como ausencia gráfica e ideológica clara la de los trabajadores urbanos que sólo se localizan en algún caso contado y asociado a alguna actividad semiindustrial, como se puede ver en los azulejos de la *Casa das balanças*, en Lisboa (Hengl y Hustinx, 1987: 114-115 y 180), o en la *Fábrica de azulejos das Devesas*, en Vila Nova de Gaia. La convivencia con otro tipo de motivos es obligada porque en algunos edificios el número de paneles es elevado, pudiendo superar la veintena e, incluso, llegando a alcanzar la cincuenta; eso ocurre sobre todo en los mercados, dado su tamaño, y en alguna estación de tren. Por eso, los monumentos, paisajes y escenas históricas complementan casi siempre la iconografía rural.

La variedad temática citada se ve acompañada, asimismo, por una dicotomía en la forma de presentación. Junto a individuos aislados o pequeños grupos, que encajarían en la antigua expresión de «tipos populares», usada en la época (y de los que se han hecho verdaderos retratos), vemos personas o grupos trabajando, en una escena más o menos dinámica. Esta dualidad expositiva se constata desde los primeros momentos, en las mismas localidades y en obras de los mismos pintores de azulejos, por lo que no cabe buscarle un componente cronológico o geográfico. Así, en la Casa dos Patudos –actual Casa Museo José Relvas–, en Alpiarça, conviven ambas opciones en los paneles de L. Pinto, fechados en 1905 (figura 1), mientras que en Lisboa, J. Pinto recurre a una figura aislada en la fachada de la Leitaria A Camponesa y representa grupos en el Palacio Menino de Ouro, actual British Council, ambos de 1908 (figura 2).



Figura 1. Escena de gradeo, una piara de cerdos y el capataz de la finca. *Casa dos Patudos*. Alpiarça. L. Pinto, 1905. Aveiro. Fotografía: José Luis Mingote Calderón, 2012.



Figura 2. Detalle del ciclo del cereal. *Palacio Menino de Ouro*. Actual *British Council*. Lisboa. J. Pinto, 1908. Fotografía: JLMC, 2012.

Al igual que sucedía con los monumentos y los paisajes (Mingote Calderón, 2013), la representación de las personas oscila entre motivos que caracterizan lo local y lo nacional, si bien los ejemplos de esta segunda alternativa son muy escasos y se pueden reducir a la estación de Vilar Formoso y al mercado municipal de Vila Franca de Xira. Se trata de dos edificios que presentan una clara diferencia, a pesar de estar unidos por la connotación política de la propaganda de un *Estado Novo* en fase inicial o a la expectativa durante la Segunda Guerra

Mundial³. En la estación fronteriza se indica la procedencia de los tipos regionales de varias partes del país con la intención evidente de mostrar la diversidad como una riqueza turística y «pintoresca», cosa que no ocurre en el mercado donde no aparecen letreros; en él, algunas imágenes proceden de lugares muy alejados, como Barcelos o Póvoa de Varzim –ambos situados al norte del Duero–, o de zonas cercanas, como la imagen de una pescadera de Lisboa, una *varina*. A pesar de elegirse imágenes foráneas, algunas de ellas son relativamente explicables acudiendo a un artículo de Faustino dos Reis Sousa (1913: 759-760) sobre los pescadores de Vila Franca y Azambuja, en el que comenta que estos llegan organizados en *companhias* desde Ovar, Estarreja y Murtosa: «a patria ovarina por excelencia onde as mulheres são lindas e os homens generosos e acampam em Vila Franca nos barracões da praia e na Azambuja na antiga casa do Palacio onde se recolhem á noite da sua faina na pesca do savel». Junto a ellos, se constata la presencia de las vendedoras de pescado que suelen ser sus mujeres. En este artículo se incluyen dos imágenes de pescadores, copiadas en la estación y en el mercado de Vila Franca, junto a otras que son similares a una escena que aparece en este segundo.

Una primera visión puede hacer pensar que en los azulejos se refleja una agricultura de subsistencia, asociada a trabajos no mecanizados, pero esa idea debe ser matizada. Algunas imágenes aparecen cargadas de información social y económica que remite a trabajadores de grandes propiedades cuya magnitud resulta deducible de ciertos elementos, y se refuerza con la localización de los azulejos en áreas con importante presencia de grandes propiedades o de latifundio, como el Alentejo o el Ribatejo. Uno de sus símbolos, la maquinaria, se representa en la estación ribatejana de Azambuja (figura 3), y en la de Pinhal Novo y en una calle de



Figura 3. Trabajos en la era. Estación de Azambuja. Carlos Mourinho, 1935. Fábrica de Sacavém. Fotografía: JLMC, 2013.

³ La decoración de la estación es una afirmación turística y nacionalista del país, en la frontera con España, realizada seguramente en plena guerra mundial, a comienzos de los años cuarenta, mientras que el mercado se inaugura el 28 de mayo de 1929, conmemorando el tercer aniversario del levantamiento militar que dio lugar a la dictadura salazarista, y se decorará entre ese año y 1933 (Raimundo, 2011: 31), es decir, en momentos en que se prepara y consigue la institucionalización de ese régimen.

Portalegre, estas dos últimas en el Alentejo. Hasta cierto punto, resulta llamativa la presencia de estos símbolos modernos que responden a la citada realidad regional y que choca parcialmente con ideas expresadas para un contexto general, casi coetáneo, por T. Clark (1997: 55-56) que, en su análisis sobre la propaganda del arte político, alude a la representación de campesinos en el arte de la Alemania nazi y de la Unión Soviética y resalta el gusto del primero por las imágenes idílicas y el del segundo por la presencia de los tractores, en tanto que símbolos del progreso.

En otros casos, también en las dos regiones mencionadas, es el número de ciertos elementos materiales lo que nos transmite la importancia económica. El caso de una trilla con caballerías en la estación de Vila Franca de Xira es claro, ya que sobre la parva vemos seis grupos de tres yeguas cada uno, aunque alguno de los grupos no muestre claramente ese número (figura 4). La elevada cantidad de animales refleja una evidente riqueza que se ve corroborada por la información de la imagen original, publicada en la *Ilustração Portuguesa*, cuyo pie de foto aclara que estamos ante «A debulha na eira do Sr. de Palha Branco», en referencia a uno de los grandes propietarios de la región (dos Reis Sousa, 1914b: 44). La escena deja al campesino que dirige a los animales reducido a una figura mínima, que casi pasa desapercibida entre las caballerías. Algo similar encontramos en la estación alentejana de Beja y, con menor claridad, en la de Évora, donde se representan grupos de carros transportando el cereal a la era, o descargándolo en ella. En estos azulejos, junto a un elevado número de carros, se pueden ver grandes medas que asimismo indican el nivel económico del propietario que, además, es deducible por la cantidad de personas que se aprecian trabajando en el entorno.

Las escenas de vendimia del Duero también son representativas de una agricultura dirigida al mercado que movía a muchos campesinos pobres de otras zonas a trabajar como



Figura 4. Desgrane de cereal mediante pateo de caballerías. Estación de Vila Franca de Xira. Jorge Colaço, 1930. Lusitânia, Lisboa. Fotografía JLMC, 2009. Copia una fotografía de J. Coutinho, *Ilustração Portuguesa* 354 (1912).

asalariados en esos momentos, por lo que es posible constatar la presencia del capataz controlando la acción del grupo de porteadores, como ocurre en las estaciones de Pinhão y Pocinho (figura 5). Otra muestra más de una economía muy lejana de la agricultura de subsistencia la encontramos en el envasado de la uva en cajas que también se encuentra en la estación de Vila Franca de Xira y que ilustra una actividad dirigida a la exportación a países del norte de Europa. La imagen dibuja una cuadrilla de mujeres que eliminan los granos de uva en mal estado y envasan los racimos en cajas, que fabrica un hombre al fondo (figura 6). El contexto que acabo de mencionar se deduce de la información de un artículo de F. dos Reis Sousa (1912b: 258) en el que se habla de la exportación de frutas en esta localidad y en el que se incluye una fotografía en la que se hace el mismo tipo de trabajo que en el panel de azulejos⁴.



Figura 5. Acarreo de uvas. Estación de Pocinho. Gilberto Renda, S. f. Sant'Anna. Lisboa Copia una fotografía de Alvão. Fotografía: JLMC, 2011.

⁴ Agradezco a Isabel Santos (Biblioteca Municipal, Vila Franca de Xira) su atención a mis consultas y el envío de varios textos de este autor publicados en *Vida Ribatejana*. Cesário Verde (1855-1886), en su poema *Nós*, describe esta actividad, localizándola en Estremadura.

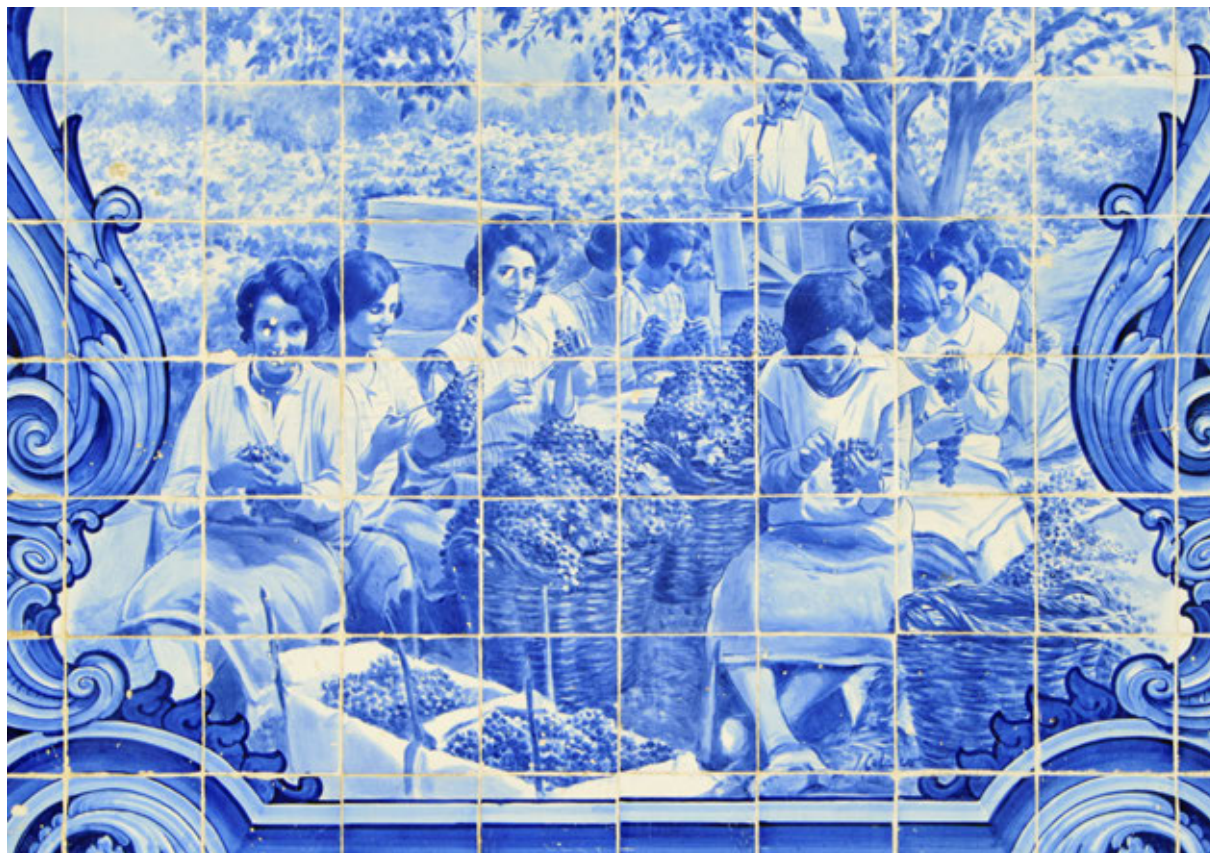


Figura 6. Limpieza de racimos. Estación de Vila Franca de Xira. Jorge Colaço, 1930. Lusitânia. Lisboa. Copia una fotografía de F. dos Reis Sousa (1948). Fotografía: JLMC, 2012.

Finalmente, la recogida de la aceituna, el trabajo del corcho o las piaras de cerdos, que aparecen también en tierras alentejanas de Montemor-o-Novo (en su mercado), Estremoz, Santiago do Cacém y Fronteira (en sus estaciones), reflejan dedicaciones características de grandes propiedades.

Frente a estas escenas que muestran una agricultura vinculada al mercado, ya sea nacional o internacional, también existen otras que no es fácil poner en relación con una estructura social determinada. No son demasiadas y posiblemente sí puedan reflejar una agricultura familiar de mayor o menor extensión. Este podría ser el caso de la escena de arada que se ve en la estación de São Mamede de Infesta (figura 7), el acarreo de hierba en la de Miranda-Duas Igrejas (figura 8), los trabajos en la era en la de Sendim, la recogida del sargazo en la de Aveiro, la siega y recogida del maíz en la de São Mamede de Infesta o ciertas faenas en el Mercado do Livramento de Setúbal, junto a algunas escenas de acarreo en las que se ve un único carro. En los casos en los que aparecen personas individualizadas resulta difícil hacer una valoración de su estatus social más allá de constatar su pertenencia al pueblo. Y eso a pesar de que en ocasiones aparezcan con algún rasgo que denota un estatus determinado, como es el hecho de ir descalzas, cosa que ocurre con la mujer de la *Serra da Estrela* representada en la estación de Nelas (figura 9), que reproduce un «tipo» que ya aparece descrito a comienzos de siglo en palabras de P. Ramos de Paiva (1908: 415), que se refirió a estas pastoras-segadoras al pasar junto a *penha Gorda*: «Lá em baixo, no valle, pastoras de saias vermelhas, amarelas o azues, de chapeus de palha ou feltro, ornadas de flores ou pennas d'aguia, erguem ao Altissimo canções monotonas, ao mesmo tempo que vão ceifando o centeio d'ouro que lhas dão o pão».



Figura 7. Arada. Estación de São Mamede de Infesta. Leopoldo Battistini. S. f. Constância, Lisboa. Copia una fotografía de la Casa Alvão. Fotografía: JLMC, 2012.



Figura 8. Acarreo de hierba. Estación de Miranda-Duas Igrejas. Gilberto Renda. S. f. Sant'Anna, Lisboa. Copia una fotografía de E. Biel (1902-1908) vol. I. Fotografía: JLMC, 2012.



Figura 9. Serrana de la Serra da Estrela. Estación de Nelas. Francisco Pereira, 1941. Outeiro. Águeda. Fotografía: JLMC, 2013

3. El paso del tiempo y las imágenes

Como he ido señalando, muchos paneles copiaron fotografías preexistentes y la comparación entre unos y otras confirma que el desfase cronológico entre el modelo y la copia puede ser muy amplio, superando a veces la treintena de años⁵. Se trata de un hecho sumamente importante si tenemos en cuenta el número de acontecimientos de todo tipo (políticos, sociales económicos...) que tienen lugar entre 1905 y mediados de los años cuarenta, y los cambios que generan. Creo que este recurso gráfico sirve para apoyar una sensación de continuidad que acompaña a ciertas mentalidades de la época y, de algún modo, ayuda a reforzar una actitud estabilizadora.

⁵ Estoy ultimando un estudio sobre la relación entre la fotografía y los azulejos, por lo que no desarrollaré en extenso ideas que sí expongo más detalladamente en él.

Dos casos concretos pueden ejemplificar esa distancia temporal: uno, lo encontramos en el mercado de Vila Franca de Xira, y el otro en la Estación de Miranda-Duas Igrejas, ambos de los años treinta. En el mercado, se retoma la imagen de un *campino*, de pie, cuya fotografía se utiliza en el artículo del famoso escritor teatral, y periodista, Marcelino Mesquita (1856-1919) sobre ese «tipo popular», y al que la redacción de la revista añade una nota por la que se deduce que la elección de las imágenes es de ella. Sus autores fueron Carlos Relvas (1838-1894) y su hijo José Relvas (1858-1929), siendo esa fotografía posiblemente del primero, dado el tipo de fondo utilizado, lo que la llevaría al siglo XIX. Ya en ese momento, la nota vaticinaba el próximo fin del *campino*: «essa energica e pittoresca figura das Lezirias, a mais tradicional e característica (*sic*) dos campos alagadiços do Ribatejo, vai desaparecer» (Mesquita, 1908: 374). Esta situación explica por qué el artículo es «um adeus commovido» que produce un bucólico «rebate da saudade» que les hace sentir la misma tristeza que a su autor por la modernización que está «amesquinando progressivamente a sua personalidade típica, acabando por absorvel-o e confundil-o na massa incaracteristica do restante pessoal agrario dos campos a beira d'agua».

En la estación trasmontana se representa a un hombre, de frente y de espaldas, que viste la típica *capa de honra* mirandesa. De ella se habla en un artículo publicado en 1907, en la *Ilustração Portuguesa*, con fotografías tomadas de la revista *Portugalia* que incluyen una de esas imágenes (Anónimo, 1907). Las fotografías son de Emilio Biel y probablemente habían sido ya publicadas en el fascículo del que sería vol. I de *A arte e a natureza em Portugal* (1902-1908), del que también se copiarán otras siete fotografías en diversos paneles. Además, esa imagen existe en otros soportes, ya que fue editada como postal y se incluirá en el libro de M. Monteiro (1988 [1910]: 2-3) sobre el Duero y en el volumen de *Tras-os-Montes*, de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Alves, 1929: 8). El republicano M. Monteiro, en el artículo sobre Miranda do Douro de *A arte e a natureza...* (Biel, 1902-1908), presenta una realidad atemporal, a la vez que adjudica un origen español a la capa, que repite en su libro. Frente a él, resulta llamativo que en el texto de 1907, tan cercano cronológicamente, ya se aluda al cambio que se estaba produciendo en ese vestuario, a pesar de lo cual aún merecía la pena visitar la zona para «assistir ao singular espectáculo d'uma civilização arcaica, ameaçada de uma proxima dissolução. Todos os habitos e costumes locais são originaes e interessantes; a habitação obedece a um typo curioso [...] o vestuario é caracteristico e n'elle destacam os famosos capotes adornados de recortes, tiras e bordados, que aliás usam em outros pontos da provincia, mas que por toda a parte são denominados *bonras de Miranda*». Junto al conservadurismo de estas prendas de más lujo, la «moderna transformação industrial e a crescente facilidade de comunicações tem ido, porém, lentamente mudando a situação, e os antigos trajes serranos, tão cheios de carácter e de pittoresco, e além d'isso, tão adequados ás condições topicas, começam a desaparecer» (Anónimo, 1907: 411-412). Un cuarto de siglo después, la situación habría evolucionado más aún, a pesar de que siguieran en uso y se escribiera sobre ellas, diciendo que su ornamentación y sus detalles dan «ao todo o aspecto de pluvial medieval» y que «Estes pittorescos trajes fazem lembrar um passado arcaico cheio de interêsse etnográfico como documentação de arte e de história» (Alves, 1929: 23-24).

Por el uso de imágenes previas, resulta interesante referirse al cambio de soporte, y de forma expresiva, que supone trasladar las fotografías originales a paneles de azulejos e incorporarlas a un nuevo ámbito expositivo. S. Sontag (2011: 109) alertó sobre el significado de las fotografías en función del lugar en que se muestren, ya que como cada una «es un mero fragmento, su peso emocional depende de dónde se inserta. Una fotografía cambia según el contexto donde se ve», y añade que cada una de las situaciones en que se pueden mostrar «propone un uso diferente [...] pero ninguna de ellas puede asegurar su significado. Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein argumentaba sobre las palabras: su significado es su uso». Asumiendo la absoluta lógica de este planteamiento, cabría matizar que en el caso de los paneles de azulejos sí es posible pensar en la aceptación de unos significados generales en fun-

ción del lugar en que se encuentran y de su contenido. Unos significados amplios que se derivan del constante recurso a imágenes tipo, con una iconografía similar que contribuye a formar opiniones colectivas, asumidas por amplios grupos sociales a veces de forma poco consciente, por no decir inconsciente. Las imágenes repetidas refuerzan la creación de estereotipos que se retroalimentan con cada nueva aparición, ya sea gráfica o textual, a pesar de no ser ni inmutables ni monolíticos. El uso propagandístico de la imagen tiene, precisamente, la intencionalidad de crear ideas compartidas a través de la reducción ideológica que implica sintetizar y simbolizar los contenidos.

Desde esta perspectiva, las imágenes ganan en coherencia global a la vez que pierden en percepción individual. La elección de los lugares en los que se colocan los azulejos da una nueva intencionalidad a las fotografías originales y conduce a que se amplifique y, a veces, se resimbolice su significado original. Como dice T. Clark (1997: 13), la propaganda no siempre forma parte inherente de la imagen, o puede no derivarse de la intencionalidad del artista, pero «el arte puede convertirse en propaganda a través de su función y emplazamiento, su entorno (espacios públicos o privados) y su relación con un entramado de objetos y acciones de otro tipo». Algo que ocurre claramente con los motivos presentes en los paneles.

A pesar de la coherencia global que se pretende mostrar a través de los azulejos, de tipo argumental regional o nacional, no podemos olvidar que en cualquiera de los edificios se produce una descontextualización múltiple de los elementos concretos allí presentados. El tema es importante porque, como ya señaló G. Freund (2010: 156-157) en relación con las imágenes fotográficas, un modo de alterar su significado consiste en yuxtaponerlas de determinada forma o en incluirlas en un artículo con un contenido determinado, sin relación con el motivo que originó las imágenes. En este sentido, tampoco la iconografía de los paneles guarda una relación con su soporte, y su descontextualización se debe a varias causas: la primera es la selección arbitraria –y obligada– de los motivos elegidos, que son sólo unos entre los muchos posibles; la segunda está en el orden aleatorio en que se colocan las escenas en la práctica totalidad de los casos, salvo en el citado Palacio do Menino de Ouro donde se sigue el orden del cultivo del cereal; y, finalmente, la incertidumbre que produce la ausencia de información añadida, cosa que ocurre a menudo.

A todo ello deben sumarse interferencias de otro tipo que voy mencionar brevemente⁶. A modo de ejemplo del cambio y la permanencia del sentido, se puede acudir a un caso de alteración parcial del significado original de la imagen en el panel de la Padaria Popular de Coimbra, hoy restaurante, que representa a una «campesina» (figura 10). Es importante decir que el original no es portugués, ya que pertenece a un pintor y fotógrafo catalán, Pedro Casas Abarca, que ha simbolizado a la «Agricultura» mediante una mujer, que no parece una campesina, posando entre las espigas de una era de una zona de montaña llevando un rastrillo de juntar la parva y una hoz a la cintura (figura 11). En el azulejo se producen cambios gráficos, y aunque el recurso a una imagen tan ajena a la zona es un caso aislado, su uso es sumamente ilustrativo de esa capacidad de alteración de una imagen que, sin mostrar una realidad local, sirve para transmitir claramente un significado que va más allá del original: la mujer simboliza la agricultura cerealista, y eso fue suficiente para ser elegida para la fachada por el propietario de la panadería portuguesa.

En otros casos, la descontextualización tiene un carácter distinto porque se produce mediante la eliminación física del entorno en que está la persona y su colocación en un pedestal.

⁶ En mi trabajo sobre la fotografía y los azulejos muestro ejemplos en los que la intervención del artista es la causa de la descontextualización parcial de la imagen.



Figura 10. *Padaria Popular*, Coimbra Sin autor y sin fecha. Fábrica Aleluia, Aveiro. Fotografía: JLMC, 2012.



Figura 11. «Agricultura». Pedro Casas Abarca. Editada ya en 1903/1904 (Gay, 1946).

A pesar de que esa actuación pudiera parecer un comportamiento actualizador tendente a eliminar los fondos decimonónicos de las fotografías, el tema es más complejo dado que estas pueden ser recientes, sin fondos de estudio, y porque ya a principios de ese siglo encontramos tarjetas postales y libros con figuras silueteadas. Varias imágenes del Mercado de Vila Franca de Xira entran en este tipo de actuación a la que se suma la ausencia de rótulo (figura 12). Algo que sí aparece en su versión de postal –*Gourmande-Barcellos*–, en la *Ilustração Portuguesa* (figura 13) y en la Guía de *Entre Douro e Minho*, en la que se subtitula como «Uma moçoila sadia» a la vez que en el texto se puntualiza que el niño es feliz con «Uns palmos de terra para agricultar, uma moçoila sadia que o ame e lhe governe a casa, meia dúzia de moedas ao canto da gaveta para uma doença ou para uma época de crise, -e eis tudo» (Campos Monteiro, 1929: 33).



Figura 12. Mujer comiendo uvas. Mercado de Vila Franca de Xira. Comienzos de los años treinta. Fábrica de Sacavém. Fotografía: JLMC, 2009.



Figura 13. *Uma frugívora de Barcelos*. Portada de la *Ilustração Portuguesa* 592 (1917). Fotografía de D. Alvão, fechada en 1916.

Hay muchos otros tipos de descontextualización asociados a las fotografías y los azulejos, de los que resulta llamativo el caso de otra imagen del mercado de Santarém (figura 14), cuya fotografía ilustra un libro de un viaje realizado en 1929, por una escritora francesa, judía, que también incluye una fotografía de un barco *rabelo*, de Domingos Alvão, que se copiará en la estación de Mondim de Basto y que se documenta en otros soportes. Una mujer con un cesto a la cabeza seguida por un cerdito y un hombre, se identifica en el libro como «Le retour de la foire», *Fotografia Garcez* (Jean-Javal, 1931: 166 y entre 177-178). Lo llamativo es que el texto que la cita se inserta en una referencia a Pombal (Leiria) y no a Santarém, en el que dice que a la feria acuden mujeres: «les unes pieds nus, enveloppées de fichus orange, parées sumptueux bijoux d'or, les autres, à ânes, hiératiques et belles comme la Vierge de Bethléem. Certaines son drapées jusqu'au menton. Certaines son coiffées de noirs chaperons rembourrés de plumes», que le recuerdan a las mujeres tuaregs y en las caras y siluetas a las árabes y bereberes.



Figura 14. Campesinos. Mercado de Santarém. C. A. Mourinho 1932. Fábrica de Louça, Sacavém. Fotografía: JLMC, 2010.

También, en relación con los títulos, la lavandera que aparece en la estación de São Mamede de Infesta está tomada de una fotografía que se documenta en postales con títulos diferentes que la sitúan en São Mamede, en los *arredores* de Oporto (lo que sería cierto), Santa Maria de Infesta (?) y en Lisboa. A veces, el problema está en que la fotografía original no se relaciona con el texto, como vemos en varias de ellas usadas para los azulejos del mercado de Santarém que aparecen en un texto turístico sobre la ciudad, y que muestran el llenado con agua de una cuba sobre un carro, la descarga de un carro en la era y un paisaje con toros (Osorio, 1922: 102-103). Otro texto de un artículo con tintes economicistas, alude a la

carga artística y la incidencia social de las fotografías: «reproduções da vida real, surpreendidas pela sensibilidade artística de amadores photographos a quem a visão do campo em pequênos trechos isolados não só despertou o desejo de fixar o aspecto gracioso, como também avivou no espirito a significação social da imagem reproduzida» (Anónimo, 1902: 3), si bien las imágenes de cuadros sirven como complemento decorativo junto/frente a las que se incluyen fotografías con pies poco precisos o sin ellos, como sucede con la carga de un carro que aparecerá en la Casa dos Patudos, de Alpiarça. Otro tipo de alteración se halla en la estación de Marvão-Beirã, donde Jorge Colaço modifica el título original al copiar una postal de Nazaré, «Regressando da faina», fotografiada y editada por Alvaro Laborinho; así, una clara escena de retorno de la pesca, en la que la barca y los bueyes que tiran de ella son el motivo central, queda reconvertida en la «Praia de banhos».

Desde esta perspectiva, que transmite un desorden gráfico en los paneles, pero no sólo, el discurso programático desaparecería al no existir lógica narrativa. Pero esa ausencia no es total ya que sí existen argumentos que explican la elección de unas imágenes concretas. No obstante, estas motivaciones, sobre las que volveré luego, no siempre tienen la misma claridad para el espectador moderno, y mientras que parece «lógico» que en Vila Franca de Xira aparezcan *campinos* ribatejanos, no es fácil saber por qué se recurrió a presentar la imagen de personas concretas, como sucede con la hilandera de esa estación, que aparece con su nombre, «A Gracinda», en un artículo de F. dos Reis Sousa (1948), y que responde a una elección oscura en la actualidad⁷.

Por otro lado, tampoco se debe olvidar que la capacidad crítica de percepción de los contenidos ideológicos que están tras cualquier imagen no es detectada de manera automática por todo el mundo, como la propia S. Sontag (2011: 32) afirmó: «La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión está arraigada en la posibilidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía [...] la representación de la realidad de una cámara siempre debe ocultar más de lo que muestra». La idea no es nueva, y E. Gellner (2003: 22) decía que se atribuye a Marx el dicho de que, si la apariencia y la realidad coincidieran, la ciencia no sería necesaria. Algo que parece formar parte de nuestra cultura, si creemos a R. Barthes (2011: 111-112) cuando dice que «lo que está oculto es para nosotros los occidentales más “verdadero” que lo que es visible». Unas reflexiones totalmente extrapolables a los paneles de azulejos.

4. Cómo se caracteriza al pueblo a través de los textos

Creo interesante acudir a los textos que fueron ilustrados con las fotografías que posteriormente sirvieron de modelo a los azulejos porque en ellos se vierten opiniones, no siempre coincidentes, que ayudan a contextualizar la forma en que eran vistas las personas que aparecen en ambos lugares. De una parte, deben entenderse como juicios personales, ya que van firmados, pero, además, en ellos vemos reflejadas actitudes generales que sobrepasan la opción personal y que muestran las ideas de determinados grupos sociales. La contextualización que voy a ofrecer puede considerarse un tanto impresionista, por el hecho mencionado del lapso de tiempo entre original y copia, pero es obligado destacar la perduración de las ideas y conceptos que voy a pre-

⁷ Cuando el pueblo se considera una unidad, lo que ocurre en su asociación con la nación, la representación del mismo es «obvia», según G. Didi-Huberman (2014: 106).

sentar y que, al igual que los azulejos, sobrepasan el tiempo corto de los hechos políticos. Las alusiones a autores que vivieron o escribieron en el siglo XIX, por parte de quienes lo hacen ya en el XX, tiene la lógica derivada de la importancia que tuvieron algunos de aquellos y de la propia experiencia vital de la persona que escribe. En este sentido, ciertas continuidades culturales e ideológicas no hacen más que reflejar la propia vida de los autores.

Muchos de los textos periodísticos presentan algunos patrones similares, que asumen una serie de *topoi* literarios repetidos o preestablecidos, y muestran esquemas aceptados de aproximarse a un tema. Junto a estos recursos retóricos, se constata la repetición de una serie de ideas que configuran y transmiten una imagen de los campesinos, y en general del *povo*, presentados con rasgos derivados de las mentalidades de quienes escriben sobre ellos. De algunas voy a presentar citas concretas, mencionando las representaciones de paneles asociadas a ellas, a la vez que recorro a algunos textos que no incluyen imágenes reproducidas en esos azulejos.

4.1. La visión bucólica y poética del campo, y la valoración de lo pintoresco

Es obligado comenzar por un argumento fundamental, presente en bastantes textos: la concepción virgiliana de la vida rural. El recurso a la poesía para analizar la vida es un elemento sobre el que he llamado la atención en mi anterior trabajo sobre estos azulejos (Mingote Calderón, 2013: 164, 168 y, en especial, 174) al referirme a la forma de interpretar el pasado y el presente. En este caso, presentar una serie de actividades económicas a través de una envoltura poética puede incluir la supresión o el ocultamiento de sus elementos fundamentales, asociados al trabajo y a las relaciones sociales. Conduce, o puede hacerlo, al olvido de aquél y a la visibilización de elementos ajenos a él, algo que se produce en el trasfondo histórico de un rechazo, ideológico o sentimental, a los cambios sociales producidos por la modernidad asociados a los progresos técnicos, y/o de la añoranza del tiempo pasado⁸.

El marco referencial bucólico no tiene por qué ser siempre consecuencia directa de un conocimiento profundo o científico de la obra de Virgilio. La imagen idílica del campo, precisamente denominada «bucólica», es un lugar común que se utiliza independientemente de haber leído o no las *Bucólicas* o las *Geórgicas*. Pero, más allá de un fondo común de cultura general, en ocasiones la referencia al autor romano es explícita, como sucede en la «nota» de la redacción relativa al artículo citado de M. Mesquita (1908: 374) sobre los *campinos*, en la que se resalta expresamente el «espontáneo sabor vergiliano» del texto, que hace que nos invada un «amoroso encanto da vida e da poesia rural» similar al que provoca un canto de las *Geórgicas*.

Las lavanderas del río Ave también aparecen connotadas con un matiz bucólico en un texto de A. Guimarães (1913: 239-240 y 242), al considerar el paisaje de Santo Antonio das Taipas «um quadro lirico» bañado por el «doce espirito de Virgilio», por el que pasa «uma brisa ressoante, de egloga que é, pela harmonia misteriosa dos seus marulhos femininos e tristes como que a expressão do formosissimo espirito d'esta aldeia». A todo ello le suma un aspecto semifestivo, ya que dice que el trabajo «tem aspétos ruidosos de arraial». El caso no es único, porque según N. d'Araujo (1919: 442-443), junto a una cara prosaica, las lavanderas tienen otra:

⁸ La vinculación de poesía y nacionalismo está en sus mismos orígenes. C. Mondon (2007: 17-18) señala que, desde el siglo XVIII, el patrimonio cultural y poético se asocia al nacionalismo en los románticos alemanes, llegando Johan Gottfried Herder (1744-1803) a considerar a la poesía como el lenguaje original del género humano, y relacionando los términos poético, primitivo y popular. Para Friedrich Hölderlin (1770-1843), la finalidad de la poesía era ayudar a la cohesión de los miembros de un estado, siendo uno de los vectores de la creación del propio pueblo, por lo que la adjudicaba un importante papel político (Class, 2007: 69-70 y 72-73).

«É a lavadeira no meio em que lava, em que vive, em que sofre. Então, subito, o prosaismo perde o vigor, adelgaça-se, vae vestindo de harmonia os costumes, e já no enlevo dos quadros idílicos, ja na figuração dos personagens, a lavadeira aparece em pleno lirismo, á beira dos rios ou dos regatos, nos tanques, nos lagos, nas propias fontes, onde se desviou um quadrado de agua». Las lavanderas tienen una presencia destacada en la estación de Ovar, decorada en 1915, sin que ahora pueda explicar el porqué (figura 15), si bien N. Pinheiro (2006: 36, 101 y 123) menciona que esta figura es una de las preferidas de la fotografía de temática ruralista en Portugal y que llega a alcanzar un estatus cinematográfico con la película *A aldeia da roupa branca*, en 1937; además, piensa que quizá existiera un contenido erótico en su representación dada la desnudez de ciertas partes de su cuerpo y anota que su figura, junto al agua y el final del otoño, fue uno de los subtemas de un concurso de fotografía en 1899.

El bucolismo también enlaza con Bernardim Ribeiro (1482-1552), el introductor de esta corriente en el Portugal renacentista. Así, P. Ramos de Paiva (1908: 416 y 434-435) menciona a los pastores, perros y rebaños de la *Serra da Estrela*, que le recuerdan un paisaje de este autor, cuando dice: «Zagaes tocarão a fruta; a chocallada dos rebanhos d'ovellas, carneiros e cabras, de mil, duas mil e muitas mais cabeças, n'uma plangente melopeia, lembrar-nos hão as eglogas de Bernardim». Posteriormente, remite a la pintura costumbrista cuando alude al ordeño de las

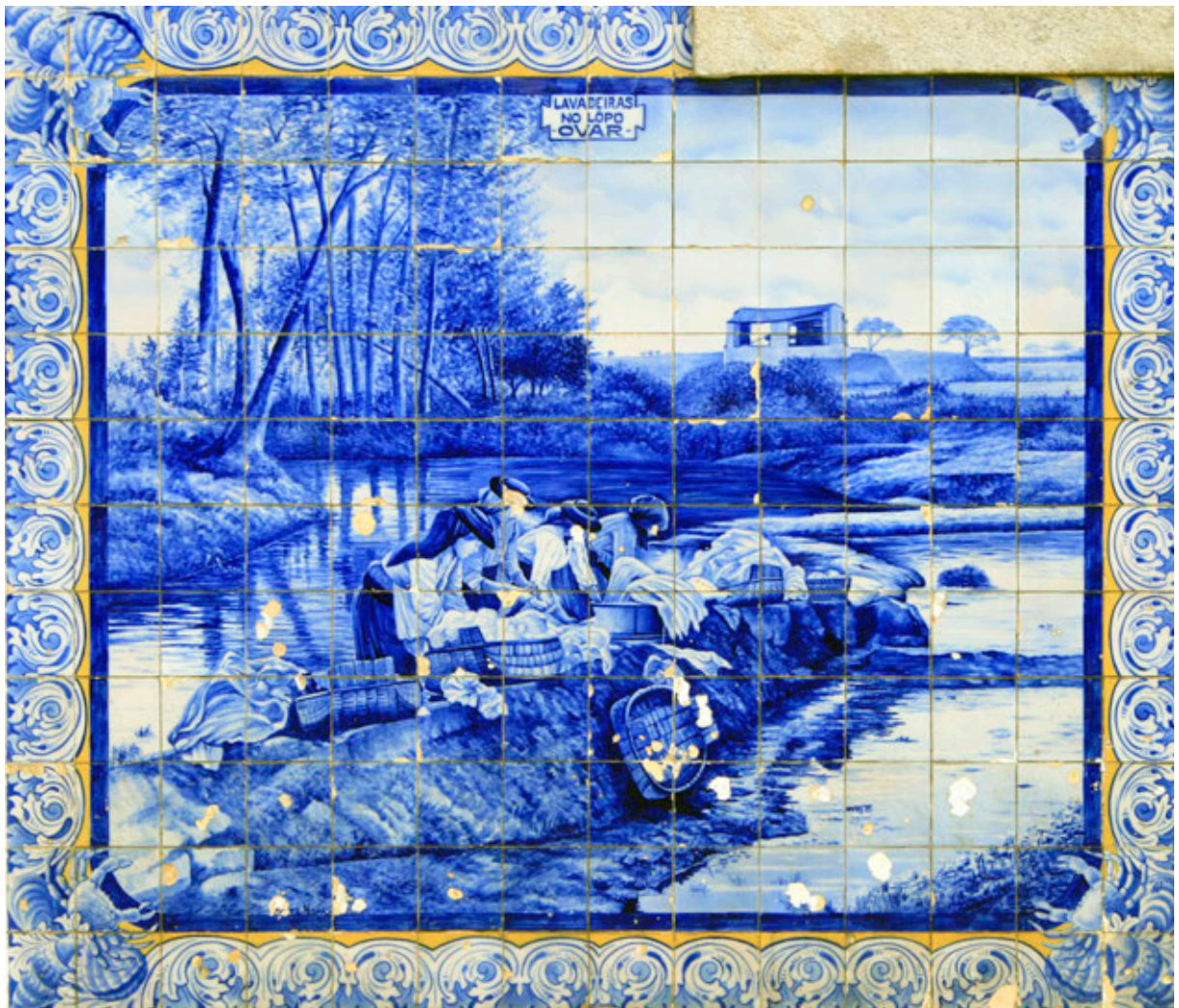


Figura 15. Lavanderas. Estación de Ovar. Licínio Pinto, 1917. Fonte Nova, Aveiro. Fotografía: JLMC, 2012.

ovejas: «Quadro assim, tão bucólico, tão simples, só temos de memória aquele de Silva Porto que tão poderosamente engrandeceu a Arte!...». Estos pastores nos llevan a pensar en los de la Beira, en las estaciones de Nelas y Vilar Formoso y en los azulejos de la *Praça do Rossio*, en Viseu, donde hay un niño tocando la flauta y una pareja que parece de la Serra do Carapulo (figura 16).

Como ha señalado V. Marques Alves (2010: 191), el *Estado Novo* produce una imagen del campesino esteta, que fue «insistentemente exportada» a través de exposiciones promoviendo «junto de intelectuais europeus, a ideia de nação vergiliana e do povo terno e lírico» que debe algunos de sus trazos a un modelo en construcción de la identidad nacional entre las élites de diversos países en los años diez a treinta del siglo pasado⁹. Habría que añadir la existencia de precedentes claros en el siglo XIX.

En determinados momentos, la modernidad aparece como alteradora de esa paz virgiliana, generando un sentimiento contradictorio en quien escribe, como se aprecia en un texto anónimo, que incluye fotografías de J. Benoliel, de las que se tomará la de un campesino con una horca —«Um trabalhador na eira»— para el mercado de Vila Franca de Xira. La presencia de la máquina se contrapone a la imagen del trabajo de los campesinos, descrito de una manera poética en la que el estilo narrativo oculta el propio trabajo: «A machina matou a poesia do campo, aquele aspecto calmo dos primitivos em que os bois acobreados debulhavam nas eiras classicas, muradas n'um estreito rebordo de pedra, o trigo e o milho que ia ser o bom pão. Havia em toda aquella tarefa alguma cousa de enternecedor; os poetas cantavam a lavoura como cantavam a idyllica paz». El proceso de la mecanización, que se ha iniciado también en Portugal, aporta un ruido que quiebra la paz y parece llevar a la oposición entre un tiempo



Figura 16. Pastores. *Praça do Rossio*, Viseu. Azulejos de Joaquim Lopes, 1931. Fca. do Aqueiro, Vila Nova de Gaia. Fotografía: JLMC, 2013.

⁹ Se realizan en Ginebra (1935), París (1937), Nueva York y San Francisco (1939), Madrid y Sevilla (años cuarenta). Es un pueblo que António Ferro, el ideólogo de estos acontecimientos, identifica con la patria (Marques Alves, 2013: 92).

pasado, mítico y perdido, y el tiempo presente ya que se dice que: «A vida moderna acelerada e rapida tem d'estas exigencias; o progresso tem tambem os seus aspectos bellos mas parece não haver ninguem que deixe de sentir como uma saudade ancestral dos bois loiros lavrando e das eiras onde as raparigas cantavam e riam e onde a voz do abegão [el mayoral] era como uma querida e agradável toada». Finalmente, parece que acaba por asumir el progreso cuando apostilla: «Sejamos, porém, do nosso tempo. O pão de amanhã ja está nas eiras» (Anónimo, 1911b: 229 y 230). En Portugal, la mecanización del campo asociado a propietarios ricos tiene ya unos cuantos años en el momento en que se decoran las dos estaciones mencionadas de Azambuja y Pinhal Novo, o la calle de Portalegre. Un artículo de 1911, dedicado precisamente al desgrane del cereal, indica que este cambio se ha iniciado en el país, a pesar de que todavía hay «pequenos lavradores que se servem dos processos primitivos, que conservam a esses actos [el desgrane del cereal] todo o seu velho character, mas para as grandes lavouras, para as debulhas opulentas, é a machina que se instala no meio do eirado vasto com o seu machinista vestido de ganga, n'um contraste com as camisas berrantes do trabalhador rural». Pero no sólo es en la era donde hay mecanización, ya que el trigo «n'alguns pontos tambem ja é segado á machina...» (Anónimo, 1911b: 229-230). En otro artículo, con información tomada en una «rapida volta» por tierras ribatejanas de Porto do Seixo, pertenecientes a la poderosa *Companhia das Lezírias do Tejo e do Sado* –a la cual «a lavoura portuguesa debe incontestaveis serviços–, y en el que aparece la imagen de las segadoras que se reproducirán en la estación de Vila Franca de Xira y el ensacado del grano del mercado de esa ciudad, F. dos Reis Sousa (1915: 553-555) habla de «ceifeiras mecanicas que em poucos dias completan a tarefa» y también de una «debulhadora» cuyos ruidos son «uma abençoada combinação de sons que prende e encanta».

4.2. El clima, la naturaleza y la herencia histórica como forjadores de la personalidad de los habitantes de una zona

La idea de que las sociedades campesinas son un producto de la naturaleza o el resultado de antiguas etapas históricas adquiere mucha importancia en estos textos. Algunas teorías científicas asociaron la personalidad de los habitantes de una zona a sus condicionantes físicos, asumiendo un destino «natural» de las personas y minimizando el aspecto social de la cultura que es tan visible y de la que se es tan consciente en el mundo urbano del momento. Este enfoque está cargado de un cierto determinismo geográfico que refuerza la imagen de inmutabilidad de los colectivos campesinos y sirve para caracterizarles de una manera que deja pocas opciones a la posibilidad de ser dueños de su presente y su futuro. El hecho de que este enfoque se divulgue a través de las revistas ayuda a generalizar «verdades científicas» entre personas cuyos intereses quedan fuera de la reflexión en ese ámbito. En el ámbito portugués, ya Oliveira Martins (1845-1894) había expresado estas teorías en su *História de Portugal*, al relacionar los tipos de paisaje con los cultivos y con su incidencia en la formación del carácter (en Nemésio, 1978: 14-18).

La naturalidad de los campesinos, derivada del medio en el que viven, no se presenta siempre de forma coherente. En el largo artículo del republicano J. da Rocha (1910: 450-451), sobre la mujer del Miño, se resalta su diferencia con los hombres. Las mujeres se resistieron a todos los cruces étnicos a través de la historia –no se sabe muy bien cómo–, por lo que muestran «nos seus usos como nos seus typos, as mais remotas influencias ancestraes» y, como consecuencia de ello, el autor utiliza una interpretación de la realidad que remite a la naturaleza como forjadora de pautas y que le lleva a diferenciar a las miñotas serranas de las miñotas marítimas: «a mulher, mais do que o homem, é um producto da terra, espontaneo, natural; á paizagem inteiriça, aspera e sobria da montanha corresponde a physionomia rude, severa e triste da serrana; como á paizagem malleavel, dôce e farta da beira-mar corresponde a physionomia, affavel e alegre da ribeirinha». La mujer miñota es uno de los «tipos populares» elegidos en la estación de Vilar Formoso para representar al país.

Un artículo redactado por Aleixo Ribeiro (1933: 18) veinte años después, en los momentos iniciales del *Estado Novo*, insiste en la importancia concedida al clima en la formación de las culturas, remitiendo a su origen erudito: «como os sábios dizem, e nós, os leigos, acreditamos a maneira de São Tomé». Para este autor, los verdaderos particularismos nacionales se encuentran en el interior de los países, alejados de las contaminaciones de la modernidad: «E para se encontrarem os caracteres humanos, o ambiente vital, dum determinado país, é preciso ir-se, por assim dizer - à entranha dêsse país, lá onde o império da moda, da higiene e da cultura, não internacionalizou os perfis e as almas, e as criaturas parecem brotar espontâneamente, como as próprias pedras, da terra áspera ou florescente, do sol, mais o menos forte e constante, do clima, benigno ou agreste». La incidencia de la naturaleza produce, para este autor, una adaptación de las personas que no es sólo una consecuencia física sino que también les llega «pelo espírito de daí lhes advém, como da simples presença, da contemplação do espetáculo envolvente». Como vemos, a la relación entre el clima y la gente une también la oposición entre campo y ciudad –sin usar la expresión– a través de la ausencia o la presencia de «civilización». Desde su perspectiva, el mundo civilizado está creado, mientras el mundo campesino se nos muestra como algo natural, no producido; así, «os civilizados, e sobretudo os civilizados ricos, são produtos manipulados, física e mentalmente [...] cada vez com maior uniformidade», frente a los rústicos, que son «produtos humanos naturais»¹⁰. En otros momentos, la oposición de ambos mundos se plasma en una diferente forma de entender el trabajo: frente a los horarios urbanos, el campesino se rige por la luz del sol, como anota A. M. Lopes (1916: 304) al decir que el campesino «não conta, como nós, as horas, o tempo que dura a tarefa do seu labor» porque nunca supo lo que era trabajar ocho o diez horas por día: «Começa trabalhando ao romper da madrugada, «despega-se» do trababalho (*sic*), ao pôr so sol».

Dada la dicotomía entre el campesino y el ciudadano, es normal que exista una actitud maniquea que enfrente esas realidades. En varias ocasiones, la ciudad no sale bien parada de la comparación porque sus comportamientos, importados del extranjero, se consideran excesivos o incluso perjudiciales. Es lo que dice el anónimo periodista que habla del vestuario serrano, cuando alude a las necesidades limitadas de una familia de la Serra da Gardunha: «desconhecem as mil e uma exigencias que o luxo e o capricho da moderna civilização teem criado, e por isso basta-lhes apenas o indispensavel para alimentar o corpo e protegel-os da intemperie» (Anónimo, 1907: 409). A esta oposición, F. dos Reis Sousa (1914b: 44 y 46) le añade un tono moral, en el que la vida del campo es: «a vida simples e despreocupada, sem as traições da política, as lutas inglorias do jornalismo ou os dias de trabalho amargurado em prol d'um comercio egoista, como o nosso!...».

Un segundo aspecto importante asociado a los «orígenes» de los campesinos se encuentra en la expresa mención de una herencia histórica que ha producido los tipos visibles en la actualidad. J. Leal (2000: 41-43) ha apuntado que esta perspectiva se documenta en los estudios de los años 1870-1880 que analizan la literatura y las tradiciones populares, y que asumen una perspectiva historicista de la cultura popular que implica ver el pasado con características etnogenealógicas, del que procede una «herança étnica» cuya custodia es garantizada por el pueblo. Pero la idea es anterior ya que, como anota L. A. Costa Dias (2010: 88), la utopía pequeñoburguesa, en la primera mitad del siglo XIX, no asume la nivelación social por lo

¹⁰ Los republicanos portugueses habían caracterizado al pueblo de varias formas en sus discursos y, entre ellas, lo consideraron puro y superior. Alfredo de Magalhaes decía: «Todos os estímulos e todos os motivos no renascimento residem na alma e no espírito do povo, cuja mentalidade simples e pura vale mais na sua mediania do que a inteligência premeditada das classes consideradas cultas» (Samara, 2010: 102). La simplicidad de las costumbres del pueblo, asociada a su estitización se encuentra ya la novela romántica alemana, entre 1780 y 1848, asociada a una Edad Media imaginaria de estructuras feudales y patriarcales, conservadoras (Fink, 2003: 81).

que profundiza en los caracteres nacionales¹¹. La persistencia de este enfoque sobrepasa ese siglo en numerosos textos y resulta sumamente interesante porque confirma la continuidad ideológica de teorías científicas a través de su popularización. Así se constata en un breve texto de Renato Melo Franco (1919: 345-346) sobre las mujeres de Aveiro, cuya importancia deriva de su similitud con las imágenes de la estación de esa ciudad, y del recurso a la erudición decimonónica para justificar unos orígenes remotos. La alabanza de la belleza de las mujeres, a la que suma el atractivo y la elegancia, se ve contrarrestada por la modernización de su vestimenta: «É certo que o seu trajo já não ostenta o carácter primitivo d'outros tempos. O francesismo dominador invadiu tudo, alterando em sucesivas mudanças a originalidade das regiões», imponiéndose «o figurino estrangeiro». Frase que da la sensación que tiene presente lo que se había plasmado tres años antes en los azulejos de la estación, donde aparecen la *tricana* «antigua» y «moderna» junto a una pareja de pescadores (figura 17). Basándose en la opinión de Teófilo Braga, que les adjudica un origen griego en su libro *A Patria portuguesa* (1894), Melo Franco piensa «que o tipo da região da beira-mar, principalmente de Ilhavo e de Ovar, e ainda o que se localisa em Viana do Castelo, é de uma perfeição excéccional, revelando um apuro de formas surpreendentes, únicas, também já assinaladas por Garret nas suas encantadoras *Viagens na minha terra*». Algo que se refuerza con los *trabalhos* de Estrabón y Plinio, que mencionan colonias griegas y fenicias en las desembocaduras del Vouga y el Miño, y que confirmó A. Herculano en su monumental *Historia de Portugal* (1846-1853)¹².

Este tipo de explicación se prolonga en el tiempo y así L. Jean-Saval (1931: 228) ve, además, aires orientales y «moriscos» en muchas personas, entre ellas en la imagen citada del mercado de Santarém. Otra turista extranjera insiste en esta idea general, asumiendo las informaciones de Sebastião Carvalho, periodista del *Diário de Notícias*, al decir que el paso de griegos, romanos, «Barbares de l'Orient» y «Maures d'Afrique» ha dejado huellas sobre el fondo céltico de la raza portuguesa, influyendo en su carácter: «sa riante douceur, sa force robuste et



Figura 17. Tricanas y pescadores. Estación de Aveiro. Francisco Pereira y Licínio Pinto, 1916. Fonte Nova, Aveiro. Fotografía: JLMC, 2008.

¹¹ Según este autor, A. Herculano veía en la actitud legislativa de Mouzinho da Silveira (1780-1849) la capacidad regeneradora sobre el pueblo que lleva a «estudar as suas origens, os seus costumes, os seus hábitos, as suas instituições civis, as suas condições económicas, as suas tradições legítimas» no sentido de os «modificar».

¹² El artículo finaliza con un: «Mas seja como fôr. O que é certo é que o tipo da mulher de Aveiro difiere, pela sua elegancia e estatura esbelta de todos os demais», lo que deberá ser comprobado por el lector, visitando la zona, ya que este *rapido estudo* solo tiene el deseo de divulgar «com sinceridade um dos tantos aspéctos pitorescos» de Portugal.

par-dessus tout, son indicible mélancolie d'Orientale» (Réval, 1934: 116). Finalmente, C. Queiroz (1942a: 18), al escribir sobre las *varinas* de Lisboa, trae a colación su origen griego o fenicio, aunque sin mucho fervor ya que subraya que «isso era com os eruditos».

Como se ve, hay una interacción compleja, y extraña a nuestros ojos, entre pasado y presente, entre cambio e inmutabilidad. En relación con esta segunda característica, se puede traer a colación un artículo de A. Guimarães (1909: 604 y 606) sobre los *poveiros*, que incluye dos imágenes reproducidas en los azulejos: «A caminho do mar», sin autor, fue usada en el mercado de Vila Franca de Xira, mientras que la otra, de Avelino Barros, es muy similar y seguramente de la misma serie de la que aparece en una casa de Póvoa de Varzim, en la Rua Junqueira (figura 18). En su texto, la situación socioeconómica de los pescadores de Póvoa de Varzim se presenta como algo genético: «Tem uma chaga de condição genésica, que lhe traz a fome e a morte, a miséria e a obscuridade...», que les conduce a un negro futuro: «O poveiro é, n'estas circunstancias sociaes, um completo symbolo de coragem, nunca retribuida; de curiosidade e de miséria insuperavel».



Figura 18. Arreglando las redes, Póvoa de Varzim, Rua Junqueira. Fotografía: JLMC, 2013.

En relación con posibles continuidades, otro aspecto a destacar son las referencias a un léxico religioso que adjudica unos valores morales a aspectos que son fundamentalmente técnicos, desde nuestro actual punto de vista, y les sitúa en un ámbito mítico, atemporal. El matiz religioso se explica, lógicamente, por la realidad social campesina del momento, fuertemente católica en la práctica totalidad del país, y por el hecho de que la religión ha impregnado la vida de todas las sociedades preindustriales de forma absoluta, no separando lo técnico de lo ideológico. A modo de ejemplo, que corrobora argumentos que he expresado en otros trabajos (Mingote Calderón, 1995), se puede citar la opinión presente en un artículo del que se copia una imagen en la Casa dos Patudos, de Alpiarça; en él, hay una serie de ideas asociadas a la connotación técnica y moral de los trabajos campesinos, la calificación de ciertos elementos de arcaicos o la antigua idea de que la cosecha es producto del favor divino y no sólo del trabajo humano: «Photographar uma eira na sua rusticidade primitiva, sobre a qual avulta o monte dos bagos de trigo dourado, fixar na volta da estrada a feira de carros que em vulumosa carga trazem as ceifadas espigas das herdades dispersas á grande eira central, desenhar n'um simples incidente os costumes da campina ribatejana, ou reproduzir o aspecto das opulentas medas de trigo, producto da grande lavoura [...] é conjuntamente glorificar em religioso respeito a colheita, a abundancia do lar, o divino pão, o mais assombroso producto da actividade e da intelligencia humana que levou séculos a transformar a planta, a flexível graminea, e que no gradual e evolutivo fabrico fixou o testemunho irrefragavel da intuição superior e da tenacidade invencível» (Anónimo, 1902: 3).

Otra apreciación sobre la pesca es mucho más interesante por su carga ideológica; su calificación como espectáculo: «representa –pela multiplicidade de aspectos, a riqueza de côr, a vibração humana e a graciosidade plástica– um dos mais belos espectáculos a que se pode assistir, hoje neste prosaico planeta», es matizada así: «É verdade, admirável espectáculo. Mas um espectáculo sagrado, senhores exploradores de turismo e... senhores turistas!» (Queiroz, 1942b: 33 y 32). No obstante, el texto no es totalmente original porque, ya en el verano de 1908, M. de Unamuno (1976: 49-56) escribía sobre la pesca en Espinho y mezclaba los términos espectáculo y sagrado. La pesca era «un espectáculo emocionante, y a las veces solemne», y los pescadores «rezan todos piadosamente» antes de echar las redes al mar. También, la puesta del sol que acompaña a la llegada de las barcas era de «una majestad religiosa». Las barcas de pesca de S. Martinho y Furadouro, llegando o saliendo, se dibujaron en la estación de Aveiro en 1916.

Junto al mantenimiento de las costumbres, algunos objetos también parecen proceder de un tiempo antiguo, más mítico que real. Eso es lo que comenta A. de Sousa (1909: 273) cuando habla del barco *rabelo*, que vemos aparecer en los paneles de varias estaciones de tren situadas en el entorno del río Duero, como Pinhão, Leça do Balio, São Mamede de Infesta, Rio Tinto o Mondim de Basto. De él dice que «é talvez a ultima reliquia das primeiras embarcações peninsulares, e pelo seu todo caracteristico, pelo seu aspecto nunca modificado, é porventura ainda o mesmo que os Phenicios construíram quando, nos tempos lendarios da Historia Antiga, demandaram as costas lusitanicas e ganharam os rios...», y añade que ya Estrabón habló de ellos.

A pesar de que el origen antiguo de muchos objetos es evidente, nada tiene que ver con esas connotaciones míticas con que se suele cargar su objetiva duración histórica. No obstante, incluso en estudios científicos sobre este tipo de barco colea esa mitificación de los orígenes como sucede en el libro de A. de Mattos (1940: 19 y 34-43), del que importa señalar que incluye fotografías de Alvão cedidas por el *Instituto do Vinho do Porto*, que también se reproducen en algunas de las estaciones citadas. Introduce su texto con la afirmación de que los medios de transporte fluvial «são remeniscencias admiravelmente valiosas das civilizações passadas» y les concede una antigüedad de centenas de años. Menciona algunas referencias antiguas, entre ellas la de Estrabón, que hablaba simplemente de grandes embarcaciones, *magnis scaphis*, y emite un juicio de valor casi moral al compararlo con los barcos del Vouga -los

moliçeiros de la ría de Aveiro- y los de la costa de Caparica, frente a los cuales, el *rabelo* «é mais serio, mais grave, mais primitivo, quase sem colorido, como tendo consciência das suas tradições distantes, da pureza da sua ascendência, da rudeza da sua origem...». Este tipo de planteamientos enlaza con corrientes anteriores señaladas por J. Leal (2000: 44-47), para quien, en las décadas de 1910 y 1920 lo popular se ve como algo «remoto e inmemorial», a la vez que se produce la asimilación de la cultura popular con el arte popular.

4.3. Valoración y desvalorización del pueblo: de la belleza y los saberes a la rusticidad y la simplicidad

La adjetivación que se hace del pueblo oscila entre dos polos opuestos. Por un lado se le puede alabar por varios motivos muy diferentes entre sí, que van de la belleza a la sabiduría o a la sobriedad, mientras que en ocasiones se vuelve al antiguo tópico del campesino ignorante y rudo. J. Leal (2000: 43-44) indicó que la visión negativa del mundo popular, en Portugal, se produce en el paso del siglo XIX al XX, cuando hay un examen más complejo de esa cultura, derivado del contacto más efectivo con los protagonistas y de la multiplicación de los ámbitos de estudio. Si ampliamos el panorama a quienes no se dedicaron profesionalmente a su análisis, la crítica al campesino es algo históricamente recurrente, en muchas épocas y lugares, que convive con la visión positiva e idealizada que ya apuntaba este autor como una etapa previa¹³.

En ocasiones aparecen connotaciones de género evidentes, si bien no existe una dicotomía simple o excluyente. La belleza femenina es uno de esos tópicos, y a lo ya dicho sobre las mujeres miñotas o aveirenses se pueden añadir alusiones a las del Ribatejo. F. dos Reis Sousa (1912a: 730), al escribir sobre la recogida de la aceituna –en un texto en el que aparecen fotografías que se reproducirán en la estación y el mercado de Vila Franca de Xira–, considera que es un trabajo «alegre e interesante» que merece la pena «*para se conhecer de visu*», y en el que se pueden contemplar «ranchos de formozas camponesas» que recogen las aceitunas en los extensos olivares «con afán, ao son de nostálgicas canções do seu torrão natal».

Frente a la belleza femenina, el hombre aparece caracterizado por sus conocimientos, que pueden estar cargados de connotaciones sociales. Así se ve, por ejemplo, en un artículo donde hallamos una imagen con la carga de un carro que se había reproducido cinco años antes en los azulejos de la Casa dos Patudos, en Alpiarça. En él, M. Mesquita (1910a: 277) alaba el aventado de la mies, con una especial referencia la mayoral, que destaca por su saber hacer: «N'um padejar habil, elegante, o mais dextro, em regra o abegão, consegue extremar, em sabias projecções, contra o vento, o trigo de tal modo, que visto, superficialmente, no monte conico en que se ergue, parece limpo de todas as impurezas». No obstante, también reconoce la destreza del trabajo femenino del cribado, sin olvidar la alusión a la belleza: «A limpeza perfeita só se póde conseguir pelo trabalho das mulheres, nos celleiros, n'aquella serie de gestos, ora energicos, ora suaves, reveladores da graça da cabeça, da escultura dos seios, do vigor dos quadris, energicos e graciosos, como uma luta, como uma dança: o joeirar». Tras esta faena, el patrón, después de haber comido y fumando un puro, inspecciona el grano para comprobar si está bien limpio, acompañado por el mayoral.

También se producen alabanzas a la forma de trabajar en relación con la siega, en la que las hoces son «manejadas com uma destreza admiravel» por unos «ranchos diciplinados e feli-

¹³ Ya en 1822 el clérigo liberal Inocência António de Miranda alertará sobre la ignorancia popular en *O Cidadão Luistano*, al decir «não acrediteis tolices do povo rude, é povo português que ainda crê em duendes e lobisomes e espera por El-rei D. Sebastião» (Sá e Melo Ferreira, 2010: 31).

zes» que van «avançando sempre, sob as vistas do abegão». En este caso, F. dos Reis Sousa (1914a: 10) está alabando tanto a mujeres como hombres, de las que las primeras aparecen representadas en una imagen que acabará siendo copiada en el mercado de Vila Franca de Xira. El tiempo pasa «entre o riso dos rapazes e os cantos das moçoilas que, de faces sanguíneas e peitos entumescidos por uma vida de abandono e bom ar, dão ao quadro uma nota ao mesmo tempo casta e sensual».

Frente a los valores positivos, aparecen opiniones muy generales sobre la simplicidad o la rudeza del campesinado. M. Monteiro, en el texto ya mencionado sobre Miranda do Douro, vincula la vida del mirandés a su medio físico, con una serie de opiniones que mezclan lo negativo y lo positivo: «Sequestrado a todo convívio e em permanente lucta com o clima inhospito restringe-se a uma vida simples, primitiva e subordinada ás exigencias do seu meio» y es «profundamente ignorante, assaz desconfiado, mas não braviamente irreductível e até amável e obsequioso logo que se conquista o seu conhecimento» (Biel, 1902-1908, vol D). Alejado un cuarto de siglo, A. Ribeiro (1933: 19) concreta el alma portuguesa a través de «tipos populares» que ve en la «humanidad singela, símplice» de las mujeres que van a la fuente o hilan el lino toda la tarde; imágenes que ilustran el artículo con fotografías de Mário Braga y que, con otras formas, encontramos también en los azulejos. Un alma que se plasma en un destino en el que «palpita um coração, dócil, meigo –o íntegro coração de Portugal».

4.4. La relación con los patronos: paz, felicidad... y tensiones. La naturalidad de la felicidad y la sonrisa

En varios textos se habla de las relaciones sociales de los campesinos con los propietarios, lo que resulta interesante porque, como he señalado, algunos azulejos recogen la realidad de las grandes propiedades. La siega es uno de esos momentos en los que se precisa abundante mano de obra cuando la propiedad es importante, y de la que habla M. Mesquita (1910a: 274 y 277-278), en un texto que asume que este trabajo no tiene la «alegría ruidosa da colheita da uva, nem a melancolica tristeza da apanha da azeitona», debido a que la hacen ranchos de hombres y a que no entran mujeres en lo que califica de «faina rude». A pesar de ello, el último día «Nota-se uma alegria em todos os rostros, uma boa vontade no serviço, um contentamento que, ás vezes se revela em cantos». Es en ese momento cuando el grupo, que incluye ahora a los patronos, parece una gran familia en la que se eliminan temporalmente las diferencias sociales a través de la felicidad: «Uma alegria, sâ, íntima, enche todos os corpos, sahe de todas as coisas. Parece uma grande familia, uma só, em dia de festa. Não ha criados, não ha patrões. Todos os defeitos dos servos desapareceram; todas as impertinencias dos amos se esqueceram». Dios está presente detrás de la cosecha... y de la cohesión social: «Deus é bom que dá o pão ao rico para que o pobre trabalhe», lo que produce que «Cansaços, luctas, horas más, rudes canceiras, tudo isso esquece n'essa tarde cariciosa, deante da alegria das meninas, da bondade dos patrões, perante aquella meza fresca, tentadora...» que ofrece una comida mejorada. Pero no todo es tan idílico porque, tras ella, el patrón paga a los trabajadores a la vez que «faz amonestações aos mais descuidados ou remissos, eleva as comedias ou os jornaes aos mais dedicados, ouve pedidos, reclamações, e resolve pequenos problemas de administração futuros».

La imagen que transmite este mismo autor, en otro artículo de ese mismo año dedicado a los olivares, es distinta. A través de sus comentarios, se ve que los trabajadores tienen una condición social ínfima, ya que duermen sobre el suelo, porque se levantan manchados de barro y con las ropas húmedas cuando empiezan la jornada, despertados a golpe de *buzio*, al alba: «homens e mulheres de todas as edades, as roupas mal enxutas, cheias de lama, caras sujas e palidas, gestos cansados de noite mal dormida». El grupo va camino del olivar «confu-

so e miseravel a lembrar uma caravana de mendigos», y sus penurias continúan porque la aceituna se recoge «picando a terra barrenta, molle, com a pinça dos dedos gelados pela geada das hervas», motivo por el que «Ninguem canta, nem fala. O trabalho, a posição, é rude. O frio fecha a boca, enquanto os narizes fumegam» (Mesquita, 1910b: 805).

El contraste con otro autor es muy llamativo, dada la absoluta disparidad de visiones. F. dos Reis Sousa (1912a: 730) caracteriza la recogida de la aceituna como un trabajo que produce felicidad debido a la bondad de los trabajadores, a pesar de una amplia jornada: «Homens e mulheres, vendo-se-lhes estampada no semblante a alegria propria das almas rusticas e boas, vao trabalhando de sol a sol com um desprendimento que encanta, até o dia em que, terminados os trabalhos, o patrão lhes proporcione os folguedos da respetiva adiafa». Quizá su visión deriva de su predisposición ante los trabajos agrícolas, siendo la recogida de la aceituna «uma faina curiosissima» que, «como quasi todos os labores agricolas, tem para mim uma feição espiritual, um não sei quê de enternecedor, por não representar apenas um meio, mais o menos trabalhoso, de encher os cofres ao lavrador». La recogida de la aceituna, en el mercado de Vila Franca de Xira, no trasluce ningún tipo de connotación, si bien parece más próxima de esta segunda visión que de la primera (figura 19).

También, las tan representadas vendimias (Mingote Calderón, e. p.) implican otra ocasión de mostrar la alegría según muchos autores, como lo corrobora uno anónimo al decir:



Figura 19. Recogida de la aceituna y, a su izquierda, una *varina* de Lisboa. Mercado de Vila Franca de Xira. 1930. Sacavém. Fotografía: JLMC, 2012.

«É sempre curioso o trabalho de vindima. E de mais a mais quando esse trabalho se realiza n'uma grande plantaço e emprega algumas dezenas de homens e mulheres [...] A alegria enche os campos ja de si alegres pela verdejante folhagem do vinhedo e pelos cachos que pendem dos troncos». La satisfacción de los trabajadores se produce por la obtención de un salario y la del patrón por el vino que recogerá: «Os cantares descuidosos da gente que trabalha para ter certo um bocado de pão em troca do seu labor e o regosijo ainda mais intenso do propietario, que vé depois de alguns dias de uma azafama aturada os seus toneis cheios do precioso liquido» (Anónimo, 1914c: 587). En las vendimias del Ribatejo, la alegría procede, como en el texto precedente, de la cantidad de trabajadores y de la presencia de hombres y mujeres de la zona. A. M. Lopes (1916: 302-304) describe las de Cartaxo y se refiere a su llegada en estos términos: «É a "malta"; raparigas e ganhões contratados para a faina da vindima», que va de un lugar a otro «n'uma tagarelice moça, passo firme, ligeiro, rosto alegre, sádio, olhar sincero, contemplativo, voz sonora, cantante», mientras que «por toda a vinha continua esvoaçando a alegria propria da faina da vindima». Todo ello se resume en: «Trabalho e amor! Eis a divisa que regula a existencia serena e feliz do camponez» y que «envolve [...] n'uma benção de paz, cada lar, cada aldeia da nossa terra querida».

Las ya citadas lavanderas del río Ave también se alegran en su fatigoso trabajo a la luz dorada del mediodía, según A. Guimarães (1913: 238): «lavam raparigas sem conta, cantadeiras, afadigadas, felizes», entonando canciones «de desgarrada» que van para las tierras donde escar dan los mozos.

Vemos que el pueblo feliz y pobre que promoverá el salazarismo no es original y que se le pueden rastrear claros precedentes. En un artículo escrito en un contexto de carestía y en el que se destaca la austeridad con que viven los miñotos, F. Neves Pereira (1906: 283 y 286) llega a decir: «Terra da mais numerosa pobreza de Portugal, o Minho é a terra da maior alegria portuguesa. Atravessai o Minho. Por toda a parte vereis o riso em comunidade com o farrapo [...] De que milagre resulta esta *conformidade alegre na miseria?*» (el subrayado es mío), y añade que el miñoto va «Quasi sempre descalço, o lavrador não chega a romper por anno um par de tamancos». Se puede llegar a pensar que la mentalidad dominante asume el mantenimiento de esa sociedad campesina que, a pesar de ser pobre, se considera que vive feliz.

A estos textos sobre la alegría de los trabajadores, voy a añadir uno más, publicado en una obra de Francisco Cancio (*Ribatejo Histórico e Monumental*, fasc. 7, 1938: 200), que describe la visión risueña de una fotografía del citado F. dos Reis Sousa que se había copiado cinco años antes en el mercado municipal de Vila Franca de Xira (figuras 20 y 21). El pie de foto utiliza alguno de los tópicos bucólicos vistos y es un resumen del contenido de la imagen, ya que incide tanto en el peso de los cestos como en el hecho de que los trabajadores los llevan con alegría, ya que van «transportando alegremente aos ombros os pesados cêstos cheios da incomparável uva do Ribatejo»; la imagen de esa alegría colectiva se refuerza cuando los diferencia del capataz, ya que mantienen actitudes opuestas: «A carga parece que lhes não pesa. O cajado serve de apoio e arrimo. Todos sorriem; só o capataz, dentro do seu papel de respeito, mantém a gravidade de sempre».

Para finalizar esta parte textual hay que hacer una reflexión que sirva para matizar estas opiniones sacadas de revistas y libros. La práctica totalidad de estas ideas se encuentran en la literatura portuguesa, en la obra de autores totalmente consagrados. El bucolismo, la oposición campo-ciudad, la antigüedad de la cultura rural, la rudeza del pueblo, sus orígenes naturales..., están muy presentes en escritores del siglo XIX tan famosos como Castelo Branco (1825-1890), Julio Dinis (1839-1871), Eça de Queirós (1845-1900) o Guerra Junqueiro (1850-1923), por no citar sino a algunos. Habría que seguir ese rastro para ver la huella de sus ideas relativas a los campesinos en periodistas que en muchas ocasiones también son literatos, como se ha visto.



Figura 20. Transporte de uva. Mercado de Vila Franca de Xira. A C. Moutinho, 1933. Fábrica de Sacavém. Fotografía: JLMC, 2009.



Figura 21. Transporte de la uva. *Ribatejo Histórico e Monumental 7*, 1938. Fotografía: F. dos Reis Sousa.

5. Los paneles de azulejos, sus contextos y connotaciones

Las diversas connotaciones, y la intencionalidad ideológica propagandística asociadas a estos paneles son sumamente interesantes, y se derivan tanto de lo representado en ellos como de los lugares en que se colocan. No obstante, como ha señalado T. Clark (1997: 13), mientras que la propaganda difundida a través del arte es muy evidente en los regímenes totalitarios, resulta más problemática cuando el sistema es democrático. Frente al arte «político», que es el analizado por T. Clark, hay otros artes que no expresan de forma rotunda una ideología políticamente partidista y que, por eso mismo, tienen una mayor capacidad de convicción en relación con la «verdad» de sus contenidos. En el tema estudiado, esto es lo que ocurre en determinados momentos, a los que se deben sumar épocas de imposición política que incluyen un gobierno dictatorial en la monarquía, o diversas dictaduras militares durante la república, que eliminan los caracteres republicanos a pesar de mantener la ficción de ese tipo de gobierno, como ocurre con el *Estado Novo*.

La antigua idea de que la fotografía reproducía la «verdad», considerada como técnica no criticada en relación con la manipulación de la realidad, puede trasladarse a los paneles de azulejos que copian fotografías, si bien necesita algunas matizaciones. En primer lugar, para ciertos grupos locales, sobre todo, debió resultar claro que las imágenes de los azulejos copiaban motivos preexistentes; la amplia difusión de revistas como la *Ilustração Portuguesa* o de las postales apoyarían esta suposición de estar mostrando el mundo de forma tan «verídica» como lo hace la fotografía. En segundo lugar, el que «simplemente» se decoren espacios públicos, en lugares aparentemente neutros, con una iconografía no conflictiva, serviría a mucha gente para reforzar esta idea de veracidad, de realismo, ya que el cuestionarse ciertas actuaciones del poder establecido ha resultado muchas veces minoritario y, casi siempre, militante¹⁴. Y, en tercer lugar, creo importante señalar como elemento que «ayuda» a concebir esas imágenes como verdaderas, una ideología que atraviesa varias ideologías políticas. Me refiero al nacionalismo, que impregna el contenido de los paneles de azulejos y los explica. Creo que, en este caso, esta carga ideológica hace que las imágenes se presenten como reflejo de la «realidad del país» y que pueda ser asumida por amplias capas de la sociedad con opciones políticas opuestas. A pesar de mostrar variantes –a veces radicalmente dispares–, los nacionalismos presentan ciertos rasgos comunes que sobrepasan las filiaciones políticas. Como ya he indicado, algunas propuestas de Almeida Garret son muy visibles gráficamente en los contenidos de los azulejos (Mingote Calderón, 2013). El conocimiento del país, a través de la historia y de los monumentos, y la valoración del «pueblo» atraviesan todas las ideologías importantes del siglo XIX y se perpetúan en el siguiente. Desde esta perspectiva, los azulejos estarían mostrando la imagen de un Portugal «existente», en el que se podrían reconocer muchas personas, pero «que habría que explicitar». Un mecanismo que ha continuado utilizándose en el ámbito fotográfico, como recoge P.-J. Amar (2013: 110)¹⁵.

El nacionalismo presente en los paneles de azulejos se puede reforzar con alguna referencia textual, de fecha temprana, alusiva a las imágenes que años después les servirán de modelos. En 1914, en el Salón de la *Ilustração Portuguesa*, el fotógrafo D. Alvão realizó «uma das mais belas e mais portuguesas exposições de arte que temos tido o prazer de admirar» en la que se exhibieron «cerca de duzentos admiráveis exemplares dos seus estudos de paisagens, figuras e costumes das nossas provincias do Minho e Douro», que «não só entusiasmou os milhares de pessoas que atenta e alegremente passaram perante as expressões vivas e insinuantes que o seu talento soube realisar» sino que también conquistó a un público que no olvidará que le debe «algumas horas de verdadeiro prazer espiritual e, igualmente, uma nobre e airosa lição de nacionalismo» (Anónimo, 1914b: 741). En esa lección de nacionalismo, recibida por millares de personas, se presentaron algunas imágenes de una serie realizada en Nine, en la que unas mujeres proceden al blanqueado del lino, y de las cuales una servirá de modelo para un panel de la estación de Caminha¹⁶. Pero el crítico anónimo no estaba solo en su juicio, y así el republicano Trindade Coelho (1861-1908), escribe a D. Alvão: «está v. no sulco nacionalista... como português que encontra outro português no culto dos mesmos motivos emocionais (paisagem, costumes, tipos de luz) [...] aqui lhe deixo a minha admiração e a min-

¹⁴ Habría que ver si los movimientos izquierdistas portugueses previos al golpe de estado que condujo al salazarismo fueron tan conscientes de los usos del arte como lo fueron los neorrealistas a partir de los años cuarenta (Santos, 2007).

¹⁵ Este autor menciona la construcción de la realidad por parte de Eugene Smith, un fotógrafo comprometido, en sus imágenes de 1954 en la isla de Minamata, con el fin de salvarla de la contaminación con mercurio y dice que, aunque «o seu rigor moral é tão grande quanto o seu rigor formal», para lograr una imagen más fuerte, más «verdadera», no dudaba en «reconstruir e em encenar a realidade», algo que el autor explicaba así: «As minhas imagens devem ir além das verdades literais e, devido a uma exactidão extrema, mostrar também o seu espírito e, ainda mais, simbolizar».

¹⁶ Esta imagen se asociará a los trabajos otoñales en la Guía de *Entre-Douro-e-Minho* de la Exposición Iberoamericana de Sevilla: «Há que vindimar, ceifar o milho, submeter o linho à infinita série de preparações que vão da planta ao fio apto a ser tecido» (Campos Monteiro, 1929: 39).

ha gratidão de português e artista”, y añade sobre sus fotografías: «O Estado, se fosse o que deveria ser, é que tinha a obrigação de mandar distribuir pelas legações e embaixadas de Portugal um certo número de fotografias de Alvão. Eu não olho para estes postais e para estas fotografias que trouxe sem chorar como um menino!» (citado por Cordeiro de Figueiredo, 2000: 143). Finalmente, diversos «tipos» de personas que vemos en los azulejos aparecen retratados en un artículo de la *Ilustração Portuguesa*, que se ilustra con fotografías de personas mayores, niños y un pescador, una segadora y un *campino*, de los que se dice que «são bem a alma da pátria portuguesa» (Anónimo, 1921: 197).

El turismo aparece como otro de los elementos que incide fuertemente en las connotaciones del significado de las imágenes, que eligen motivos que se consideran originales y, por usar un término muy de la época, «pintorescos». He mostrado ya algún panel en el que la marca turística es evidente, como la serrana de Nelas, con el letrero JTN –también presente en la vendimia de Canas Felgueiras–, que remite a la *Junta de Turismo de Nelas* que casi con toda seguridad fue la promotora de los mismos. A ellos se pueden añadir los citados paneles de Viseu o los de Portalegre que mencionaba en mi trabajo anterior (Mingote Calderón, 2013: 180-183).

Junto a estas intervenciones directas, y alguna otra que se verá, hay que mencionar la repercusión de un acontecimiento fundamental en la historia del turismo portugués: la celebración del 4.º Congreso Internacional de Turismo, en 1911, por la recién instaurada República. De uno de los artículos publicados en la *Ilustração Portuguesa* que dan noticia del mismo, y que no aparece firmado, se tomará una imagen para el mercado de Vila Franca de Xira con una mujer que viste «A saia-calção da camponesa ribatejana» que será de las silueteadas (Anónimo, 1911a: 655-656). Lo destacable es que esa mujer desfila en un cortejo ofrecido a los congresistas venidos de todos los puntos de Europa que, en opinión del periodista, sirvió para que los asistentes vieran pasar «n`uma apotheose, a vida rural portugueza; a parada agricola foi magnifica e elles viram desfilar de seguida todo o grandioso cortejo sentindo toda a sua beleza e todo e seu pittoresquismo. Pasaram primeiro os campinos com os seus trajos, os pampilhos erguidos, desbarreteados, nos colletes vermelhos as scintillações das chapas de prata; depois uma serie de carros elegoricos com alfaias, machinas, ranchos de ceifeiras, cavadores, camponezes, especimens d`essa população ribatejana que leva a vida na labuta cantando e rindo ao sol». Este desfile alegórico, con elementos antiguos y modernos, enlaza con otros desfiles realizados por monárquicos y republicanos, y nos da una pista para pensar que la intencionalidad de ciertas representaciones de los azulejos de las estaciones o los mercados no está muy alejada de ese querer enseñar a los extraños, y a los propios, lo característico de la región.

El contexto turístico también se ve plasmado gráficamente en múltiples publicaciones que recogen imágenes que fueron copiadas posteriormente, y de las que sólo voy a citar algunas. La presencia de la ya mencionada *varina* de Lisboa, en el mercado de Vila Franca de Xira (véase figura 19), aparece en varios soportes de este tipo: se encuentra, en 1905, en *Portugal contemporâneo*, p. 150, con el título de «Uma Ovarina de Lisbôa»; en forma de postal como «Uma peixeira - Lisboa» (Edição Costa, n.º 108); o, nuevamente, en el lujoso libro de P. Jousset, a modo de guía artística que también incluye numerosas imágenes de tipos populares, *L'Espagne et le Portugal illustrés*, p. 342, y donde casualmente se elimina el fondo al igual que ocurrirá en el azulejo.

Otro caso se documenta asociado a la *Exposición Iberoamericana* de 1929, ya citada, y permite ver que algunas de las fotografías usadas en los pequeños folletos, publicadas con una clara finalidad propagandística, se eligieron después como motivo para los azulejos. En concreto, en los de *Entre-Douro-e-Minho*, *Tras-os-Montes*, *O Alentejo* y el dedicado a *A agricultura* aparecen varias imágenes que se copiarán en cuatro estaciones. Fotos de la

Casa Alvão se reproducirán en Leça do Balio (una campesina con una yunta), Caminha (una era miñota), São Mamede de Infesta (una segadora y la recogida del maíz) y Pinhão (el llenado de cestos de vendimia). Otras tres, de E. Biel y ya antiguas en ese momento, se retomarán en Miranda-Duas Igrejas (la capa de honra, de frente y de espaldas, y un joven ataviado también a la manera «tradicional»). Y, sin autor, la de un carro alentejano, que sufrirá fuertes alteraciones en la estación de Fronteira. A todas ellas se podrían añadir muchas más representaciones de escenas rurales que no fueron escogidas como modelos de los azulejos, pero que sí nos muestran el uso de ese mundo como exponente de lo característico de una zona.

Junto a la presencia de estas imágenes en publicaciones de tipo turístico, más o menos divulgativas, conviene resaltar que muchas de las que hallamos en los azulejos existieron previa o posteriormente como tarjetas postales (Vicente de Sousa y Neto Jacob, 1985; Da Silva Passos, 2000; Sousa Figueiredo, 2000) y que una de sus funcionalidades, precisamente, fue servir de vía de propaganda de valores turísticos¹⁷. El pintoresquismo, junto a los monumentos más significativos y dignos de visitar, resulta una característica digna de ser plasmada en ellas y nada mejor para hacerlo que aquello que se considera representativo de una zona e inexistente en el resto del país y del mundo. Desde esta perspectiva, el recurso a los «tipos populares» como motivos característicos de ámbitos regionales, o locales, es una constante tanto en las postales como en los azulejos.

No obstante, no cabe pensar que la vinculación del mundo rural con el turismo es monolítica. Incluso en la revista *Panorama*, dedicada al turismo y editada por el SNI de António Ferro, se puede ver una opinión crítica por parte de una persona del régimen. El citado C. Queiroz hace una afirmación crítica cuando, en su texto sobre la pesca, escribe: «Eu tenho muito medo do turismo. Compreendo que êle exista, que se desenvolva e se organize, como indústria, mas tenho medo dele. O turismo é um monstro. Um monstro necessário, mas um monstro». Y lo es, a pesar de sus cosas buenas, porque «ameaça destruir a coisa mais bela, mais séria, mais poética do mundo: a naturalidade dos povos». El autor es consciente de que su declaración en el seno de esa revista, que se llama «de turismo», debe admirar al lector, pero aclara que este no debe sorprenderse: «Exactamente aqui, nesta revista de turismo, é que devemos –enquanto êle é pequeno– domesticar o monstro», ya que «tem de saber respeitar várias coisas sagradas (a arte, a poesia, a espontaneidade do povo), procurando servi-las em vez de servir-se delas». Por todo ello, la «realidad» de los pescadores portugueses obliga a que tanto los turistas nacionales como los extranjeros sepan «que o povo marítimo de Portugal ainda constitui um dos mais puros e nobres núcleos humanos do mundo; que os variadíssimos tipos de embarcações, as numerosas espécies de aparelhos de pesca, os estilos de trabalho e os costumes e usos tradicionais dêse povo, se conservaram, até os nossos dias, íntegros, admiráveis, de interés inexdecível». Pero el turismo no debería acercarse a él, «Porque o país de turismo ideal seria aquêle em que o seu povo (o seu povo pròpiamente dito) ignorase a existencia dêse mesmo turismo» (Queiroz, 1942b: 32-34, subrayado suyo). En los años treinta, algunas escenas de pesca se habían reproducido en los azulejos de las estaciones de Marvão-Beirá y Sines (figura 22), en los mercados de Vila Franca de Xira y Setúbal y en varias casas de Póvoa de Varzim y Setúbal, sin que en ellos se aprecie la mezcla de poesía y sentimiento religioso repetidamente citada.

Constatar los lugares en que aparecen los azulejos –y las fotografías–, implica que tras sus contenidos hay una actuación del poder. Creo que existe una cierta similitud entre los

¹⁷ En Portugal, la asociación genérica entre turismo y fotografía se vincula a la *Sociedade Propaganda de Portugal*, como se resalta en el trabajo de F. A. Cordeiro de Figueiredo (2000: 79, 106-107 y 117-120).



Figura 22. Pescadores arreglando las redes. Estación de Sines. Gilberto Renda 1931-1932. Sant'Anna. Lisboa. Fotografía: JLMC, 2010.

soportes de los paneles, debido al carácter público de la mayoría de estos edificios, y algunos de esos medios de comunicación en los que se publicaron las fotografías originales, como las postales o las revistas, cuya tirada masiva les convierte en un sistema tan visible como la fachada de un edificio situado en una plaza, un parque, un mercado o en una estación de tren. Asumiendo que esos medios de comunicación se asocian también a grupos sociales determinados, no se puede hacer una lectura simplista que equipare el poder solamente al poder político establecido y dominante. Alguna idea republicana sobre la cultura popular se plasma en azulejos antes de la instauración de la República, como ocurre en la citada casa de José Relvas y muchas de sus concepciones sobre el «pueblo» existen bastante antes de su acceso al poder, en 1910. Evidentemente, una parte de sus dirigentes son, como en el caso citado, grandes propietarios o burgueses con una situación social elevada y, en esa medida, forman parte de otro poder, el económico, social y cultural.

El interés estrictamente político de estos azulejos es evidente debido a la intervención del Estado por medio de organismos de diverso rango, así como por el papel de las instituciones turísticas oficiales. Que los ayuntamientos sean responsables del embellecimiento de las plazas, de los mercados o de los mataderos municipales, por ejemplo, convierte a estos en un escaparate de aquellos y los transforma en un muestrario de lo que un centro de poder quiere mostrar como representativo dentro del ámbito de su actuación. El área de repercusión sobre la que actúa se amplía considerablemente, dado el aumento de personas que potencialmente los contemplarán, cuando esta, como ocurre en Santarém, Viseu o en Setúbal, es además capital de distrito, o cuando se encuentra en una zona de atracción para los lisboetas, como

sucede en Vila Franca de Xira –«terra modernizada e cheia de encantos»–, que una parte de los lisboetas ya conoce porque es un destino de sus excursiones, tras Sintra y Cascaes, debido a su buena comunicación mediante el tren y un puerto fluvial de primer orden, como se cuida de resaltar F. dos Reis Sousa (1914c: 754).

Aunque no es posible en el espacio de un artículo mencionar a todas las personas que intervinieron en la materialización de cada edificio, sí creo interesante aportar una breve referencia de un caso concreto, a modo de ejemplo. La vinculación de un intelectual con un lugar y unos azulejos es muy interesante en el caso de Faustino dos Reis Sousa (1883-1972) y la localidad de Vila Franca de Xira. Este escritor, dramaturgo con una obra regionalista y poeta lírico, publicó ocho artículos en la *Ilustração portuguesa*, entre 1912 y 1916 (véase bibliografía), en los que aparecen bastantes fotografías que más tarde serán copiadas de diversas maneras tanto en los azulejos de la estación (1930) como en los del mercado municipal (1930-1933). Quizá la importancia de esos artículos y el peso de su autor, que perteneció a la *Direcção da Junta de Província do Ribatejo*¹⁸, fue lo que condujo a su intervención directa en la selección de los motivos de los paneles de la estación, como él mismo narra en un artículo que rememora aquellos acontecimientos (F. dos Reis Sousa, 1948). En él, indica que la idea de colocarlos no tuvo un promotor claro –el presidente de la Câmara Municipal o los *Comboios de Portugal*–, pero que fue aceptada por aquella, que dio *carta branca* al artista-pintor Noel Perdigão y a él mismo con la finalidad de embellecer el edificio y dar al visitante «ideia exacta da paisagem e costumes da região ribatejana». En la entrevista que tuvieron con Jorge Colaço, el autor de los azulejos, se convino que le proporcionarían «elementos para 17 quadros de carácter regional», mientras que se le daría libertad para elegir los temas históricos de la fachada, que deberían representar hechos relacionados con el coterráneo, y conquistador, Afonso de Albuquerque. El propio Dos Reis Sousa fue el encargado de seleccionar las fotografías que servirían como modelo y que tuvieron como autores a Arnaldo Garcez (2), Homero Cândia (1), José Maria Jorge Coutinho (1), José Van-Zeller Palha (1) y a él mismo (18). La evidente disparidad numérica la explica así: «É claro que só o desejo de fornecer ao observador dos quadros elementos comprovativos de *todas ou quase todas as actividades* da região, deu origem a que o número das minhas fotografias fosse sensivelmente maior» (el subrayado es suyo). A ello, podría añadirse su autorreconocido gusto por la fotografía y su admiración por Domingos Alvão, de quien quería seguir la estela para ofrecer su visión del Ribatejo, aunque sin pretender alcanzar el nivel del «distintissimo paisagista portuense» que obtiene «clichés d'uma flagrante beleza» de la región miñota, que son «telas –porque são verdadeiros quadros» (Dos Reis Sousa, 1916: 826)¹⁹.

La inauguración de esta decoración, el 1 de junio de 1930, tuvo una relevancia institucional y propagandística, porque el acto se realizó en presencia del presidente de la República, el general Carmona, y dio lugar a otros actos protocolarios que fueron complementados por la celebración de exposiciones de ganado y de maquinaria agrícola²⁰. Como alabanza al resultado final, Dos Reis Sousa recoge un texto que fue publicado en la *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, poco después, en el que se destaca la impresión que produce la contemplación de

¹⁸ Lo indica José Varzeano, en un artículo publicado en el *Correio do Ribatejo*, el 15 de marzo de 1996, en <http://memoriasdomeubairro.blogspot.com.es/2010/07/faustino-dos-reis-sousa.html> (Consulta: enero de 2014).

¹⁹ N. Pinheiro (2006: 41) dice que, en Portugal, no se da la combinación de escritor-fotógrafo entre los grandes literatos del siglo XIX. Otras fotografías suyas utilizadas para los paneles de los mercados de Vila Franca y Santarém aparecen, años después, en 1938 y 1945-1947, en obras de F. Cancio sobre el Ribatejo.

²⁰ Las autoridades políticas también están en la inauguración de la *Praça do Rossio*, de Viseu. Almeida Moreira informa a J. Lopes, el 9-XII-1931, que: «a inauguração dos azulejos faz-se no proximo domingo com a assistencia do Ministro da Guerra (antigo do anteriôr [interior] que deu a massa) e possivelmente o da Justiça» (Gorjão, 2013: 70). A. Silva (en Gorjão, 2012: 36-39) señala el apoyo del citado ministro, Lopes Mateus, a esa obra.

los paneles, ya sea de paso o en una corta o larga parada en la estación (el cronista espera una hora al próximo tren). Su observación detallada resulta *espléndida*, algo que no siempre pasa –se supone que en alusión a otras estaciones–, lo que achaca al hecho de ser la obra de un maestro. En referencia a su contenido, comenta que en ellos se halla: «tudo o que pode representar a actividade productiva de uma paisagem regional ou costume característico [...] A lavoura, a debulha, a vindima, o rio, o gado bravo, são assuntos que Jorge Colaço tratou com a costumada mestria, de forma a fazer da estação de Vila Franca um pequeno museu de arte». Museo al que no le faltan los cuadros históricos, ya que se encuentran en la fachada.

A la presencia de los azulejos en casas burguesas se puede sumar, en algunos casos, la asociación de este tipo de imágenes con un público elitista en relación con las exposiciones de fotografías que más tarde sirvieron como motivos para algunos paneles. Uno de estos casos lo tenemos en la exposición sobre arte románico que Marques Abreu hizo en el *Ateneu Commercial de Porto*, en 1914, y en la que se incluyeron imágenes de campesinos. El cronista menciona que este «notavel acontecimento artistico» fue visitado «por quanto de mais em evidencia havia no meio intelectual e artistico do Porto» (Anónimo, 1914: 182-183). Años más tarde, algunas fotografías las editará en su libro *Vida rústica. Costumes e paisagens* y siete de ellas se utilizarán, en 1933, como modelos para adornar el exterior de Vila Beatriz, en la localidad norteña de Ermesinde (figuras 23 y 24) acudiendo a los originales. La vinculación del tipo de público asistente con la situación social del promotor de la decoración de azulejos resulta evidente, dado el carácter claramente burgués de la residencia, sede de la actual Biblioteca Municipal.



Figura 23. Juntando el maíz. Vila Beatriz, Ermesinde. Limas, 1933. Aleluia. Aveiro. Fotografía: JLMC, 2013.



Figura 24. *Varrendo o milho.* Burgães, Santo Tirso. Marques Abreu. *Vida rústica. Costumes e paisagens*, 1924.

6. Conclusión

Partiendo de que no todas las personas que contemplaran estos paneles pertenecieran a las élites cultas, que podrían ser los primeros destinatarios de los libros, revistas burguesas o exposiciones de fotografías que presentan los originales de estas imágenes, sí cabe pensar que la mayoría vería en esos azulejos la «realidad del país». Una realidad que según nuestros actuales planteamientos estaría construida, pero que no parece que fuera percibida así en aquellos momentos a pesar de las constantes alusiones a la creación de una nueva sociedad desde el siglo XIX. Una sociedad que pretendía romper con un pasado que se quería superar, o que deseaba acabar con un presente que también se consideraba insatisfactorio, según qué ideología. La selección de ciertos elementos del pasado para sustentar el presente y el futuro es un comportamiento repetido del que se ha servido de forma sistemática la modernidad. En este sentido, los contenidos de los azulejos retroalimentan otras imágenes ya vistas, y otros textos, que reafirman su «veracidad».

Tanto en lo gráfico como en lo textual existen similitudes que atraviesan diferentes ideologías a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Hecho que no implica ninguna sorpresa porque sobre él ya ha llamado la atención J. Leal (2000: 223) cuando alude a un fondo común en torno a la cultura popular que es compartido por diferentes investigadores, a veces con ideologías de signo opuesto, que estudian la arquitectura popular. Estos «presupuestos ideológicos e culturais comuns» conviven con diferencias y conflictos, y muestran una fascinación por la «cultura popular de matriz rural» vista como una «reserva fundamental de significados e símbolos estratégicos para pensar a identidade do país». A una de esas reservas preexistente, la gráfica, se acude para obtener muchas de las imágenes de los azulejos, produciendo y creando una sensación de continuidad, tanto real como simbólica.

Una realidad que refleja claramente intereses de la clase dominante, la política, la social y la económica. Intereses mezclados, que no conducen a una simple alabanza del campesino y que enlazan con una antigua alabanza genérica de la agricultura cargada de connotaciones sociales: la alabanza de la agricultura del rico propietario. En este sentido, el caso de Alpiarça

es emblemático ya que transmite la ideología de un republicano rico, burgués. En ejemplos más tardíos vemos un guiño a los grandes propietarios, ya no republicanos, sino simplemente terratenientes.

La presencia del pueblo es necesaria para mostrar la visión y los intereses de quienes forman parte de las élites, bajo la capa de la nacionalidad. Un pueblo que se «representa» pero al que se tiene poco presente en muchos momentos ya que, como dice J. Leal (2006: 110), en relación con las formas positiva y negativa de ver al pueblo, que sustentan los intelectuales portugueses del siglo XIX, «Sendo o povo o mesmo [...], o que muda é a maneira em que os intelectuais olham para o país e se servem do povo para nomear a sua relação com ele». Reflexión que se puede alargar a momentos posteriores. Me gustaría finalizar con una opinión que emitió W. Benjamin (2008: 72), en la segunda «Carta de París», escrita en 1936 para ser publicada en la revista mensual *Das Wort*, pero que quedó inédita. La opinión, que se puede aplicar a nuestro caso, es interesante en relación con la transmisión de ideas: «Con frecuencia el liberal [...] se ve condenado a que un fascista desarrolle sus ideas hasta el fondo».

Bibliografía

(Los autores portugueses se citan también conforme a la norma española).

ALVES, Francisco Manuel (1929): *Portugal. Trás-os-Montes. Exposição portuguesa em Sevilha*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

AMAR, Pierre-Jean (2013): *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70. 2.^a ed. revisada.

ANÓNIMO (1902): «O mez das eiras». *Serões*, 13, pp. 3-10.

— (1907): «Costumes portugueses. O vestuário serrano», *Ilustração Portuguesa*, 83, pp. 409-414.

— (1911a): «O Congresso de Turismo». *IP*, 274, pp. 649-662.

— (1911b): «O pão de Amanhã. A debulha do trigo». *IP*, 287, pp. 229-232.

— (1914a): «Exposição de fotografias no Porto». *IP*, 416, pp. 182-183.

— (1914b): «A Exposição de Fotografias artisticas d'Alvão no Salão da “Ilustração Portuguesa”». *IP*, 434, pp. 741-743.

— (1914c): «Os trabalhos da vindima». *IP*, 455, pp. 587-588.

— (1921): «Tipos portugueses. Pescadores, varinas, campinos, devotas e ganhões». *IP*, 788, pp. 197-198.

ARAÚJO, Norberto d' (1919): «Lavadeiras». *IP*, 720, pp. 442-444.

BENJAMIN, Walter (2008): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

[Biel, Emílio] [1902-1908]: *A arte e a natureza em Portugal. Edição definitiva. Collecção photographica de monumentos, costumes e paisagens...* Publicada sob a direcção de F. BRÜTT e Cunha MORAES. Oporto. Emílio Biel e C.^a. 8 vols.

CAMPOS MONTEIRO (1929): *Portugal. Entre-Douro-e-Minho. Exposição portuguesa em Sevilha*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

CLASS, Nicolas (2007): «Le poète et le peuple ou de la constitution du corps politique et de son rapport à la poésie chez Hölderlin». En: J.-M. PAUL, pp. 67-87.

CORDEIRO DE FIGUEIREDO, Filipe André (2000): *Nacionalismo e pictorialismo na fotografia portuguesa na primeira metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. [En http://documenta_pdf.jmir.dyndns.org/F.Figueiredo_Tese%20Final_PDF_abril2006.pdf] (Consulta: junio de 2013).

COSTA DIAS, Luís Augusto (2010): «No “século do Povo” - a perspectiva liberal e romântica de Garrett e Herculano». En J. NEVES, pp. 85-92.

- DESBROUSSES, Hélène, PELOILLE, Bernard, y RAULET, Gérard (2003): *Le peuple. Figures et concepts. Entre identité et souveraineté*. Sous la direction de... Paris: François-Xavier de Guibert, 287 pp.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- FINK, Wolfgang (2003): «Images du peuple dans le roman allemand, 1780-1848». En: H. DESBROUSSES *et al.*, pp. 79-86.
- GAY, Julio (1946): *P. Casas Abarca*. Barcelona: Tipografía La Académica.
- GELLNER, Ernest (2003): *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*. Barcelona: Gedisa, 202 pp. 1.^a ed. en inglés en 1987.
- GORJÃO, Sérgio (coord.) (2012): *Joaquim Lopes (1886-1956). Coleções do Museu de Grão Vasco Viseu*. Viseu: Expovis, 102 pp.
- (coord.) (2013): *Cartas de Almeida Moreira a Joaquim Lopes. 1919-1939*. Viseu: Quartzo editora, pp. 191.
- GUIMARÃES, Alfredo (1909): «Os poveiros». *IP*, 194, pp. 601-606.
- (1910): «As lavras», *IP*, 206, pp. 153-156.
- (1913): «As lavadeiras do Ave», *IP*, 392, pp. 238-242.
- HENGL, Jacqueline, y HUSTINX, Veronica (1987): *Portugal. Painéis de azulejos no século XX. Imagens da vida portuguesa*. S. l.: Caixa Geral de Depósitos.
- JEAN-JAVAL, Lily (1931): *Sous le charme du Portugal. Visages et paysages*. Paris: Librairie Plon, 5.^a ed.
- LEAL, João (2000): *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2006): *Antropologia em Portugal: Mestres, Percursos, Transições*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LOPES, Antonio M. (1916): «Tempo de vindimas». *IP*, 514, pp. 302-304.
- MARQUES Alves, Vera (2010): «O povo do Estado novo». En J. Neves, pp. 183-194.
- (2013): *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A Política Folklorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- MATTOS, Armando de (1940): *O barco rabelo*. Porto: Junta de Provincia do Douro Litoral.
- MELO FRANCO, Renato (1919): «Mulheres de Aveiro». *IP*, 689, pp. 345-346.
- MESQUITA, Marcellino (1908): «Os campinos». *IP*, 160, pp. 369-374.
- (1910a): «Trigos e eiras». *IP*, 236, pp. 271-278.
- (1910b): «Oliveira, azeitona, azeites». *IP*, 253, pp. 801-808.
- MINGOTE CALDERÓN, José Luis (1995): *No todo es trabajo: técnicas agrícolas tradicionales*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca. Reimpresión en 1998.
- (2013): «La imagen patrimonializada de un país. Portugal en los paneles de azulejos de la primera mitad del siglo XX». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XV, pp. 152-187. [En <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14519C>] (Consulta: febrero 2014).
- (e. p.): «Cestos, gestos y género, en los azulejos portugueses de la primera mitad del siglo XX». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXIX, 2 (2014).
- MONDON, Christine (2007): «Le mythe du peuple: de Herder aux romantiques de Heildelberg». En: J.-M. PAUL, pp. 17-27.
- MONTEIRO, Manuel (1998 [1910]): *O Douro. Principaes Quintas, Navegação, Culturas, Paisagen e Costumes*. S. l.: Edições Livro Branco Lda.
- NEMÉSIO, Vitorino (1978): *Portugal, a terra e o homem. Antologia de textos de escritores dos séculos XIX-XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- NEVES, José (2010): *Como se faz um povo*. Coordenação de... Lisboa. Tinta da China.

- NEVES PEREIRA, F. (1906): «Como vive e de que vive o lavrador do Minho». *IP*, 9, pp. 283-286.
- OSÓRIO, José (1922): «Santarem». *IP*, 858, pp. 102-103.
- PALACIOS CEREZALES, Diego (2010): «O soberano ausente: povo, povos, povinho, os avatares de um sujeito mítico na cultura liberal portuguesa». En: J. NEVES, pp. 71-84.
- PAUL, Jean-Marie (2007): *Le peuple, mythe et réalité*. Sous la direction de... Rennes. Presses Universitaires de Rennes.
- PESSIN, Alain (2003): «Le mythe du peuple au XIX^e siècle». En: H. DESBROUSSES *et al.*, pp. 87-97.
- PIMENTEL, Alberto (1989 [1905]): *As alegres canções do norte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- PINHEIRO, Nuno (2006): *O teatro da sociedade. Fotografia e representação social no espaço privado e no público*. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa.
- QUEIROZ, Carlos (1942a): «Varinas». *Panorama*, 8, pp. 18-20.
— (1942b): «A faina da pesca, espectáculo sagrado». *Panorama*, 10, pp. 32-34.
- RAIMUNDO, Orlando (2011): *Vila Franca de Xira. Saber mais sobre... Património da Castanheira do Ribatejo e Vila Franca de Xira*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- RAMOS DE PAIVA, Pedro (1908): «A Serra da Estrela». *IP*, 110, 111 y 113, pp. 409-416, 434-440 y 489-497.
- REIS SOUSA, Faustino dos (1912a): «A apanha da azeitona». *IP*, 354, pp. 730-733.
— (1912b): «A exportação de frutas no Ribatejo». *IP*, 340, pp. 257-260.
— (1913): «Os pescadores de Vila Franca». *IP*, 410, pp. 759-762.
— (1914a): «As ceifas». *IP*, 437, pp. 9-12.
— (1914b): «A Debulha». *IP*, 438, pp. 44-46.
— (1914c): «A Cintra do Ribatejo». *IP*, 434, pp. 754-756.
— (firmado S.) (1915): «Arroz em Portugal». *IP*, 454, pp. 553-556.
— (1916): «O Ribatejo em Dezembro», *IP* 514, pp. 826-828.
— (1944): «Figuras de outro tempo. José Tomaz de Sousa Pereira. Um grande amigo de Vila Franca», *Vida Ribatejana. Número especial dedicado a festa do colete encarnado*. Julio.
— (1946): «Uma obra de arte. Os azulejos da Estação de Vila Franca». *VR. Número extraordinario. Julho*.
— (1951): «A cinza do tempo. Vila Franca no passado». *VR, Janeiro*.
- REVAL, Gabrielle (1934): *L'enchantement du Portugal*. Paris: Fasquelle Éditeurs.
- RIBEIRO, Aleixo (1933): «A gente rústica e a alma dos portugueses», *Ilustração*, 8, 176, pp. 18-19.
- RIBEIRO BAPTISTA, Paulo Artur (2010): *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Edições Colibri. IHA Estudos de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa.
- ROCHA, João da (1910): «Monographias Regionaes Portuguesas. A mulher minhôta». *IP*, 216, pp. 449-460.
- SÁ E MELO FERREIRA, Fátima (2010): «Do moderno conceito de povo em Portugal: constituição e usos (1807-1850)». En J. NEVES, pp. 25-39.
- SAMARA, Maria Alice (2010): «O movimento republicano e o povo». En J. NEVES, pp. 93-105.
- [SANTOS, David (coord.)] (2007): *Uma arte do Povo, pelo Povo e para o Povo. Neo-Realismo a Artes Plásticas*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo.
- SEBRELI, Juan José (1991): *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SENA, António (1991): *Uma História de fotografia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda.
- SILVA PASSOS, José Manuel da (2000): *Costumes portugueses*. Lisboa: Livros Horizonte.

- SONTAG, Susan (2011): *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo. 1.^a ed. en 1977.
- SOSA, Amílcar de (1909): «A vida dos «marinheiros» do Rio Douro». *IP*, 9, pp. 273-277.
- SOSA Figueiredo (coord.) (2000): *Profissões e costumes antigos através do bilhete postal ilustrado*. [Lisboa]: Ecosoluções.
- STOREY, J. (2002): *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro-EUB.
- TAVARES, Emília (2010): «Retratos do povo». En: J. NEVES, pp. 401-414.
- UNAMUNO, Miguel de (1976): *Por tierras de Portugal y España*. Madrid: Espasa Calpe. 8.^a ed.
- VICENTE DE SOUSA, [Francisco Manuel], y NETO JACOB, [João Manuel] (1985): *Portugal no 1.º Quartel do Séc. XX documentado pelo Bilhete Postal Ilustrado da 1.ª Exposição Nacional de Postais Antigos: Bragança - 1984*. Porto: Câmara Municipal de Bragança.

Agradecimientos

Desearía expresar mi gratitud por las ayudas recibidas a: Paulo Ferreira da Costa (Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial, Departamento dos Bens Culturais, Direção-Geral do Património Cultural, Lisboa). María Elisa Sánchez Sanz (Departamento de Psicología y Sociología, Universidad de Zaragoza). Isabel Santos (Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira). Alcina Silva (Museu de Grão Vasco, Viseu). Nuno Prates (Casa dos Patudos. Museu de Alpiarça). Sofia Leitão (British Council, Lisboa). Celina Pinto (Museu da Terra de Miranda, Miranda do Douro). Fátima Barbosa (Museu da Guarda). Ana Costa (Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, de Póvoa de Varzim) y al personal del Centro de Documentação Manuel Joaquim Afonso. Museu de Sacavém.

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

Javier García Bresó

Universidad de Castilla-La Mancha

Javier.GBreso@uclm.es

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

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

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

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

1. Introducción: hacia una etnografía visual

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

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

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

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

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

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

2. La influencia de los esquemas mentales

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

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

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

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

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

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

3. La igualdad de la cognición humana

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

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



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

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

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



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

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

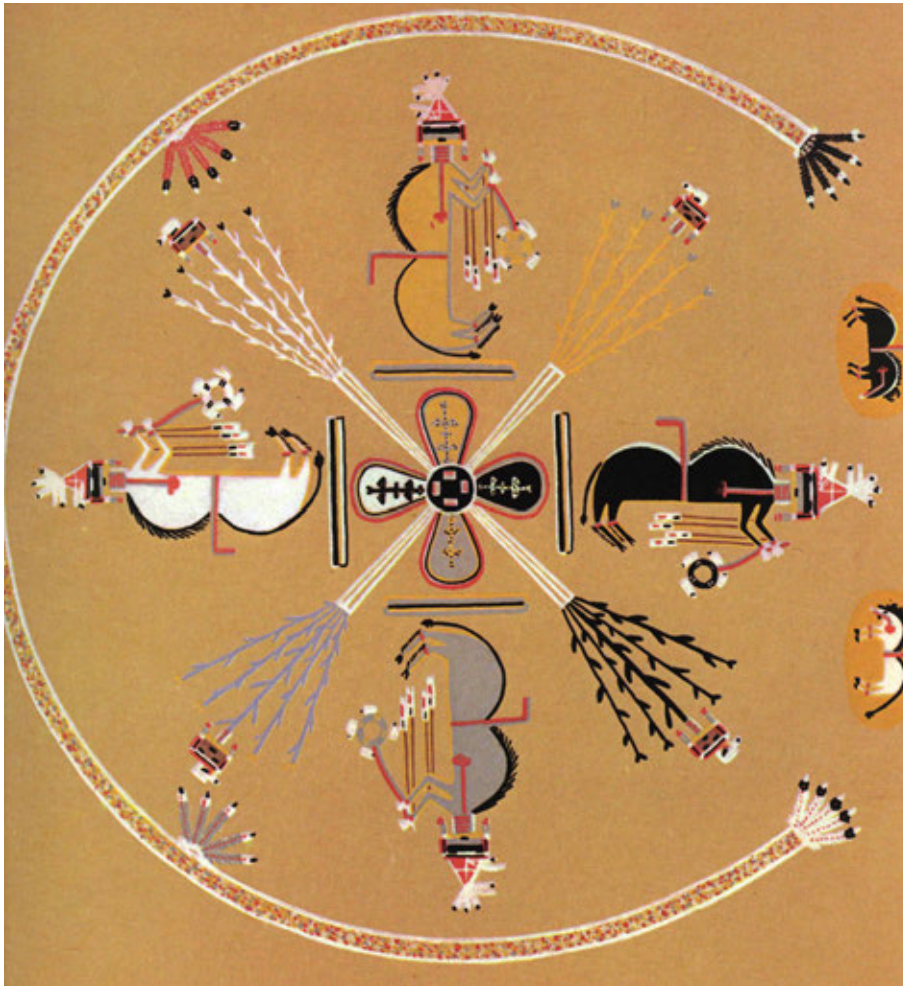


Figura 3. Pintura de arena de los navajos que representa a *La Gente Búfalo* (Reichard y Newcomb, 1975, lám. XXVIII). Los navajos piensan que la pintura de arena ha de deshacerse después de que cada paciente se ha posado en ella, de lo contrario la curación no será atendida por sus dioses. De ahí que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

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

4. Esquemmatizando la idea europea sobre los indios

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

5. La esquematización visual de América

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

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

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



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

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



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

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

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



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



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

6. El filón o la veta etnográfica

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

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

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

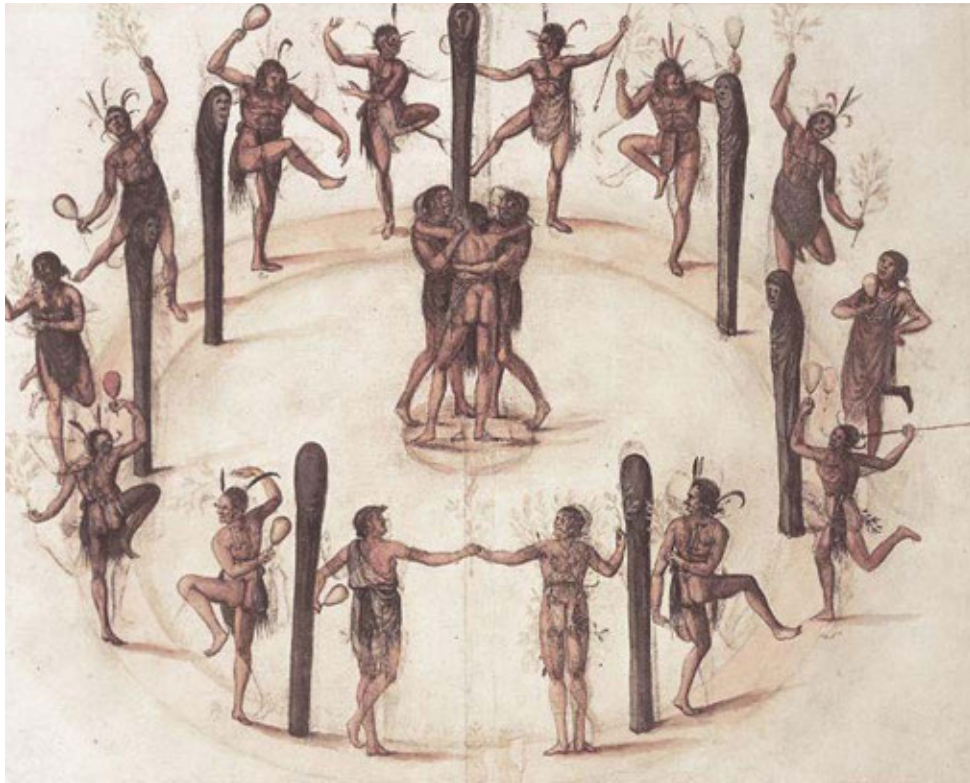


Figura 12. *Ritual del maíz verde*, John White, 1585-1587. The British Museum, London.

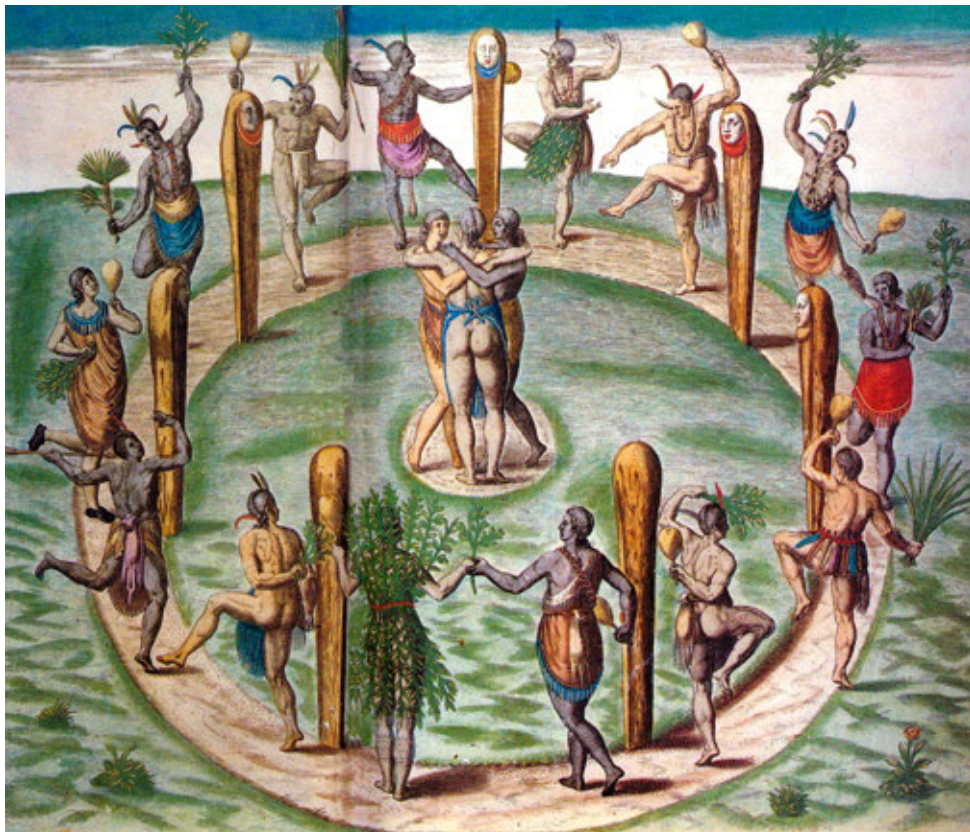


Figura 13. *Ritual del maíz verde*, Theodoro de Bry, 1590 (De Bry, 1992).

7. El impacto del retrato etnográfico

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

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

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



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



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

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

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

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

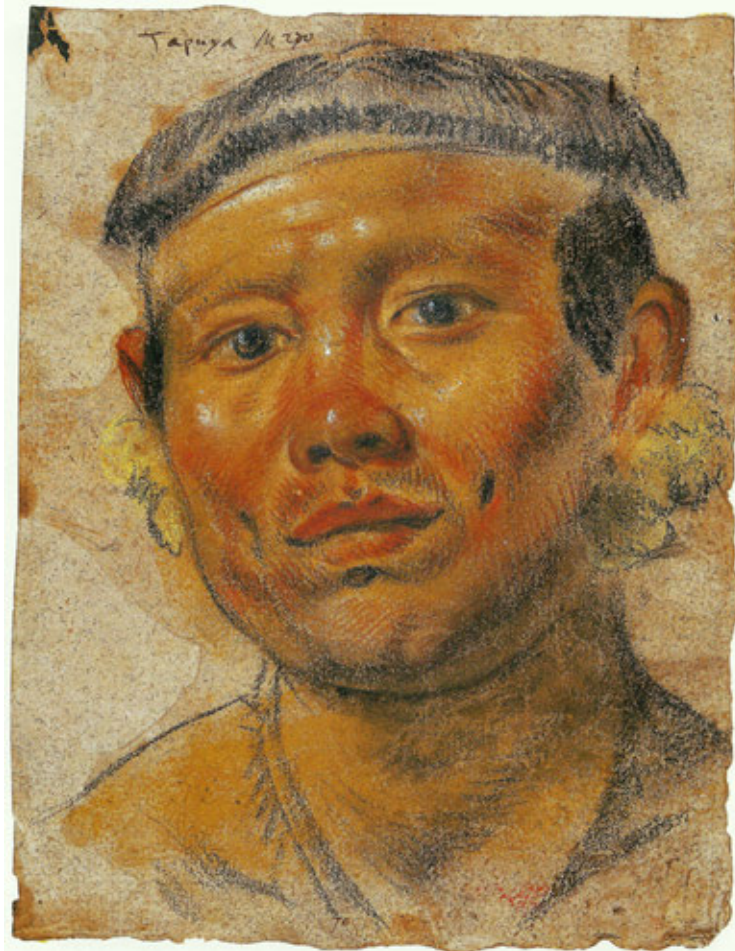


Figura 16. *Busto de un indio tapuya.* Tiza roja, negra y blanca, 21,8 x 16,6 cm. Albert Eckhout, hacia 1640. Cracow, Biblioteka Jagiellonska.



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

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

Bibliografía

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

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

Las formas de representación del africano en el Museo Nacional de Antropología

Francisco de Santos Moro

Museo Nacional de Antropología¹

fjsantos@magrama.es

Resumen: A lo largo de su historia, el Museo Nacional de Antropología ha pasado por diferentes etapas que han marcado su discurso y la forma de presentar sus colecciones al público. En ellas se puede observar cómo las corrientes de pensamiento y las políticas del gobierno han marcado las actuaciones del Museo, desde el etnocentrismo de finales del siglo XIX, o la expansión colonial de la primera mitad del siglo XX, hasta las nuevas tendencias del discurso antropológico marcado por el multiculturalismo y la diversidad cultural. En este artículo se exponen esas tendencias en relación con la colección de África.

Palabras clave: África, Antropología cultural, Museo, Museología, Museografía, Colonialismo, Etnocentrismo, Multiculturalismo.

Abstract: The National Museum of Anthropology, along its History, has happened for different stages that have marked his speech and the way of presenting his collections to the public. In them it is possible to observe as the currents of thought and the policies of the government have marked the actions of the Museum, from the ethnocentrism of ends of the 19th century, or the colonial expansion of the first half of the 20th century, up to the new trends of the anthropologic speech marked by the multiculturalism and the cultural diversity. In this article these trends are exposed in relation with the collection of Africa.

Keywords: Africa, Cultural Anthropology, Museum, Museology, Museography, Colonialism, Ethnocentrism, Multiculturalism.

1. Introducción

La representación de otras culturas fuera de la tradición occidental ha sido, y continúa siendo, objeto de estudio para los museos de Antropología. Desde los inicios de la disciplina antropológica como ciencia, estrechamente vinculada al origen de los museos de Antropología, se han experimentado diferentes formas de transmisión del conocimiento adquirido sobre otros pue-

¹ Actualmente desempeña el puesto de conservador de colecciones de patrimonio cultural en el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente (Magrama).

blos. Los estudios e investigaciones sobre este aspecto son numerosos en varios países, siendo escasamente tratados en España, al menos desde la perspectiva del museo, aunque cada vez somos más conscientes de nuestro compromiso para dar a conocer conceptos que pueden resultar de interés a diferentes tipos de público.

El conocimiento y la experiencia adquirida a lo largo de los años deberían ser decisivos para permitir al Museo desarrollar nuevos enfoques y perspectivas. La forma de presentar y representar a otras culturas en las salas de exposición, más allá de hacerlo de un modo cerrado a la disciplina que marca los contenidos del museo, debería dar paso a una visión abierta a múltiples interpretaciones que ofrezcan una panorámica más amplia de los contenidos del Museo y atraigan a públicos más amplios. La tendencia a aislar al objeto etnográfico de su contexto cultural ha favorecido su transformación en objeto de arte o en artefacto, dependiendo de la interpretación que se hiciera del mismo o del discurso aplicado por el museo, fuese de arte o de antropología. Como objeto de arte se produce una apropiación del mismo, pasando a formar parte de nuestra propia cultura, mientras que, en otros casos, se ofrecen a la vista del espectador para descubrir objetos tanto esperados como inesperados (Alpers, 1991: 27). No obstante, cada vez están más extendidas las múltiples aproximaciones a la cultura material de otros pueblos, por las que la división tradicional del objeto, como producto artístico o artesanal, en relación con el contexto donde se muestre, se rompería para dar paso a lecturas más amplias que no excluyan el valor y el carácter artístico de muchos de los objetos que se conservan en los museos de antropología. Por eso es necesario poner en cuestión las clasificaciones culturales taxonómicas que han limitado la visión occidental hacia otras culturas, impidiendo enfoques más amplios.

Karp afirmaba que ningún museo es capaz de escapar a los problemas que suscita la representación de otras culturas, especialmente en el caso de los dedicados a la etnografía, cuando tratan ideas acerca del otro en una forma desfasada por el paso del tiempo, que les limita a las mismas actitudes de inferioridad cultural que caracterizaron al colonialismo, en lugar de las ideas más brillantes que se han desarrollado en los museos de arte. Sin duda, la situación se agrava por la falta de recursos y el abandono que padecen muchos museos de etnografía, esforzados en representar la especificidad de las culturas, lo que les impide alcanzar mayores objetivos de la forma en que sí lo consiguen los museos de arte, al presentar el arte de otras culturas en términos de estética universal (Karp, 1991: 378-380).

Desde hace varias décadas se viven momentos de reflexión y redefinición del concepto de museo de Antropología. Los estudios, debates y grupos de trabajo internacionales se celebran de forma continua, con el fin de buscar una solución a los fines y objetivos que deben perseguir como institución, para transmitir su legado y llegar a audiencias más amplias. Las conclusiones, en general, conducen a que es preciso ser conscientes de la historia y de las formas de comunicación adoptadas en el pasado para conseguir un mejor entendimiento del presente y lograr la construcción de un futuro mejor. Como afirman Lavine y Karp (1991: 3 y 4), pocos museos en la actualidad pueden defender su concepción tradicional como templo en lugar de como foro aunque, en muchos casos, la falta de renovación de las exposiciones puede mostrar montajes desfasados que dificultan la comprensión de ese cambio de visión. Si eso se consiguiera, el museo se convertiría en un espacio donde se encuentren múltiples miradas, se intervenga, discuta y representen otras experiencias, de forma compartida. Karp aporta un aspecto más a considerar en los museos de antropología y qué tipo de estrategias expositivas y de comunicación con el visitante se podrían seguir, diferenciando dos modelos: el que destaca el recurso a lo diferente, a lo exótico, por ser algo que predomina en la cultura popular, en los relatos de viajes, e incluso en los estudios académicos; y el que hace uso de las semejanzas que, por ser más naturales y familiares, no detienen la atención de los visitantes. Generalmente, se piensa en el otro como alguien diferente, pero Karp indaga en la cuestión de que, aunque se puedan producir diferencias, las semejanzas pueden ser utilizadas

para afirmar que los miembros de otras culturas no son, en principio, diferentes al productor de la imagen, o que las diferencias que parecen tan grandes son sólo manifestaciones superficiales de las semejanzas que subyacen (Karp, 1991: 375).

Esa idea del otro, como alguien diferente, fue la causa de que los museos de antropología y la disciplina que, como ciencia, daba sus primeros pasos, se convirtieran en instituciones al servicio de la expansión colonial de las potencias europeas en África, donde se mostraba, aparte de las colecciones heredadas del tiempo de las galerías de curiosidades de otros mundos, una aproximación politizada y colonialista de dominación del europeo sobre otras culturas. El museo contribuiría, con ello, a la formación de las primeras imágenes del continente africano y de los africanos. La Antropología, a comienzos del siglo xx, como ciencia necesaria para el conocimiento y adecuado entendimiento de las razas nativas, de las relaciones entre unas y otras, se convierte en la herramienta indispensable de los gobiernos coloniales para obtener beneficios en interés del Estado. La idea de que el conocimiento antropológico sobre otras razas podría facilitar la colonización era el discurso habitual, aunque ello dificultase el deseo de mantener un grado de autonomía profesional por medio de la producción de un conocimiento científico objetivo, a la vez que se defendía la definición de la Antropología como una ciencia popular, conocida por todos, y no sólo como una ciencia académica de unos cuantos expertos (Coombes, 1994: 109 y 110). La manera de justificar la expansión colonial se basaba en la aportación civilizadora y evangelizadora en un continente poblado por «salvajes», en un concepto nuevo que sustituiría a la imagen del «noble salvaje» o del «noble negro», que se había transmitido, a finales del siglo xviii y principios del siglo xix, como forma de expresión forjada en el Romanticismo. Ahora, en cambio, las misiones coloniales o evangelizadoras necesitaban demostrar la inferioridad mental y cultural del África subsahariana, vista como una unidad global, de territorio inexplorado y virgen que esperaba la llegada de la civilización y de la fe (Figares, 2003: 28-30). El mito de África como «continente oscuro y tenebroso», transmitido por exploradores y viajeros, no sería un obstáculo para la expansión y explotación humana, económica y comercial de diferentes empresas y sociedades geográficas, que daban paso al inicio de la colonización por parte de Europa en África. A su vez, el desarrollo de las teorías darwinistas de la evolución contribuirían a reforzar alguno de los peores aspectos de los estereotipos raciales que se habían difundido a través de las exposiciones internacionales y coloniales, y la popularización de la Antropología como una forma de atraer al mayor público posible da como resultado su utilización para los intereses de la colonización (Coombes, 1994: 127).

El carácter de lejanía de mundos exóticos que se ofrecía a la vista, desde finales del siglo xix, en varias ciudades europeas y americanas, a través de las exposiciones coloniales y universales, contribuía también a la formación del imaginario occidental. La presencia de grupos humanos de otros continentes, que eran desplazados de sus lugares de origen, formando parte de un lucrativo negocio de algunos empresarios, se convertía en la materialización física de otras razas, costumbres y hábitos, que despertaban la curiosidad, admiración o rechazo por parte de los visitantes occidentales de la exposición. Por lo general, el reclamo para atraer la visita del público se refería siempre a la explotación de los aspectos que hacían referencia a lo exótico, al salvajismo y la brutalidad, destacando las diferencias que recomendaban mantenerlos alejados, en un recinto del espacio expositivo que representase su mundo, estableciendo una delimitación entre ellos y los ciudadanos europeos que los visitaban, entre el salvajismo y la civilización, evitando cualquier signo de aculturación (Corbey, 1993: 344). Otro elemento diferenciador serían los accesorios o las prendas de indumentaria que llevaban los visitantes, como los parasoles de las mujeres o los bastones de los hombres que, en el contexto de la exposición, se convertían en símbolo de civilización. Como afirma Hinsley (1991: 352-358), en la actualidad, esos símbolos son sustituidos por la cámara fotográfica, como elemento portátil de distanciamiento y autodefinición. Las exposiciones eran la expresión de la ideología colonialista, como asegura L'Estoile (2007: 47), convirtiéndose en una moda que contribuiría a su difusión, o en lugares de peregrina-

naje, como las define Corbey (1993: 339-340), donde se mostraban el progreso y la civilización en todos los aspectos, no sólo industrial, comercial y de las comunicaciones, sino también en lo artístico, lo científico y lo cultural. En ellas, los nativos de las colonias tenían un papel que representar, constituyendo la base de las visiones de lo «primitivo».

Los objetivos de los primeros museos de etnografía se centraban en atraer al público de la misma forma que lo conseguían las exposiciones internacionales y coloniales, sin perder por ello la credibilidad académica, aunque el éxito y la popularidad alcanzados por esas exposiciones se debía, precisamente, a la ausencia de la monolítica estructura de los museos y a la aparente falta de control riguroso sobre el espacio visual. Más aún, las exposiciones, a diferencia de los museos que mostraban al sujeto colonizado, literalmente capturaban a esos potencialmente peligrosos sujetos y los mostraban en espacios que reproducían sus aldeas y medioambientes de forma segura y accesible para el público, permitiendo al visitante viajar metafóricamente de un país a otro, sin tener que abandonar el recinto de la exposición. Este tipo de exposiciones transmitían una sensación de disponibilidad de las sociedades representadas, la posibilidad de posesión, que convertía a los visitantes en sujetos activos, más que en observadores pasivos, a diferencia de la experiencia en el museo (Coombes, 1994: 112-113). Los museos de antropología y las formas de representación de otras culturas en sus salas de exposición no se alejaban de estar igualmente al servicio de las políticas del Gobierno, transmitiendo informaciones, reales o adulteradas, de otras culturas.

Los estereotipos que, muchas veces, se han sugerido por medio de la exposición, han contribuido a institucionalizar formas de privilegio, creando desigualdades y desautorizando a los que son retratados como «los Otros», negándoles el derecho a definirse por sí mismos. Mientras el visitante del museo espera y, frecuentemente, demanda ser educado y entretenido, los que pertenecen a las culturas que están siendo representadas también pueden llegar a expresar su preocupación sobre cómo están siendo usados para el entretenimiento de los otros (Ames, 1994: 100). En los museos, los conceptos aplicados, y cómo se representan otras culturas al público, contribuyen, en gran manera, a entender mejor cómo se ha formado la percepción del visitante sobre esas culturas. Como indica Arnoldi (1999: 701), aunque el museo se pueda comprometer en el abordaje de temas de mayor actualidad social, la realidad es que las salas de exposición pueden llegar a permanecer varias décadas sin actualizar. En los museos pequeños, aunque con limitados recursos humanos y económicos, se tratan de realizar rotaciones periódicas de algunos objetos o la incorporación a la exposición de nuevas adquisiciones, con el fin de transmitir al visitante una imagen viva, en continuo cambio, receptiva a los problemas y demandas de la sociedad, evitando en lo posible que el discurso museológico se mantenga durante más tiempo que la viabilidad y legitimidad de las teorías antropológicas que las apoyan. En muchos casos, los sistemas de clasificación cultural, que han limitado la visión occidental hacia otras culturas, se cuestionan, para permitir enfoques más amplios y dar la oportunidad de que adquieran el control de su propia historia y de su interpretación. Como indica Ames, «los que controlan la historia son los que se benefician de ella, las personas deberían tener el derecho a los hechos de sus propias vidas», por lo que si somos críticos con las actuaciones del pasado, se podrán reconocer no sólo las equivocaciones, sino también los aciertos, construyendo el futuro basándonos en los buenos ejemplos. Ames sugiere, de forma metafórica, «romper el cristal de las vitrinas para liberar a las culturas indígenas de la hegemonía de nuestro sistema de clasificación y, al mismo tiempo, liberarnos a nosotros mismos de una excesiva dependencia de la cultura material de otros pueblos» (Ames, 1994: 99).

Y es que, a lo largo de su historia, los museos han transmitido la información haciendo uso de diferentes métodos de clasificación, desde los que mostraban una exposición ordenada por áreas étnicas y geográficas, que facilitaban la comparación, a los que trataban

grupos específicos con un estudio histórico y cultural, en una secuencia cronológica. La necesidad de cuestionar nuestros sistemas de clasificación de otros pueblos ha conducido en los últimos años al desarrollo del interés mundial por cuestiones relacionadas con la multiculturalidad e interculturalidad que han facilitado, de alguna manera, la definición de la misión y objetivos que deben seguir los museos de antropología, en cuanto que son instituciones donde se muestran y conservan las manifestaciones materiales de diversos pueblos y culturas del mundo.

De alguna manera, África siempre ha estado presente a lo largo de la historia del Museo Nacional de Antropología, ya que la expansión colonial en ese continente se inicia de forma paralela a la creación de los primeros museos de antropología. Se podrían definir cuatro grandes etapas cronológicas: la formada por los inicios del Museo, en 1875 como Museo de Anatomía y Antropología, con la posterior instalación, en 1895, de la sección de Antropología del Museo de Ciencias Naturales y su posterior conversión en Museo de Antropología, en 1910; la que va de 1910 a 1940, en una etapa caracterizada por el auge y decadencia del Museo como institución; los años siguientes al final de la contienda civil de 1936-1939, con una amplia reforma arquitectónica, y un cambio de nombre, en 1945, por el de Museo Nacional de Etnología, y, finalmente, a partir de 1980, con una nueva intervención y la recuperación, en 1993, de la original denominación de la institución, como Museo Nacional de Antropología.

En cada una de esas etapas, África ha estado vinculada a la imagen de representación del Museo y nos referimos a aspectos que han podido pasar inadvertidos, desde el sello engomado que identificaba y se adhería a las colecciones del Museo de Antropología, a partir de 1910, y que representa la imagen de una mujer africana², como símbolo de lo primitivo y exótico que dominaba el discurso museológico en ese momento, o la figura de un *byeri* de la cultura fang que aparece en la portada de la *Guía del Museo Etnológico*, en 1945, hasta la actual imagen o logotipo³ del Museo que se inspira en la máscara gelede (CE982) de la cultura yoruba que se conserva en el Museo, ya en la era de la comunicación virtual (figuras 1, 2 y 3).



Figura 2. Portada de la *Guía del Museo Etnológico*, 1947.



Figura 1. Sello del Museo Antropológico (c. 1910-1920). Archivo del Museo Nacional de Antropología.

² Una fotografía de esa mujer aparece en la portadilla de la obra de Manuel Antón (1927), *Antropología o Historia Natural del Hombre*.

³ Diseñado en 2008 por Kira Oriola, <http://www.kiraoriola.com>.

2. Primera etapa, de 1875 a 1910

El 29 de abril de 1875, el rey Alfonso XII inauguraba el Museo de Anatomía y Antropología del doctor Pedro González Velasco (1815-1882). Ese día se hacían realidad los sueños del médico segoviano, viendo levantado un templo consagrado a la ciencia, que reunía sus propias colecciones de Anatomía (con modelos, moldes y piezas originales), Antropología física, Teratología, Zoología y Botánica que servían para la enseñanza de la medicina y la cirugía, así como una colección de antigüedades y objetos etnográficos. La ciencia y la sociedad españolas contaban con el primer museo de antropología de España aunque, antes de su fundación, las colecciones que el doctor Velasco había ido reuniendo se guardaban en otras casas-museo⁴ localizadas en las proximidades del edificio actual. Durante esos años, el tiempo que le quedaba disponible lo dedicó a visitar otros museos y centros europeos de Francia, Reino Unido, Alemania, Bélgica y muchos otros, donde establecería contactos profesionales y desarrollaría ideas que pondría posteriormente en práctica, alcanzando un amplio reconocimiento profesional, nacional e internacional. En sus citas destaca su referencia al Museo Británico donde «el naturalista, el anatómico y el anticuario pueden satisfacer completamente su avidez científica» (González Velasco, 1855: 3).

Del Museo y sus contenidos dan noticia los principales periódicos de la época, pero una de las descripciones más detalladas nos la ofrece el doctor Ángel Pulido, discípulo y colaborador del fundador. Una vez traspasado el umbral del edificio el aspecto que presentaba era el de una gran nave central de planta rectangular, iluminada con luz cenital a través de un espacioso lucernario apoyado sobre vigas de hierro. En la planta baja y en la estrecha galería superior de hierro que la rodeaba perimetralmente se disponían 147 grandes armarios o vitrinas adosadas a la pared, 72 en la planta baja y 75 en la galería superior. Al fondo de ese gran salón se encontraba otro salón más pequeño, cubierto con otro lucernario, donde se distribuían diferentes vitrinas y, encima de ellas, multitud de animales disecados, colgados de las paredes. El contenido de las vitrinas ofrecía a la vista todo lo relacionado con los contenidos del Museo, pero en el centro del amplio salón central se encontraban «dos caballos disecados que tienen de las riendas un árabe y un negro, mostrando la necesidad de estudiar con detenimiento todas las razas humanas». Asimismo, se encontraba «otro caballo anatómico de madera, algo mayor que el natural, donde se ven la disposición de los principales músculos». Y encima de las vitrinas del piso superior sirviendo de adorno al aspecto general del salón, se encontraban una serie de bustos de hombres célebres en Medicina, Filosofía y Bellas Artes (Pulido, 1875: 29 y 33). La información, transmitida por Pulido se corrobora en las fotografías tomadas por Laurent⁵, aportando la visión que se ofrecía al público del Museo y el porqué de las reacciones de muchos de sus visitantes. En otra imagen publicada por Pulido se aprecia también la figura de una mujer hotentote cubierta con un faldellín que se podría relacionar con la información aportada, después de la muerte del doctor Velasco, por la Comisión de catedráticos de las Facultades de Medicina y de la de Ciencias, creada en 1888 para decidir el futuro uso que se le debía dar al edificio y establecer el reparto de las colecciones entre diferentes museos e instituciones, ya que el Estado se había hecho cargo, en 1887, del edificio del Museo. En el inventario de objetos, realizado por la Comisión de Incautación, que se encontraban en el Museo Antropológico del doctor Velasco y que pasaron al Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN), vemos que se menciona la existencia de «dos individuos de la raza negra, hom-

⁴ Véase el artículo de Luis Ángel Sánchez Gómez en esta misma publicación.

⁵ Jean Laurent (Garchizy, Nevers, Francia, 23 de julio de 1816, Madrid, 24 de noviembre de 1886) se establece en Madrid en 1843.

bre y mujer, disecados con su piel natural; un árabe, en yeso, con su traje propio»⁶, como procedentes del salón grande. Esa referencia ha dado pie a diversas interpretaciones⁷, desde la que negaba su existencia, rechazando ese tipo de prácticas, aunque no dejaban de ser una realidad dentro de las prácticas anatómicas de la época, no sólo en España sino también en otros países, hasta las de quien critica la negación de una información que aparece en el inventario de la comisión de incautación. En la actualidad, desconocemos el destino final que debieron alcanzar aquellas figuras que representaban a tipos africanos.

A partir de 1895, se traslada al edificio del doctor Velasco la sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria del Museo Nacional de Ciencias Naturales⁸, que había sido creada en 1883, dado el incremento de la colección de objetos de interés antropológico, que ya habían sido estudiados e inventariados, en 1858, por Florencio Janer (1831-1877)⁹. Las colecciones de la sección de Antropología quedarían entonces constituidas por algunas de las colecciones del doctor Velasco que habían formado parte de su colección de curiosidades y antigüedades (entre las que podemos mencionar algunos objetos procedentes de Egipto, como la cabeza momificada o la barca funeraria con su tripulación), y las colecciones de etnografía del Museo Nacional de Ciencias Naturales donde, entre las más significativas, se encontraban las recogidas por el teniente de infantería de marina Luis Sorela Guaxardo-Faxardo, que había sido destinado, en 1886, por el gobernador general de Fernando Poo y posesiones del Golfo de Guinea, a realizar una misión científica con destino a las costas occidentales de África, desde Senegal a Gabón, con el fin de estudiar la organización de las colonias europeas establecidas en la zona¹⁰. El viaje de la comisión comenzaría el 11 de febrero de 1887 y concluiría en enero de 1888. Sorela consigue, a su vez, la pacificación y sumisión de los nativos de Fernando Poo, entablando relaciones con Botuko Moka, soberano bubi de la isla. Los objetos recogidos durante esa misión, principalmente representativos de diferentes culturas de Nigeria, Benin y Senegal, ingresan en el Museo de Ciencias en 1888¹¹ (figura 4).

Sin embargo, el traslado definitivo de la sección de Antropología del Museo de Ciencias debió de tardar algunos años si tenemos en cuenta el aspecto que presentaban las salas del museo entre 1896 y 1897, con motivo de la instalación provisional de la *Hospedería de El Imparcial*. Y es que el edificio fue cedido por el Ministerio de Fomento en apoyo a la iniciativa del periódico *El Imparcial* para dar alojamiento a los soldados repatriados y heridos de las guerras de Cuba y Filipinas (Sánchez Illán, 1998: 216). El uso que se iba a dar a las instalaciones del Museo sería autorizado por el Ministerio de la Guerra que no se oponía a que la Cruz Roja prestase su ayuda a la autoridad militar en la «recepción, transporte y socorro de los individuos del ejército regresados de Ultramar, sino que se haga cargo de ellos a su llegada; pudiendo únicamente aquella autoridad, cuando resulten insuficientes los hospitales militares o cívico militares, autorizar el ingreso de enfermos en los sanatorios, hospederías y puestos de socorro de la Cruz Roja, que continuarán con los pacientes que hoy albergan verificando estos servicios bajo la inspección y como

⁶ «Inventario de objetos existentes en el Museo Antropológico del Dr. Velasco y que pasaron a poder del MNCN, tomado del Inventario de la Comisión de incautación. Madrid, 19 de julio de 1892». 10 páginas [texto manuscrito], p. 1, e «Inventario del Museo Antropológico del Dr. Don Pedro González Velasco y Actas de las sesiones de la Comisión de Incautación», Madrid, 29 de octubre de 1887. 57 páginas [texto manuscrito], p. 3.

⁷ Véase Romero de Tejada (1992b: 14) y Martín-Márquez (2003: 205 y 206).

⁸ El Museo de Ciencias Naturales tenía como sede el edificio que anteriormente ocupaba el Gabinete de Historia Natural, creado por el rey Carlos III.

⁹ Florencio Janer, *Historia, descripción y catálogo de las colecciones histórico-etnográficas, curiosidades diversas y antigüedades conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid*, 1860 [Catálogo manuscrito].

¹⁰ Otros objetos de esa colección serían donados al Museo en diferentes entregas, entre 1953 y 1955, por su hija Teresa Sorela.

¹¹ *Expediente relativo a la entrega al Museo de Ciencias de las colecciones de Historia Natural, principalmente etnológicas, recogidas en África y posesiones españolas del Golfo de Guinea por el Oficial de Marina Luis Sorela. 1888*. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. CN0261/002.



Figura 3. Logo del Museo Nacional de Antropología, 2008. Diseño: Kira Oriola.



Figura 4. Máscara *geledé*, Yoruba. Museo Nacional de Antropología, CE982. Fotografía: Miguel Ángel Otero.

tración del público». En ellas, destaca de especial interés los procedentes de «pueblos y lugares apartados, y los recogidos en países lejanos, sobre todo si proceden de pueblos bárbaros o de tribus salvajes. De los unos y los otros se deben recoger sus armas, vestidos, ídolos, utensilios y cuantos objetos nos recuerden sus costumbres, porque son ejemplares indispensables», continuando con referencias a que «Las fotografías sean puramente morfológicas tomadas del desnudo en las dos posiciones de frente y de correcto perfil, o las del vestido y costumbres individuales o de grupo, y las tomadas de chozas, cabañas y monumentos primitivos, históricos o prehistóricos, son indispensables en las colecciones de los museos antropológicos». «En todos los casos, y para todos los ejemplares, es absolutamente preciso anotar la procedencia del ejemplar señalándola de modo que no se pueda confundir, y a ser posible su historia, recogiendo cuantos datos puedan servir para la enseñanza científica o para la ilustración del público» (Antón, s. f.: 1-3).

Los conocimientos adquiridos por Manuel Antón durante su estancia en París los pone a prueba en Madrid con motivo de la exposición general de las islas Filipinas, celebrada en

auxiliar del Cuerpo de Sanidad Militar»¹². Ante esa serie de circunstancias, podemos decir que el esplendor alcanzado en tiempos del doctor Velasco daba paso a la negación absoluta de su carácter museístico, aunque fuese por una buena causa. Las imágenes del Museo, publicadas en la prensa, ofrecen una vista de las salas de exposición donde se alineaban junto a la pared varias filas de camas, divididas por un pasillo central, lo que obligó a la retirada de los objetos y vitrinas que estaban dispuestos en el centro, a excepción de los armarios con vitrinas que rodeaban perimetralmente las salas de exposición.

En 1883 se había nombrado como jefe de la sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria a Manuel Antón (1849-1929), que ese año acababa de completar su formación académica en el Laboratorio de Antropología del Museo de Historia Natural de París. Allí estaría dirigido en sus estudios por el profesor Verneau, por encargo del profesor Quatrefagues, especializándose en la técnica antropométrica que entonces adquiría bastante importancia siguiendo el método de la escuela de Broca (Sánchez, 1931: 17). Antón redacta unas breves instrucciones para la recolección de ejemplares de Antropología (Prehistoria y Etnografía) en las que se refleja su interés para que queden bien documentadas las colecciones, «para que cumplan con su misión científica y de ilustración del público».

¹² Acerca de *La Hospedería de El Imparcial* encontramos amplias referencias en *La Correspondencia Militar* (12-9-1898) y en *La Vanguardia* (28-12-1896), p. 3

1887, y, años más tarde, con motivo de la exposición sobre los ashanti¹³, celebrada en los jardines del parque del Retiro de Madrid, en octubre y noviembre de 1897, de la que se daría puntual información diaria en la prensa¹⁴. Las fotografías de los ashanti tomadas por Xatart los representan realizando diferentes actividades, tejiendo, en la escuela o posando para el retrato. Sin embargo, lo que llamaría profundamente la atención de los visitantes sería que «se les puede pasar la mano por encima y no hacen nada», ya que se habían hecho a la idea de que llegarían atados con cadenas y que se les mostraría «metidos en jaulas, adornados con plumas, dando saltos y enseñando los dientes»¹⁵. El imaginario forjado de los «zoos humanos» daba forma a la construcción de actitudes, donde los visitantes podrían incluso tocar al grupo representado, como si no fueran personas, en un comportamiento deshumanizante que observa y trata a los miembros de otros grupos humanos como si fueran animales.

Durante la celebración de esa exposición, Manuel Antón y los señores Zuazo y Blanco realizan estudios antropométricos y obtienen fotografías de valor científico, siendo mencionados sus trabajos en la prensa con la siguiente nota: «El Museo de Historia Natural de esta corte, en su sección de Antropología, acabará en breve el resumen de datos científicos que en las diversas secciones ha coleccionado sobre los tipos aschantis que se exhiben en los Jardines del Buen Retiro, siendo de admirar su fuerza muscular y de tracción, su talle y andar majestuoso, principalmente del jefe aschanti y otros, el cual más de una vez recuerda al protagonista Otello»¹⁶. Antón observa las actividades en una escuela llamándole la atención «la ausencia de castigos corporales», algo que en esos momentos era habitual en Europa. Asimismo relata «las circunstancias que pudo observar en un parto de una de las mujeres aschanti [...] Asistió a la parturienta el grabador de la tribu, que es al mismo tiempo el médico de la misma. El parto fue natural y el comadrón cortó el cordón umbilical [...] la madre no dio apenas muestras de dolor, como si el parto fuese en los individuos de esta raza un acto natural»¹⁷.

Las noticias aparecidas en la prensa sin duda contribuyeron de forma decisiva a la construcción de la imagen popular hacia otras culturas, haciendo uso de recursos periodísticos que exaltaban lo exótico para captar el interés de los lectores, como se refleja en un artículo de prensa que hace referencia al aspecto más salvaje y primitivo del grupo Ashanti que pronto llegará a Madrid, procedente de Barcelona. En él, se les menciona como a una «invasión de negros», que proceden de pueblos africanos «semibárbaros», de «condición ruda y, aunque hace poco tiempo sacrificaban víctimas humanas, son trabajadores dentro, como es natural, de su primitiva cultura»¹⁸.

3. Segunda etapa, de 1910 a 1940

En 1910, Manuel Antón consigue que la sección de Antropología del Museo Nacional de Ciencias Naturales se eleve a la categoría de Museo de Antropología, Etnografía y Prehistoria¹⁹. El Museo en ese momento era un compendio de colecciones que se habían ido incorporando al viejo edificio del doctor Velasco. A las procedentes de la sección de antropología del Museo de Ciencias Naturales, se habían sumado, en 1908, las colecciones del Museo de Ultramar (1888-1908)²⁰, formado con lo que se había traído a España de las posesiones de

¹³ Su presencia en Madrid estaba organizada por el empresario Luis Banquarel, que contrata al grupo que dirige monsieur Gravier, compuesto por entre 150 y 200 personas de todos los sexos y edades, hombres, mujeres y niños.

¹⁴ *El Imparcial* (9-10-1897), p. 4; *El Globo* (7-10-1897), p. 3; *El Globo* (14-10-1897), p. 3

¹⁵ *Blanco y Negro* (25-09-1897), pp. 11-12.

¹⁶ *El Globo* (7-10-1897), p. 3.

¹⁷ Notas recogidas de la visita de Manuel Antón en Actas de la Sociedad Española de Historia Natural, 1897. pp. 214-216.

¹⁸ *El Globo* (31-8-1897), p. 3.

¹⁹ Real Decreto del 27 de mayo de 1910. *Gaceta de Madrid*, del 29 de mayo, pp. 410-411.

²⁰ Para mayor información sobre este extinguido Museo, véase la obra de Sánchez Gómez (1996).

ultramar en Filipinas, además de las colonias africanas de Guinea continental y Fernando Poo²¹. Aun así, Antón continúa estimulando considerablemente el crecimiento y formación de nuevas colecciones, entre las que los objetos africanos tendrán una especial relevancia gracias al impulso viajero y colonizador de diferentes sociedades científicas. Desde ese momento, el espacio de exposición permanece prácticamente inalterable, a excepción de las sucesivas acumulaciones de objetos y colecciones que se van incorporando al edificio. En este periodo el Museo contaba con la figura del primer conservador del Museo, Domingo Sánchez, y era la sede de la Sociedad Española de Antropología y de la Cátedra de Ciencias y Laboratorio de Antropología donde ambos impartían clases, con la colaboración de ilustres catedráticos, como la de Francisco Barras de Aragón, que más tarde llegaría a ocupar la dirección del Museo.

Durante la dirección de Antón se incorporan al Museo otras colecciones procedentes de viajes y expediciones científicas de reconocimiento a las costas africanas realizadas a finales del siglo XIX y principios del XX, impulsadas con motivo de la conferencia de Berlín de 1884/1885, en la que se consuma el reparto de África. De esa forma, en 1915, se registra el ingreso de las colecciones recogidas por Amado Ossorio durante sus sucesivos viajes a África, entre 1884 y 1886²², y en 1901²³. El primer viaje lo realiza en 1884, junto a Manuel Iradier, cuando ambos formaban parte de la expedición de reconocimiento a la costa Occidental africana, organizada por la Sociedad Española de Africanistas y Colonistas. El segundo viaje, en 1885, acompañado por Montes de Oca, gobernador de Fernando Poo, y el tercero, entre 1885-1886, ya en solitario, aunque llegaría a realizar un cuarto viaje en 1901, con motivo de formar parte de la Comisión de límites que habría de resolver el litigio fronterizo entre Francia y España, respecto a los territorios asignados en el reparto de África. Sin duda, las colecciones recogidas por Ossorio pueden considerarse unas de las más importantes, no sólo por el número de objetos que las componen sino también por la documentación que se conserva de ellas, con el catálogo manuscrito tomado por Luis Muñoz Cobo, en nombre del Museo. La colección de Ossorio fue estudiada por Manuel Antón en presencia del viajero, siendo ordenada y clasificada según su lugar de procedencia y grupo étnico, así como con una relación tipológica. Otras colecciones fueron recogidas por el viajero y entomólogo Manuel Martínez de la Escalera (1902), miembro también de la comisión de límites de 1901, de cuyo viaje realiza un interesante relato con referencia a algunos objetos que más tarde pasarían a formar parte de las colecciones del Museo. Martínez de la Escalera recibiría continuas peticiones de objetos por parte de Manuel Antón, durante sus largas estancias en Marruecos y, en 1919, se encargaría también de volver a Guinea Ecuatorial, esta vez acompañado de su hijo Fernando, para recoger colecciones tanto para el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid o para el Museo de Ciencias Naturales de Barcelona, como para el Museo Nacional de Antropología (Santos Moro, 2011). Asimismo, el impulso de Antón por la formación de nuevas colecciones favoreció las donaciones realizadas a través de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria (1921-1951), que tenía su sede en el edificio del Museo, como fueron las donaciones de Ignacio Bauer²⁴, en 1927

²¹ En ese efímero Museo habían ingresado algunos objetos donados por los Padres Misioneros del Corazón de María, por el capitán de infantería Emilio Bonelli (1854-1926) o por Germán Garibaldi, que fueron enviados por la Compañía Trasatlántica al Golfo de Guinea con el fin de estudiar el potencial de los mercados africanos.

²² *Etnografía. Catálogo de la colección del Sr. Ossorio y del Sr. Montes de Oca. (Golfo de Guinea). Hecho con los objetos a la vista según el catálogo descriptivo de D. Manuel Antón Ferrándiz. Anales de Historia Natural. Sociedad española, tomo XV.1886. Madrid 20 de febrero de 1915.* Luis Muñoz Cobo. Archivo del Museo Nacional de Antropología.

²³ *Etnografía-África. Catálogo de la colección de objetos pamues formada por D. Amado Ossorio en 1901 y donada por este señor al Museo Antropológico de Madrid en 1915. (Etiquetada y formado el catálogo con los objetos a la vista por) Luis Muñoz Cobo. V.º B.º Manuel Antón. Madrid, 7 de julio de 1915.* Archivo del Museo Nacional de Antropología.

²⁴ Ignacio Bauer Landauer (1891-1961), miembro de una familia de banqueros judíos que representan en España los intereses de la Casa Rothschild, era un personaje bien relacionado en la sociedad madrileña, siendo el encargado de acompañar a Albert Einstein durante su visita a Madrid en 1923.

con la donación de unas cartas autógrafas de Darwin, y en 1929 de dos figuras *byeri* de la cultura fang de Guinea Ecuatorial.

En una fotografía, con fecha aproximada de 1910/1920, se puede observar al salón central de exposición con tal acumulación de objetos que haría difícil la visita en esos momentos, como así debió de suceder, dado que las visitas de público debían de ser concertadas con antelación, tal como se indicaba en las noticias de prensa. Se trataba en definitiva de un museo/almacén prácticamente cerrado al público (figura 5).



Figura 5. Salón grande del Museo Nacional de Antropología (c. 1920). Archivo Museo Nacional de Antropología.

En esos años de principios de siglo la clasificación de la colección debía seguir los criterios que estaban entonces de moda en otros museos de la misma especialidad, a un lado u otro lado del Atlántico, entre los que podemos citar el Smithsonian Museum, en Washington, o el Musée d'Ethnographie del Trocadero, en París. William Holmes (1846-1933), conservador del Smithsonian, establecería los principios de lo que debía ser un museo de antropología, diferenciando entre la Antropología física y la Antropología cultural, y estableciendo jerarquías biológicas y culturales, que se reflejaban en la organización de la exposición. El montaje debía seguir una disposición étnica y geográfica y el conservador debería seleccionar aquellos temas que mostrasen los grados de progreso y desarrollo representados por las herramientas y utensilios empleados en la práctica del Arte. No siendo posible exponer en el Museo a las propias personas, Holmes recomienda empezar cada sección de la exposición con la instalación de dioramas y figuras escultóricas, a tamaño natural, que representaban a grupos étnicos y raciales del mundo, en diferentes actividades y rodeados por las cosas que realizan, utilizan o aman. Los caracteres físicos debían de ser retratados con la máxima exactitud y con una correcta disposición y actitud de los miembros del grupo, y alrededor de esos grupos se distribuirían en vitrinas separadas las series de objetos que ilustraban sus artes, industrias e historia (Holmes, 1902: 356 y 361).

Ese elemento museográfico será una característica siempre presente en cualquier museo de importancia. Los museos, a diferencia de las exposiciones coloniales o universales, no podían mostrar al sujeto colonizado, disponible en carne y hueso, por lo que habría de sustituirlos por otros medios que reproducían con la mayor fidelidad posible las características fisiológicas de distintas razas, como indicadores exactos del intelecto y la moralidad (Coombes, 1994: 121-122). Las mediciones antropométricas de personas de otras culturas y la realización de moldes de escayola tomados directamente del natural facilitarían la creación de las figuras escultóricas. Esas esculturas, realizadas en yeso, reproduciendo con la máxima fidelidad los rasgos, el color de la piel y las características étnicas de diferentes pueblos del mundo, permitirían al público occidental contemplar las peculiaridades y diferencias étnicas y raciales, especialmente cuando se mostraban las figuras desnudas, haciendo exhibición de sus atributos sexuales, lo que a su vez marcaba la posición de inferioridad del Otro, desnudo, frente al Occidental civilizado, cubierto por la moda de principios de siglo. De esa forma se convertían en medios de transmisión de información no verbal que, representando diferentes ocupaciones, contribuían a la construcción de la imagen de otras culturas (figura 6).

Un reportaje fotográfico del Museo Antropológico, realizado en 1928, describe el aspecto que presentaba el Museo en esa época y la impresión que el visitante se podría llevar de las colecciones²⁵. En él se destaca la amplia perspectiva de la sala de Etnografía, dividida en dos espacios separados por un largo panel donde se cuelgan las series de cuadros de mestizaje, procedentes de Perú y de México, que describen de forma escalonada «los cruzamientos de razas en América, con los nombres que recibían y el tono de color de los vástagos», mientras que rodeando la sala se encuentran las vitrinas, muy altas, que contienen curiosidades, entre las que menciona los «instrumentos de los negros primitivos». Durante la visita se encuentra con los grupos y figuras escultóricas que, distribuidos lo mejor posible, reproducen escenas de «la vida de seres exóticos», realizadas «con arreglo a sus indumentos y costumbres, en tamaño natural, de esquimales, negros aschantis... y figuras sueltas de diferentes razas, también de tamaño natural, con sus genuinas características», y continua refiriéndose al resto de los objetos de la exposición como «cosas curiosas de alto interés científico» y «utensilios de razas salvajes y primitivas». La utilización

²⁵ Noticia firmada por F. Estévez Ortega, con el título «Museos de Madrid. El Antropológico», que aparece publicada en la revista gráfica *Nuevo Mundo* (18-5-1928, pp. 44-47), editada en Madrid de 1894 a 1933. En ella se recogen múltiples ilustraciones con el fin de captar la atención no sólo, principalmente, del lector burgués, sino del resto de la población, especialmente debido a las tasas de analfabetismo de ese momento en la sociedad española. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002127966&page=44&search=museo&lang=es>



Figura 6. Disposición de figuras etnográficas en el salón grande del Museo. *Nuevo Mundo* (18-5-1928).

de los términos «exótico», «salvaje», «primitivo», aunque fueran objeto de investigación científica, se convertían en conceptos que, de forma voluntaria o involuntaria, transmitían una idea de la inferioridad de desarrollo de otros pueblos y culturas, que caracterizaba la visión etnocéntrica y de superioridad del mundo occidental. En uno de esos dioramas se puede ver, por los registros fotográficos, a un grupo familiar participando en un tradicional juego de recreo²⁶, donde se incorporan algunos objetos recogidos por Luis Sorela, como queda registrado en una nota del catálogo de la colección, realizado por Luis Muñoz Cobo, en el que se menciona a «un taburete en el que está sentado una figura del grupo de África, un portamonedas que tiene colgado la figura de un negro, y el juego *Opon Ayo*»²⁷. Las figuras parecen haber sido realizadas con las posturas y actitudes necesarias para integrar a esas piezas en la composición, con una de las figuras sentada u otra alargando la mano para transmitir al visitante el número de participantes en el juego (figuras 7 y 8).



Ejemplares de raza negra

Figura 7. Grupo de figuras escultóricas jugando al *Opon Ayo*. *Nuevo Mundo* (18-5-1928).

²⁶ Identificado por Sorela con el nombre de *Opon Ayo*, similar a los utilizados en diferentes áreas africanas con distintos nombres: *awale*, *songo*, etc.

²⁷ *Etnografía-África. Catálogo de objetos procedentes de la expedición del Capitán D. Luis Sorela y de la colección del Dr. Velasco. Apéndice Colección Valero; y objetos de diversas procedencias. Hecho en Madrid 12 de mayo de 1915 por Luis Muñoz Cobo*, pp. 4 y 5. Archivo del Museo Nacional de Antropología.



Figura 8. Juego *Opon Ayo* o *awale*. Museo Nacional de Antropología. CE930. Fotografía: Arantxa Boyero Lirón.

Esos grupos escultóricos, haciendo uso de maniqués o figuras de escayola, alcanzaron mucho éxito y se convirtieron en algo habitual en las exposiciones mundiales que trataban de ofrecer al visitante una imagen de los representantes de otras culturas.

Un tratamiento similar se daba en otros museos del mundo con colecciones africanas, como ocurría en el Hornimans Museum de Londres, donde una descripción de 1903 identificaba en el imaginario popular a la cultura material africana en relación con «agresivos luchadores con inclinación al sacrificio humano y a la violencia gratuita» (Coombes, 1994: 115). De forma similar ocurría en el Pitt Rivers Museum cuando Henry Balfour, primer conservador del Museo, en 1893, se refería a las colecciones etnográficas como representativas de «varias razas de pueblos salvajes y bárbaros que han llegado hasta la actualidad en las fases más tempranas de la cultura, a la vez que de desarrollo físico, encontrándose no sólo en un estado cultural inferior, sino también primitivo, que por varias causas se ha visto parado o retardado en el avance general hacia la civilización» (citado por Coombes, 1994: 120). La realidad era que, a principios del siglo xx, la representación de otras culturas en los museos se basaba en análisis comparativos aplicados al origen étnico o geográfico, prestando atención a la antropometría, las diferencias corporales o del color de la piel, que apoyaban un discurso evolucionista, como ideología de la superioridad de los occidentales.

De cómo llegaron al Museo esas esculturas etnográficas encontramos una larga correspondencia que Ignacio Bolívar y Urrutia (1850-1944), director del Museo Nacional de Ciencias Naturales, mantiene con las autoridades aduaneras de Irún en relación con diferentes envíos, desde París y desde el Museo de Antropología de Berlín, de varias figuras maniqués de tipos antropológicos, realizadas en yeso, así como bustos en yeso pintado, para aumentar las colecciones de Antropología del Museo. En ellas se solicita, siempre de manera recurrente, que las cajas que las contienen, dada «La fragilidad consiguiente a la materia con que están hechas las estatuas, lo delicado del embalaje y las dificultades para reparar en España cualquier desperfecto que pudiera ocasionarlas aconseja que no se reconozcan las cajas en la Aduana de Irún,

dejando esta formalidad legal para su llegada a este Museo, como ya otras veces se ha hecho en envíos análogos²⁸.

Las procedentes de Berlín aparecen en la correspondencia fechada en 1905 y 1906, haciendo referencia a un total de 6 y 4 cajas con estatuas etnográficas y 1 caja con bustos de yeso pintado, con 240 kilos de peso²⁹. En otra de las cartas, una vez tenida en cuenta esa solicitud, Ignacio Bolívar autoriza al catedrático y jefe de la sección de Antropología del Museo Nacional de Ciencias Naturales, don Manuel Antón, «para que presencie la apertura de cuatro



Figura 9. Figura escultórica de Wolof (c. 1904). Museo Nacional de Antropología. CE5421. Fotografía: Arantxa Boyero Lirón.

cajas con 395 kilos de peso que vienen de Alemania por la vía de Irún», y que «como el contenido de las citadas cajas es de piezas delicadas de escayola no conviene en modo alguno que sean abiertas más que en el sitio donde las estatuas han de ser [armadas] por lo que se suplica que autorice el despacho y reconocimiento en el edificio llamado Museo Velasco, dependencia de este cargo, donde estará el Sr. Antón a las ordenes del personal de Aduana³⁰. Por otro lado, las procedentes de París que se mencionan en la correspondencia de 1904 se refieren a dos figuras jolafs [wolof] y dos hotentotes que probablemente coincidan con las que aún se conservan en las colecciones del Museo de Antropología. En carta fechada el 22 de diciembre de 1904, Ignacio Bolívar se dirige al director general de Aduanas indicando que «Cuatro figuras, dos Jolafs y dos Hotentotes, contenidas en la expedición [exposición] que hace Mr. Hébert, escultor de París, vienen destinadas a este Museo de Ciencias Naturales, para aumentar las colecciones de Antropología del mismo, y para la enseñanza pública, debiendo por tanto considerarse libres del pago de derechos de Aduana conforme a lo impuesto en los aranceles vigentes³¹ (figuras 9 y 10).

Jules Hébert (1854-1912) trabajaba en el Museo de Etnografía de París, ubicado en el Palacio del Trocadero, realizando estatuas para las Exposiciones Universales de 1878 y 1889. Su trabajo sería conocido en varios países por su habilidad en la utilización de pelo natural y ojos de cristal pintado para

²⁸ Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. CN0291/013 y CN0291/016.

²⁹ Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. CN0291/004.

³⁰ Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. CN0291/013, pp. 11 y 12.

³¹ Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. CN0291/012, p. 5



Figura 10. Detalle de la figura CE5421.

completar las figuras. El profesor Verneau, en la necrológica publicada en *L'anthropologie*, cita que Hébert fue nombrado, en 1880, escultor modelador, aunque esas no serían sus únicas funciones, ya que llegó a conocer mejor que nadie las colecciones del Museo y disfrutaba de compartir sus observaciones con etnógrafos de todos los países que venían a documentarse al Trocadero (Verneau, 1912: 256-257)³². En esos años, Manuel Antón estaba completando sus estudios en el Museo de Historia Natural de París, bajo la dirección de Verneau, por lo que no es difícil suponer que Antón se interesase por el trabajo de Hébert, de forma que con esas figuras se pudieran completar las colecciones del Museo de Antropología de Madrid. Como vemos, se daban todas las circunstancias para una estrecha colaboración entre París y Madrid, donde otros investigadores españoles también cursaron estudios bajo la dirección de Verneau, como es el caso de Luis de Hoyos, entre 1891 y 1893.

Esas escenografías, que se habían utilizado por primera vez en la Exposición Universal de París de 1867, continuaron utilizándose desde entonces, con otro tipo de recursos, en diferentes montajes de exposiciones.

La finalidad era atraer la atención de los visitantes, al trasladar el mundo exterior al interior del museo, con reconstrucciones realistas que crean en el visitante la ilusión de estar «en el lugar», aunque ese realismo coincide con un alejamiento progresivo entre ficción y realidad, entre el mundo que se quiere representar en el museo y el mundo de fuera.

A la muerte de Manuel Antón, en 1929, le sucede en la dirección del Museo el profesor Francisco de las Barras de Aragón³³ que, junto con el conservador Domingo Sánchez³⁴, había sido su discípulo y también su sucesor en la cátedra de Antropología. Desde entonces hasta su jubilación, que se produce al inicio de la Guerra Civil, ejerce la dirección del Museo, enfrentándose a una grave situación de deterioro y abandono, aunque contase con la ayuda del profesor Luis de Hoyos Sáinz³⁵, jefe de la sección de Etnografía, en 1928, quién también trabajó con Antón en la formación del Museo desde que este era una sección del Museo de

³² Mi agradecimiento a José María Lanzarote Guiral por facilitarme la información sobre la referencia citada.

³³ Francisco de las Barras de Aragón (1869-1950) había sido, antes de ocupar la dirección del Museo, en 1929, jefe de la sección de Etnografía desde 1920.

³⁴ Domingo Sánchez y Sánchez (1860-1947), primer conservador del Museo de Antropología, desde 1911 hasta 1931, fue un fiel y abnegado colaborador de Manuel Antón.

³⁵ Luis de Hoyos Sáinz (1868-1951) completó su formación en el Museo de Historia Natural y la Escuela de Antropología de París, entre 1891 y 1893, bajo la dirección de Verneau, estudiando las técnicas antropométricas de la escuela de Broca. Asimismo, impulsa la fundación en Madrid del Museo del Pueblo Español, en 1934, y ocupa diversos cargos en la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, desde su fundación en 1921, hasta ser designado su presidente en 1928.

Ciencias Naturales, y que, junto con otro antropólogo, Telesforo de Aranzadi (1860-1945), se ocupó de la ordenación y clasificación de las colecciones. Un dato de la situación del Museo en esos años previos al inicio de la Guerra Civil española es el horario³⁶ de visita, de 10 a 12, todos los días de la semana, excepto los lunes, con una apertura muy reducida en comparación con otros museos de Madrid, como el Prado o el de la Academia de San Fernando, cuyo horario de visita se extendía de 10 a 16 horas, de lunes a viernes, y de 10 a 14, los fines de semana (figuras 11 y 12).



Figura 11. Figura escultórica de Hotentote (c. 1904). Museo Nacional de Antropología. CE5420. Fotografía: Arantxa Boyero Lirón.



Figura 12. Figura escultórica de Hotentote (c. 1904), en las antiguas salas del Museo Nacional de Etnología, 1948. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fondo Santos Yubero. N.º 6612.

³⁶ Horario de visita de monumentos artísticos y lugares interesantes de Madrid, p. 27. En *Madrid, turístico y Monumental*, 1936, febrero-marzo, n.º 8. Revista mensual del sindicato de iniciativas de Madrid.

4. Tercera etapa, de 1940 a 1980

Después de los años de Guerra Civil (1936-1939), el Museo se enfrenta a la nueva década de 1940 con un nuevo proyecto de rehabilitación del edificio y un nuevo discurso museológico, impulsado por José Pérez de Barradas³⁷, recién nombrado director del Museo. Esta etapa estaría marcada, hasta principios de los años ochenta, por un discurso colonialista de exaltación de los logros de la nación española, como el propio director lo plantea en un escrito en el que manifiesta los criterios a tener en cuenta en el nuevo Museo. El objetivo era «quitar al Museo Antropológico, al reorganizarlo, el aspecto de centro muerto y de fin de siglo, apartado por completo de las directrices nacionales, en el sentido de que la finalidad del Museo debe ser: Fomentar el orgullo de ser español [...] estimular el espíritu aventurero [...] y lograr el reconocimiento de muchos países, de que gracias a los navegantes, colonizadores y misioneros españoles han sido incorporados al mundo civilizado». Principalmente, el deber del Museo era «contribuir a la formación de nuestros funcionarios en Marruecos y Colonias mediante una preparación antropológica y etnográfica que les capacite para comprender las culturas indígenas y para conducir las por el camino seguro que permita desarrollar y adaptar las costumbres e instituciones regionales de acuerdo con la ideología y orientaciones modernas»³⁸.

Del estado en el que se encuentra el edificio después de la guerra da noticia asegurando que «el Museo era una venerable ruina; la lluvia caía libremente en los salones y el polvo cubría las colecciones que no se habían podido guardar en lugar seguro» (Pérez de Barradas, 1946: 11). El Museo se inaugura oficialmente el 11 de julio de 1945, ahora rebautizado como Museo Nacional de Etnología³⁹. Las obras de rehabilitación y reforma basadas en el proyecto diseñado por el arquitecto Ricardo Fernández Vallespín⁴⁰ daban al Museo una nueva imagen, en un estilo racionalista, con dos plantas superiores sustentadas por pilares de hormigón, rodeando perimetralmente el salón central, y una planta superior en el salón pequeño. Un reportaje fotográfico que recoge el nuevo montaje museológico y museográfico de Pérez de Barradas se ha convertido en una fuente visual de documentación que nos ofrece múltiples posibilidades para el análisis de las formas de representación de otras culturas a los visitantes del museo, entre 1945 y 1980. La exposición se presentaba distribuida por las tres plantas de la reciente reforma interna del edificio, planta baja y dos plantas superiores. La colección se presentaba al visitante en vitrinas dispuestas longitudinalmente con objetos colocados de forma abigarrada, que procedían principalmente de las antiguas posesiones españolas de ultramar, dando mayor protagonismo a la Etnografía y siguiendo una secuencia jerárquica que distinguía las culturas primitivas de las civilizadas, en un orden basado en las tres etapas de la evolución: salvajismo, barbarie y civilización, aunque esa jerarquía no fuese mencionada de forma explícita. Como indica Arnoldi (1999: 705), ese principio que establecía, en muchos museos, una jerarquía de superioridad o inferioridad cultural, producía un juicio ambivalente dado que, al tiempo que se reconocía a los miembros de otras culturas, se les identificaba como inferiores. Los museos se convertían en foro donde se transmitían las ideas evolucionistas de una época, que se verían reflejadas en otros museos de Europa y América (figuras 13 y 14).

³⁷ Desde la jubilación del anterior director, José Pérez de Barradas (1897-1981) había desempeñado los cargos de secretario y de director interino hasta que es nombrado director, ocupando asimismo la dirección del Instituto Bernardino de Sahagún de Antropología y Etnología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), del que dependería el Museo, con sede en el mismo edificio.

³⁸ FD2005/1/523. Museo de San Isidro, Los orígenes de Madrid [texto mecanografiado]. 1935 [a lápiz] pp. 1-2 y 5.

³⁹ Orden Ministerial, del 20 de mayo de 1940, que establece la creación del Museo Nacional de Etnología, que pasaría a depender del Instituto Bernardino de Sahagún del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), creado por Decreto del 26 de septiembre de 1941.

⁴⁰ Ricardo Fernández Vallespín (1910-1988). Su proyecto de obras de reforma y reparación del Museo fue aprobado por Decreto del 11 de mayo de 1942.



Figura 13 y 14. Vitrinas dedicadas a la colección Ossorio de Guinea (c. 1947). Archivo Museo Nacional de Antropología.

La visita al Museo se iniciaba por las llamadas culturas primitivas, en el segundo piso con 25 vitrinas, donde las colecciones africanas se encontraban a partir de la vitrina número 11, con objetos donados por el doctor Holub de Viena, en 1893, siguiendo en las vitrinas siguientes con las colecciones recogidas a finales del siglo XIX por Luis Sorela en sus viajes al golfo de Guinea, y las de Amado Ossorio, hasta llegar a la vitrina número 20 con objetos procedentes de varias colecciones. Llama la atención la errónea información de la fuente de ingreso de alguno de los objetos, así como de su función, identificando a algunos objetos de la colección Sorela como pertenecientes a la colección Ossorio. En las vitrinas 22, 23 y 24 encontramos por primera vez una referencia a las culturas africanas de procedencia de los objetos, con objetos de los pamues y bubis de Guinea. El primer piso se dedica a las colecciones de las islas Filipinas, Marianas y Carolinas con objetos de diferentes grupos étnicos, y finalmente, en la planta baja o principal, tanto en el salón central como en el pequeño, se localizaban los objetos de Filipinas usados por la población tagala, otros de origen chino y japonés y objetos de Marruecos de la zona del protectorado español y otros objetos del mundo islámico (Pérez de Barradas, 1946: 12-19). De esa forma, se encontraban colecciones de una misma procedencia geográfica y cultural, repartidas por distintas salas, siguiendo criterios evolutivos, y con escasa información, ya que para mayor información se había editado la *Guía del Museo Etnológico*⁴¹, como el propio Barradas explica en el texto de Introducción: «Para su comprensión por el visitante, aparte de visitas colectivas explicadas por el personal del Museo, podrían emplearse dos sistemas: las explicaciones en vitrinas y la guía, juzgando más apropiada esta, por la posibilidad de ser más extensa» (VV. AA., 1947: 6). La portada de la Guía se ilustra con el

⁴¹ En la Guía, aparte del propio José Pérez de Barradas, colaboraron el antropólogo Julio Caro Baroja (1914-1995) y Caridad Robles Mendo (1929-2004), encargada, en ese momento, de la colección de África en el Museo.

dibujo de un *byeri*⁴² de la cultura fang de Guinea Ecuatorial, convirtiéndose en símbolo de la nueva etapa del Museo. En la misma se explican también las referencias a los recolectores de las colecciones, ya que para la mayoría de los españoles «cualquier nombre extranjero de navegantes o exploradores nos era más familiar que los propios. Nuestro conocimiento de tierras lejanas no estaba ligado con recuerdos españoles [...] era necesario para nuestra cultura saber quién fue Stanley o Livingston, pero que podíamos desentendernos de saber quién fue Jiménez de la Espada o Badía, Ossorio o Sorela» (VV. AA., 1947: 5). En la exposición, el objeto se utiliza como recurso exótico al servicio de la expansión colonialista, para transmitir los logros de la conquista de otros pueblos, convirtiéndolos en trofeos.

Los objetivos de Barradas, mencionados en el escrito de 1935, se irían cumpliendo poco a poco en otros aspectos, como era la intención de que la colección se incrementase con fondos de otros museos e instituciones. Así, en 1948, se hace en parte realidad el ingreso de objetos de la sección IV del Museo Arqueológico Nacional, y los que se encontraban en centros oficiales de Sevilla y Barcelona procedentes, o no, de las exposiciones de 1929⁴³. En la actualidad, como procedentes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929⁴⁴, se conservan en la colección del Museo dos figuras escultóricas de madera, a tamaño natural, que representan a un hombre y a una mujer de la etnia fang. Estas figuras, realizadas por los pamues [fang] para ser llevadas a la exposición de Sevilla, debieron de servir para decorar el pabellón de Guinea, ya que no se hace ninguna mención de las mismas en la guía oficial de la exposición⁴⁵, aunque tampoco hemos encontrado ninguna referencia en la prensa, ni aparecen en las grabaciones de cine que recogían las actuaciones de música y danza de los grupos de nativos⁴⁶ que se habían desplazado a Sevilla durante la celebración de la exposición (figuras 15 y 16).

La colección africana continuará incrementándose con motivo de diversas compras y de reordenación de fondos procedentes del Museo Arqueológico Nacional, impulsados por Barradas entre 1940 y 1952, como fueron los recogidos en Egipto por Martín Almagro (1911-1984) con motivo de la construcción de la presa de Asuán. Esas colecciones se irían incorporando parcialmente a las vitrinas, produciendo un mayor abigarramiento de la exposición y causando un efecto de confusión en el visitante. Las vitrinas de madera y cristal, alineadas junto a la pared a lo largo de toda la sala de exposición, mostraban las colecciones y objetos dispuestos siguiendo patrones decorativos. En las fotografías de esa época se hace muchas veces visible la colocación de los objetos dentro de las vitrinas guardando el principio de simetría. En ellas la selección de los objetos se hacía de acuerdo a la colección histórica de procedencia, destacando en rótulos de bronce situados en lo alto de cada vitrina el contenido de las mismas. De esa forma se proporcionaba, en muchos casos, más información del personaje que recogió esos artefactos en África que de las culturas de procedencia de los objetos. Se pueden ver las vitrinas con los objetos recogidos por Amado Ossorio, o los recogidos por Luis Sorela, con sus respectivas identificaciones, lo que nos indica la corriente de pensamiento etnocentrista de la época, heredera de los primeros tiempos de la colonización europea en África. Sin embargo, lo que acabaría por invadir el espacio expositivo sería el depósito, en noviembre de 1973, de

⁴² Figura de guardián de relicario con los restos de los antepasados, que se corresponde con la figura CE1119 de la colección del Museo.

⁴³ FD2005/1/523. Museo de San Isidro, Los orígenes de Madrid [texto mecanografiado]. 1935 [a lápiz] p. 2.

⁴⁴ En ella se construyen también un pabellón dedicado a Marruecos, junto a una reconstrucción de un barrio «moro», y otro dedicado a Guinea Ecuatorial.

⁴⁵ En ella sí que se mencionan las tipologías de objetos que se podían ver en la exposición, como el «ajuar doméstico, pipas, armas, adornos, fetiches y caretas de madera, así como una maqueta de una casa indígena».

⁴⁶ En opinión de Sánchez Gómez (2006: 1077), la participación de nativos respondía a mecanismos de representación muy diferentes a los desplegados con la población marroquí, rentabilizando la presencia guineana en calidad de curiosidad etnográfica.



Figura 15. Figura escultórica ejecutada por los pamues del Muni con destino a la exposición de Sevilla de 1929. Museo Nacional de Antropología. CE1258. Fotografía: Miguel Ángel Otero.

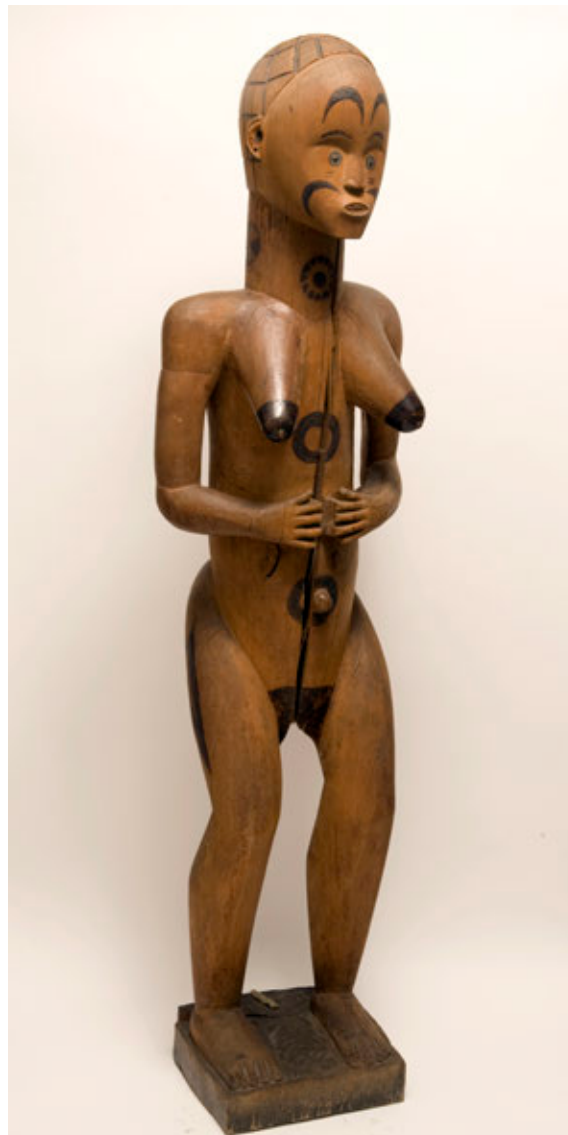


Figura 16. Figura escultórica ejecutada por los pamues del Muni con destino a la exposición de Sevilla de 1929. Museo Nacional de Antropología. CE1257. Fotografía: Miguel Ángel Otero.

las colecciones africanas que habían formado parte del extinguido Museo de África (1961-1973)⁴⁷, entre las que se encontraban los objetos recogidos por la expedición Idea a territorios de Guinea Ecuatorial⁴⁸. Esas colecciones, con sus propias vitrinas, colocadas donde el espacio disponible lo hacía posible, sin ningún criterio expositivo, contribuía a ofrecer una imagen

⁴⁷ El Museo de África fue creado el 10 de julio de 1946 por una Orden de Presidencia del Gobierno, aunque se inauguró oficialmente el 17 de julio de 1961, manteniendo un horario de 10 a 13 horas de lunes a domingo, hasta que cerró sus puertas en 1973, trasladándose sus fondos a diversos museos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes. Las colecciones etnográficas pasaron en calidad de depósito temporal al entonces Museo Nacional de Etnología el 27 de noviembre de 1973, hasta que el 21 de febrero de 1984, a través de la Comisión Liquidadora de Organismos de Presidencia del Gobierno, el depósito temporal se convirtió en definitivo y los fondos fueron adscritos a la colección estable del Museo Nacional de Etnología.

⁴⁸ El Instituto de Estudios Africanos (IDEA) organiza, en 1948, una expedición formada por Augusto Panyella, Santiago Alcobé, Jordi Sabater y Joaquín Mateu.

chocante que rompía la visión que tendría el Museo cuando se reinauguraba en 1945, aunque continuaba ofreciendo una imagen basada en el etnocentrismo y el evolucionismo cultural que ya había sido superada con el desarrollo de los estudios en Antropología.

5. Cuarta etapa, de 1980 a 2014

Al comienzo de esta etapa se inician las gestiones para una nueva intervención en el edificio, impulsada por Pilar Romero de Tejada, como nueva directora del Museo, para buscar solución a la falta de espacio para las colecciones, así como de dotar al Museo de una serie de servicios de los que carecía. El proyecto y las obras de reforma se encargan al arquitecto Miguel Ángel López Miguel, iniciándose a finales de 1982 y concluyendo a finales de 1986, con la inauguración de las nuevas instalaciones. Como indica Romero de Tejada, el proyecto era una rehabilitación arquitectónica más que una restauración, dadas las características arquitectónicas de un edificio proyectado en el siglo XIX, que dificultaba su adaptación para otros fines distintos, aunque se replanteaba su enfoque para las nuevas necesidades museográficas, a pesar de que al conservar la estructura de la reforma de los años cuarenta se planteaban graves problemas a la hora de acometer el montaje de las exposiciones permanentes (Romero de Tejada, 1988: 78 y 79).

Durante varios años se produce un movimiento de colecciones, marcado por el avance de las obras de rehabilitación del edificio, que procuraría reducir al máximo posible el tiempo en que el Museo tendría que estar cerrado a la visita del público. Por ello, «la mayor preocupación se centró en mantener un espacio para realizar exposiciones temporales, lo que permitiría al Museo continuar comunicándose con la sociedad e ir reafirmando su presencia», para que «cuando la totalidad de las instalaciones entraran en funcionamiento de nuevo, su presencia no supondría la irrupción de una institución extraña en el entorno, sino la intensificación de aquellas actividades que ya habían adquirido carta de naturaleza» (Verde y Díaz, 1988: 323). De esa forma se organizan, con las propias colecciones del Museo, pequeñas exposiciones temáticas como fueron «Cerámica de Marruecos», en diciembre de 1985, o «Tallas y máscaras africanas», en marzo de 1986. De forma simultánea continuarían los trabajos del personal técnico para el diseño y montaje de la exposición permanente, una vez que concluyeran todos los trabajos de reforma. Como nos indican estas autoras, «se llegó al acuerdo de que la exposición permanente habría de ser el resumen del museo, algo así como la imagen social del mismo», dotando de unidad y coherencia expositiva a un discurso que, a través de las colecciones, mostrase la diversidad cultural (Verde y Díaz, 1988: 326).

Con una nueva apuesta de renovación del Museo, se presentaba la posibilidad de ofrecer una visión renovada de las colecciones. Nuevas vitrinas, nuevos soportes para los objetos, e información gráfica y textual en un discurso organizado por áreas geográficas distribuidas por las diferentes salas de exposición, donde el principal objetivo era el de acabar con la imagen colonialista de la etapa anterior. Durante esta etapa se vuelve a producir un nuevo cambio de nombre, recuperando el de Museo Nacional de Antropología⁴⁹.

Con la reinauguración total del Museo, en 1986, la sala de exposición permanente dedicada a África ocuparía, desde entonces y hasta la actualidad, la primera planta del edificio, en

⁴⁹ Real Decreto 684/1993, del 7 de mayo, por el que se crea el Museo Nacional de Antropología para unir en una misma institución el Museo del Pueblo Español y el Museo Nacional de Etnología, aunque la nueva institución conservó la separación tanto de las colecciones como de las sedes, de los dos museos de origen, continuando con sus propias líneas de funcionamiento. Un nuevo Real Decreto 119/2004, de 23 de enero, reorganiza al Museo Nacional de Antropología, manteniéndose la colección del antiguo Museo Nacional de Etnología y destinando los fondos del Museo del Pueblo Español a un museo de nueva creación.

torno a la galería perimetral que rodea el salón central, aunque en esa ocasión se mostraba únicamente una selección de objetos de las colecciones de Marruecos y Sahara. Dado que cada planta del edificio estaría dedicada a un área geográfica, se establece una unificación de criterios que facilitasen al visitante la comprensión de la exposición, cualquiera que fuera su nivel de conocimiento. De esa forma se siguió el siguiente discurso: «Localización geográfica y cultural; medio ambiente; recursos técnicos y económicos; organización familiar y social; y sistema político y de creencias, en un esquema que caracteriza la cultura del grupo humano del que se trate y hacerla inteligible en los términos de nuestra propia cultura» (Verde y Díaz, 1988: 327). Con ello, el Museo presentaba sus colecciones en un orden basado en la funcionalidad, con cartelas con información de cada uno de los objetos para facilitar su identificación, con datos de su procedencia y grupo étnico al que representa. Sin embargo, en esa información no se ofrecía la datación cronológica de los objetos, dificultando la distinción entre los objetos que continuaban en uso o los que habían dejado de utilizarse como consecuencia del cambio cultural. El montaje destacaba una visión de la cultura tradicional, más que mostrar la realidad del cambio cultural, incidiendo una vez más en lo exótico como centro de captación del interés del visitante. A pesar de que los objetivos del recién inaugurado museo eran ofrecer una visión de la diversidad cultural, mostrando las semejanzas o diferencias para difundir los valores del pluralismo y la comprensión cultural, lo cierto es que se volvía a incidir en aspectos del pasado que destacaban lo exótico, como se establecía al «comunicar y difundir conocimientos antropológicos por medio de objetos, que son de procedencia exótica», así como mostrar el cambio cultural, recogido en otro de los objetivos, que insiste en «recoger y estudiar las nuevas formas que están surgiendo por el proceso de cambio cultural, ya que es fundamental para un museo etnológico documentar dicho cambio» (Romero de Tejada, 1992a: 83 y 84). Sin duda, una vez más la diferencia entre la teoría y la práctica se hace notable, aunque las causas fuesen los «problemas burocráticos y financieros» (Romero de Tejada, 1992a: 89). La intención se encuadraba en la tendencia en los estudios de Antropología social y cultural que, en la década de 1980, como asegura Ardevol (2006: 103-111), buscaban la participación de los sujetos de otras culturas en el proceso de elaboración del conocimiento, sin intermediarios, dando lugar a un proceso dinamizador que permitiese comprender mejor las formas en que otros perciben el mundo, y cómo resuelven, de diferente forma o de forma similar, sus necesidades y preocupaciones.

Una situación similar se había producido en las salas de exposición del Smithsonian Museum que, en la década de 1960, presentaba una imagen estática de las culturas y de las formas de vida tradicionales africanas, en las que la influencia del exterior estaba sólo empezando a llegar, siendo poco conocidas o comprendidas por el resto del mundo. A pesar de que en los paneles informativos y en las publicaciones del museo se destacara la larga y dinámica historia de África, el mensaje que se transmitía era el de una África parada en el tiempo. La diversidad se mostraba en referencia a la adaptación a diferentes espacios medioambientales, sin considerar la existencia de la diversidad dentro de una misma cultura africana. Aunque la nueva exposición del Museo presenta una imagen renovada de las colecciones, no dejaba por ello de quedarse pronto desfasada, sin dar cabida a aspectos de interés antropológico, como el ya mencionado del cambio cultural. La opinión de Arnoldi (1999: 712) sobre este tipo de montajes es contundente, ya que a pesar de que el Museo quiera mostrar las formas de vida tradicionales, la visión idealizada que se ofrece de África tradicional no hace otra cosa que reinterpretar contemporáneamente la referencia al primitivismo de las primeras exposiciones de Etnología.

Los resultados dejan pronto a la vista que una simple renovación que incluya cambios en la información, una revisión en la selección de objetos, nuevas vitrinas y acondicionamiento de las salas, repintando e iluminando convenientemente los espacios y los objetos, no es suficiente si no hay una idea principal detrás, un proyecto museológico que marque los objetivos a alcanzar y que sea capaz de obtener el apoyo presupuestario para ponerlo en marcha. Es cierto que en el Museo de Antropología, durante muchos años, se ha trabajado con bajos

presupuestos y se ha recurrido a la imaginación para solventar carencias, pero ese esfuerzo y dedicación, con el tiempo, llega a un momento de desgaste y desmotivación que difícilmente encuentran solución. La falta de medios y la escasez de personal dificultan la puesta en marcha de nuevos proyectos y estrategias, convirtiendo al museo en un espacio inmóvil, donde las decisiones son unipersonales y no se facilita el debate entre profesionales. Un ejemplo de ello han sido los sucesivos cambios de personal en el departamento de las colecciones africanas, donde la ausencia de equipos de trabajo daban lugar a un vacío que dificultaba la transmisión de la información al nuevo conservador que se hiciera cargo de la colección. Así, la organización de las salas de exposición finalmente dependía del criterio de una sola persona, como se refleja en los sucesivos cambios que se producen, a partir de 1986, en la sala de África.

Con la nueva puesta en marcha del Museo se apuesta por impulsar las exposiciones temporales que capten y renueven de forma periódica el interés del visitante. Así, en 1990 se inaugura «Saharauis, vida y cultura tradicional del Sahara Occidental», en la que se presentaba los resultados del trabajo de campo desarrollado, el año anterior, por parte de Ángeles Díaz Ojeda, conservadora de la colección de África. En el montaje se recurre a un recurso escenográfico utilizado en las exposiciones de principios de siglo, al encargar las esculturas de dos dromedarios, a tamaño natural, que permitirían la instalación de las sillas de montar, masculina y femenina, y que, una vez finalizada la exposición pasarían a formar parte de la sala permanente de África⁵⁰. Asimismo, se procedió a la instalación de una jaima, vivienda nómada, en la que se reconstruye la distribución interior del espacio, con todos los enseres y ajuar doméstico, en la que participaron representantes de la comunidad de origen de las colecciones, que también se encargarían de la realización de algunas actividades de difusión dirigidas al público del Museo (figuras 17 y 18).

Aproximadamente a partir de 1995, la reincorporación de Marta Sierra, como nueva conservadora de la colección de África, se refleja en un nuevo montaje con la instalación de las colecciones subsaharianas a la sala permanente de África. El espacio se dividía en dos áreas diferenciadas: una con las colecciones de África del Norte, y la otra con las colecciones de África subsahariana, aunque principalmente estaban reducidas a los objetos procedentes de Guinea Ecuatorial, con lo que se ofrecía una visión de la representación africana basada en las antiguas posesiones coloniales de España en África. Ese montaje se mantiene hasta 2003, cuando el conservador de las colecciones de Asia se hacía cargo también, a partir del año anterior, de las colecciones de África. El punto de partida para la renovación de la exposición sería la redacción de un Proyecto que establecía una radical transformación de la exposición, que años más tarde se aplicaría, sucesivamente, al resto de las colecciones del Museo (Santos Moro, 2005). En ese Proyecto se integrarían objetos de toda África, independientemente de su origen geográfico, en torno a cuatro grandes grupos temáticos: la indumentaria y el adorno; la música y las actividades lúdicas; las creencias; y la vivienda y el ajuar doméstico, contextualizando con fotografías aquellos aspectos culturales no representables a través de los objetos, como podían ser la decoración corporal o los tipos de arquitectura vernácula. De esa forma, se presentan al público objetos reunidos en torno a cada uno de los temas, sacando del olvido a muchos objetos que permanecían en los almacenes, procedentes de otras áreas geográficas africanas que, anteriormente, habían quedado excluidos al no poder integrarse en la división geográfica colonial. La sucesión de temas se desarrolla secuencialmente con una narración abierta que permite la selección por parte del visitante de que temas o aspectos despiertan más su interés, iniciando el recorrido de forma independiente, sea por la derecha o por la izquierda, dada la estructura del espacio en el que se encuentra la sala de exposición.

⁵⁰ No dejaba de ser habitual este tipo de recursos en otros museos, como en el Museo del Hombre, en París, donde, en 1988, la exposición Eskimo rescataba los maniqués que habían formado parte de la exposición colonial de 1931 (L'Estoile, 2007: 275).

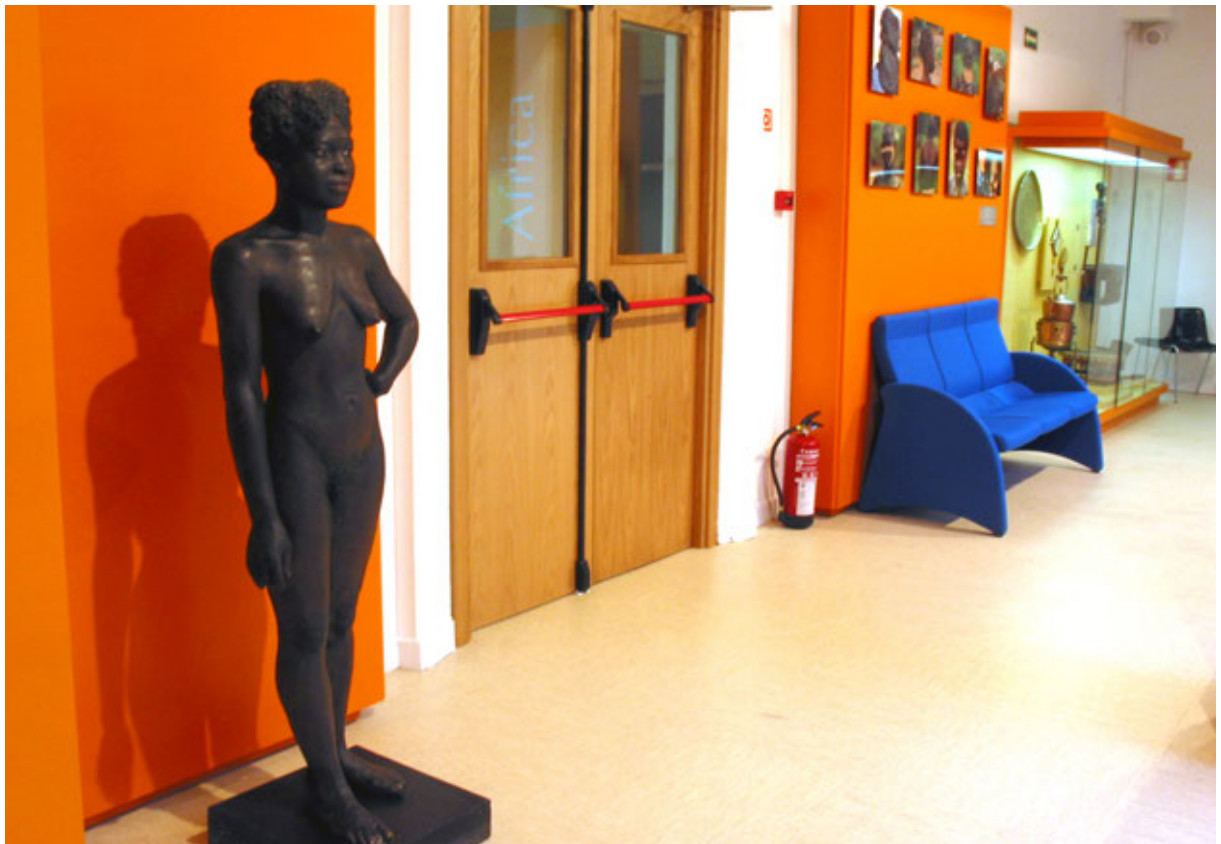


Figura 17. Sala de exposición dedicada a África (c. 2003), con la incorporación de figura escultórica de mujer Wolof (CE5422). Archivo Museo Nacional de Antropología. Fotografía: Miguel Ángel Otero.



Figura 18. Sala de exposición dedicada a África (c. 2003). Archivo Museo Nacional de Antropología. Fotografía: Miguel Ángel Otero.

La antigua exposición había ido reuniendo diversos elementos museográficos procedentes de las exposiciones temporales que se habían integrado, sin ningún criterio, en la exposición permanente. El resultado fue un exceso de información gráfica, con fotografías de escasa calidad, y el abuso de soportes de metacrilato, que de forma innecesaria y abusiva, dificultaban la contemplación visual de las colecciones. La nueva exposición, que se iniciaba con un nuevo concepto museológico basado en el tratamiento de diferentes temas, a diferencia de los anteriores montajes que estaban basados en divisiones étnico-geográficas, acabaría con las representaciones estáticas donde las sociedades africanas se imaginaban como aisladas en el espacio y paradas en el tiempo, a la vez que permitía el descubrimiento de temas y aspectos compartidos a lo largo del continente africano, tanto en el pasado como sucede en el presente. Desde entonces, los trabajos y actuaciones en relación con las colecciones africanas han sido la constante de la labor profesional en el Museo, interviniendo en la mejora de los soportes de exposición, a medida que se descubren nuevos métodos y sistemas, así como en las condiciones de conservación preventiva llevadas a cabo, tanto en almacenes como en las salas de exposición. Asimismo, la colección ha crecido con la incorporación de nuevas donaciones⁵¹ y adquisiciones⁵² siguiendo un criterio basado en la documentación de procedencia, tanto histórica como cultural, así como en la singularidad de los objetos que la componen, de forma que no se dupliquen colecciones ya existentes y se puedan presentar aspectos y culturas no representados en la colección histórica del Museo (figuras 19 y 20).



Figura 19. Exposición *Madrasas africanas*. Sala de exposiciones temporales. Museo Nacional de Antropología. Fotografía: Luis Gabú.

⁵¹ La colección de María Garzón, con objetos de Liberia y Etiopía, se incorpora como donación en 2008 y la más reciente, en 2013, con algunos objetos representativos de la cultura peul bororo de Mali, donados por José Luis Blanco y Luz María Mampaso.

⁵² Una colección de trajes utilizados por los hombres Bororo de Mali en la fiesta *Gerewol*, y una pareja de *Ibejis* de la cultura yoruba se adquieren a Ángel Martín en 2012 y 2013, mientras que la última adquisición se resuelve en 2014 con la compra de una colección de reposacabezas de la colección de David Serra y Mercedes Taravilla.



Figura 20. Exposición *Madrasas africanas*. Sala de exposiciones temporales. Museo Nacional de Antropología. Fotografía: Luis Gabú.

El esfuerzo realizado ha sido grande y la intención no ha sido otra que mantener viva y activa la representación africana, tanto a través de las colecciones del Museo, como de la organización de exposiciones temporales. Así, en 2008 se presenta la exposición *Madrasas africanas*⁵³, con las fotografías y el trabajo de campo realizado por Luis Gabú, que tenía como objetivo transmitir al visitante del Museo, la aportación de las escuelas coránicas a la educación básica, para aprender a leer y a escribir, aunque en ellas la educación se base en la memorización del Corán, como principal medio de islamización de diferentes culturas de África subsahariana, de tradición animista, y no sólo del norte de África. En ella, la selección de fotografías y las tablas coránicas utilizadas en las escuelas contribuían a la mutua contextualización de imagen y objeto. Otras actuaciones tuvieron lugar fuera de la sede del Museo con motivo de la financiación externa de la exposición *África, Objetos y Sujetos*⁵⁴, en la que algunos objetos de la colección africana del Museo compartían protagonismo con grandes colecciones de museos de Antropología europeos⁵⁵, con una selección de 190 obras, que mostraban la diversidad cultural de África subsahariana, tanto tradicional como contemporánea, incidiendo en la contextualización cultural. Con ello se situaban al mismo nivel las colecciones de grandes museos de

⁵³ *Madrasas africanas*. Fotografías de Luis López Gabú. Del 30 de octubre de 2008 al 1 de marzo de 2009. Museo Nacional de Antropología. Ministerio de Cultura. Durante ese periodo fue visitada por 15.476 personas, la mitad del público que visita el Museo a lo largo de un año.

⁵⁴ *África, Objetos y Sujetos*. Palacio de Revillagigedo, Gijón. Del 9 julio al 19 diciembre 2010. Teatro y Centro de Arte Fernán Gómez, Madrid. Del 27 de enero al 1 de mayo 2011. CajAstur y Ayuntamiento de Madrid. En ambas sedes sería visitada por 38.759 personas.

⁵⁵ Entre los que se encontraban el Quai Branly de París, el Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, el Royal Museum for Central Africa en Tervuren (Bruselas), el Ethnologisches Museum de Berlín, el Musée d'Ethnographie de Ginebra y el Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, entre otros, así como importantes galerías de arte africano contemporáneo.

Antropología europeos y africanos, un aspecto importante que contribuyó a situar en el escenario internacional al Museo y sus colecciones, aunque aún quede mucho por hacer.

6. Conclusión

¿Qué idea de África se puede llevar, en la actualidad, el visitante del Museo, o qué idea se podría llevar de un museo dedicado a la Antropología?

En la actualidad, la propia existencia de los museos de Antropología es cuestionable, tanto por la transformación de la disciplina a la que está ligado el museo como por las formas de representación de otras culturas. Los antiguos reclamos de los museos y exposiciones como sustitutivos del viaje funcionan cada vez peor cuando una parte importante del público tiene acceso directo al exotismo, con el desarrollo del turismo de masas, de los documentales televisivos y el acceso a internet, medios ante los que el museo puede producir la impresión de presentar un mundo parado en el tiempo. Como hemos visto, muchos museos de Antropología han redefinido su misión, incluyendo en su discurso un reconocimiento de las colecciones desde el punto de vista del Arte, y no sólo de la Antropología, especialmente cuando una forma de visión u otra son perfectamente compatibles. El secreto está en establecer un discurso desde múltiples perspectivas que abran fronteras y amplíen horizontes, superando los sistemas de clasificación que, desde el origen de los museos de Antropología, se han ido aplicando a las colecciones e introduciendo nuevos recursos museográficos que renueven e impulsen el interés de los visitantes, porque si en algo se puede definir el futuro de los museos de Antropología es en su público.

¿Por qué no intentar, como exponía Ames, romper, metafóricamente, el cristal de las vitrinas para liberar a las culturas representadas y a nosotros mismos de los diferentes sistemas de clasificación? ¿Por qué no buscar las vías de comunicación con diferentes grupos de población, que nunca o escasamente nos visitan, o cómo estimular la visita de quienes ya nos conocen? Muchos estudios se están realizando sobre esto, dirigidos a un mayor conocimiento del público de los museos, pero no todo el interés debería de residir solo en el conocimiento del visitante. ¿Y las colecciones? Estas no deberían servir sólo para transmitir conocimientos antropológicos, sino para ofrecerlas al visitante como medios de expresión cultural de otros pueblos, reconociéndolas en su integridad, sin juicios preconcebidos, que se conservan en una institución receptiva y abierta al tratamiento de temas sociales que despierten el interés y como se tratan o resuelven en diferentes partes del mundo.

Una parte importante, en la eliminación de los prejuicios y estereotipos que siempre han arraigado en la imaginación popular, será la consulta y la participación de los miembros de otras culturas en el discurso y desarrollo del Museo, iniciando nuevos proyectos que lo hagan posible. Quizás, de esa forma, el Museo pueda aportar a la sociedad un mayor y mejor conocimiento de África y de otras culturas del mundo, más allá de los problemas que se transmiten en los medios de comunicación, más allá del exotismo e intemporalidad de las culturas africanas, con un conocimiento del propio proceso endógeno de evolución o cambio de cada cultura.

En este mundo globalizado, recordando a Michael Ames (1994: 105), debemos tener siempre presente el poder y las limitaciones de la representación, reconocer a las personas el derecho a hablar por sí mismas, y contribuir a hacer ese proceso más visible, comprensible y accesible a todos los tipos de público, haciendo uso de la información para liberar a los pueblos dominados de las interpretaciones hegemónicas de otros.

Bibliografía

- ALPERS, Svetlana (1991): «The Museum as a way of seeing». En: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 25-32.
- ANTÓN Y FERRÁNDIZ, Manuel (1927): *Antropología o Historia Natural del Hombre*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- (s. f.): *Instrucciones para la recolección de ejemplares de Antropología (Etnografía y Prehistoria)*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 2 pp.
- AMES, Michael (1994): «Cannibal tours, glass boxes and the politics of interpretation». En: *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, pp. 98-106.
- ARDEVOL, Elisenda (2006): *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: UOC.
- ARNOLDI, Mary Jo (1999): «From the Diorama to the Dialogic. A Century of Exhibiting Africa at the Smithsonian's Museum of Natural History». *Cahiers d'Études africaines*, 155-156, XXXIX-3-4, pp. 701-726.
- COOMBES, Annie E. (1994): *Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination*. New Haven y London: Yale Univ. Press.
- CORBET, Raymond (1993): «Ethnographic Showcases, 1870-1930». *Cultural Anthropology*, vol. 8, n.º 3, agosto, pp. 338-369.
- GONZÁLEZ VELASCO, Pedro (1855): *Rápida ojeada sobre la Anatomía en España: breve reseña de los museos anatómicos más notables de Europa comparados con los de nuestras universidades, y medios para surtir a éstos de lo necesario y ponerlos á la altura en que se encuentran aquellos, á fin de facilitar y generalizar la enseñanza de esta ciencia, después de los estudios prácticos hechos en Madrid y en el extranjero* [sic]. Copia manuscrita, 52 pp.
- HINSLEY, Curtis M. (1991): «The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893». En: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 344-365.
- HOLMES, W. H. (1902): «Classification and Arrangement of the Exhibits of an Anthropological Museum». *The Journal of the Anthropological Institute XXXII*. Londres, pp. 353-372.
- KARP, Ivan (1991): «Other Cultures in Museum Perspective». En: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 373-385.
- L'ESTOILE, Benoît de (2007): *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris: Flammarion. Champs essais.
- LAVINE, Steven D., y KARP, Ivan (1991): «Introduction: Museums and Multiculturalism». En: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 1-9.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan (2003): «Anatomy of a Black Legend: Bodies of Cultural Discourse and Madrid's National Museum of Anthropology». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4 (2), pp. 205-222.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Manuel (1902): «Los territorios del Muni. Sus condiciones y colonización». *Nuestro Tiempo*, Madrid, pp. 229-249.
- PÉREZ DE BARRADAS, José (1946): «El Museo Etnológico». *Trabajos del Instituto Bernardino de Sahagún de Antropología y Etnología*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1-19.
- PULIDO, Ángel (1875): *Reseña del Museo Antropológico del Doctor Velasco*. Madrid: Imprenta, Fundación y Estereotipia de Juan Aguado, 27 pp.

- ROMERO DE TEJADA, Pilar (1988): «Evolución del uso del espacio en los museos. Las tres etapas del Museo Nacional de Etnología, de Madrid». En: *I Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola*. 24 a 26 de Maio de 1988. Vila Viçosa, Portugal, pp. 73-90.
- (1992a): «Las exposiciones temporales en la vida del museo: La visión desde el Museo». En: *Coloquios Galegos de Museos*. Vigo: Consello Galego de Museos, pp. 77-93.
- (1992b): *Un templo a la ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ, Domingo (1931): «El Excmo. Sr. D. Manuel Antón y Ferrándiz». *Memorias Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, X. Madrid: Museo Antropológico Nacional.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel (2006): «África en Sevilla: la exhibición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929». *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVI, 224, pp. 1045-1082.
- (1996): «Ethnographie, muséologie et colonialisme dans l'Espagne de la fin du XIX siècle. Le Musée-Bibliothèque d'Outre-mer (1888-1908)». En: *Studium et Museum Mélanges Édouard Remouchamps*, pp. 807-819, Lieja.
- SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos (1998): «El Imparcial ante la Guerra de Cuba». *Historia y Comunicación Social*, 3, pp. 201-221. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- SANTOS MORO, Francisco de (2005): «Un nuevo discurso museológico y museográfico para la sala de África». *Anales del Museo Nacional de Antropología. Nosotros*, XI. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 251-273.
- (2011): «La colección etnográfica de Martínez de la Escalera en el Museo Nacional de Antropología». En: C. Martín ALBALADEJO, e I. IZQUIERDO MOYA (eds.). *Al encuentro del naturalista Manuel Martínez de la Escalera (1867-1949)*. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 459-480.
- VERDE CASANOVA, Ana, y DÍAZ OJEDA, M.^a Ángeles (1988): «La acción cultural en las exposiciones del Museo Nacional de Etnología de Madrid: Informe de actividades». En: *I Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola*. 24 a 26 de Maio de 1988. Vila Viçosa, Portugal, pp. 321-329.
- VERNEAU, René (1912): «Nécrologie – Jules Hébert». *L'anthropologie*, 23 (2). Paris: Masson et Cie Editeurs, pp. 256-257.
- VV. AA. (1947): *Guía del Museo Etnológico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Bernardino de Sahagún.
- (2008): *Madrasas africanas. Fotografías de Luis López Gabú*. Museo Nacional de Antropología. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (2010): *África, Objetos y Sujetos*. Oviedo: Cajastur.

Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento por sus aportaciones y sugerencias a Luis Ángel Sánchez Gómez y a José Luis Mingote Calderón.

MUSEO

El Museo Antropológico del doctor Velasco (anatomía de una obsesión)¹

Luis Ángel Sánchez Gómez

Departamento de Prehistoria, Facultad de Geografía e Historia
 Universidad Complutense
 langel@ghis.es

Resumen: El objetivo del artículo es revisar la historia del Museo Antropológico (1875-1887). Tras analizar las circunstancias que conducen al doctor Velasco a su creación, se estudian las salas de exposición, las colecciones originales y los proyectos académicos y políticos que su propietario trata de articular en torno al centro. Comprobaremos que, pese a la falta de sistematización de la mayor parte de las colecciones no anatómicas, el museo fue mucho más que un simple depósito de fetos monstruosos y curiosidades.

Palabras clave: Museo Antropológico, Museo Velasco, Museo Anatómico, Museo Nacional de Antropología, Doctor Velasco, Historia de la Antropología, Historia de la Anatomía, Gigante extremeño.

Abstract: The aim of this paper is to review the history of the Museum of Anthropology (1875-1887). We study the reasons and circumstances that led Doctor Velasco to found the museum, the exhibition halls, the original collections, and the academic and political projects that he tried to articulate in connection with his museum. We'll see that, despite the lack of systematization of most its non-anatomical collections, the museum was much more than a simple repository of monstrous fetuses and curiosities.

Keywords: Museum of Anthropology, Velasco Museum, Museum of Anatomy, National Museum of Anthropology, Doctor Velasco, History of Anthropology, History of Anatomy, Extremadura Giant.

En las páginas que siguen vamos a repasar la historia de una institución hace tiempo desaparecida, aunque su arquitectura y una muy pequeña parte de lo que fue perviven en el actual Museo Nacional de Antropología². También sigue viva la leyenda de su creador, que habla de obsesiones anatómicas, de prácticas necrofílicas y de una hija momificada y presuntamente exhibida. Recurriendo entre otras fuentes a los escritos del propio Velasco, a los de su discí-

¹ Estudio integrado en el proyecto de investigación «Ciencia y espectáculo de la naturaleza. Viajes científicos y museos de historia natural», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. HAR2013-48065-C2-2-P).

² Aunque todo el personal del Museo Nacional de Antropología me ha facilitado el acceso a cuanta información he necesitado, quiero agradecer muy especialmente su colaboración a Francisco de Santos Moro y José Luis Mingote Calderón (conservadores de colecciones); Ana López Pajarón (conservadora de documentación y archivo); María Teresa Montes Pardilla (biblioteca), e Inmaculada Ruiz Jiménez (restauración).

pulo Ángel Pulido y a la abundante información que proporciona la prensa contemporánea³, estudiaremos los contenidos del museo y los proyectos académicos y políticos que el doctor trata de poner en marcha en torno suyo. Finalmente, comprobaremos que, pese a sus muchas limitaciones, la gran creación de Velasco trasciende con mucho la anécdota morbosa y su consideración como mero almacén de curiosidades.

1. «El hombre que deshacía cadáveres»⁴

Aunque no es este el lugar adecuado para revisar la peculiar biografía del doctor, es inevitable que hagamos alguna anotación sobre nuestro protagonista. Durante casi tres décadas, el médico y anatomista Pedro González Velasco (1815-1882) es uno de los cirujanos más famosos de España. Gracias a su habilidad con el bisturí, quien fuera porquero, fraile, soldado y criado acaba convertido en un hombre inmensamente rico. Sin esta desahogada situación económica de la que disfruta, Velasco nunca habría podido hacer realidad sus proyectos museísticos. Ahora bien, sabemos que podía hacerlo, aunque para lograrlo tuviera que llegar al límite de sus posibilidades; pero, ¿por qué y para qué lo hace? (figura 1).



ENCMO. SR. D. PEDRO GONZALEZ DE VELASCO,
Doctor en Medicina y Cirugía, y fundador del Museo Antropológico. Nació en Valdeca de Hombres (Segovia), en 1815;
† en Madrid, el 21 de Octubre último.

Figura 1. Litografía del doctor Velasco, publicada con motivo de su fallecimiento (*La Ilustración Española y Americana*, 8 de noviembre de 1882, p. 277).

³ La consulta de los artículos de prensa ha sido posible gracias a la magnífica Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional (<http://hemerotecadigital.bne.es>), que proporciona acceso a decenas de publicaciones en formato pdf y con reconocimiento óptico de caracteres (OCR).

⁴ Esta es la expresión que utiliza el escritor José Fernández Bremón en una necrología del doctor publicada en *La Ilustración Española y Americana*, el 30 de octubre de 1882.

Los escritos biográficos de Pulido (1894, 1923 y 1926) y las notas que el propio González Velasco (1854 y 1864) incluye en algunos de sus escritos permiten hacernos una idea bastante clara, no sin algunas sombras, sobre su trayectoria vital y, lo que ahora más nos interesa, sobre las razones que explican su obsesión coleccionista y su empeño en construir un museo⁵. El factor clave es la docencia: la docencia de la medicina en general y de la anatomía en particular. Incluso antes de comenzar sus estudios oficiales de Medicina en Madrid (donde llega sin recursos en 1838 y se gana el sustento como criado), y gracias a que es aceptado como «practicante meritorio», sin sueldo, en el Hospital Militar, Velasco tiene la oportunidad de poner en práctica lo que realmente le apasiona: diseccionar cadáveres, conocer la anatomía humana de forma directa y precisa, pues considera que esta es la única vía que permite afrontar con bases sólidas la práctica quirúrgica, y la cirugía es precisamente el ámbito médico al que desea consagrar su vida. Desde ese mismo momento, finales de 1840, Velasco asume que para aprender y enseñar anatomía no basta con la lección teórica, ni con el estudio de láminas, ni siquiera con la disección más o menos apresurada de un cadáver que pronto será una pura pestilencia. Es necesario disponer de recursos docentes, numerosos y variados, que de forma eficaz y continuada permitan adentrarse en los *misterios* del cuerpo humano; en último término, es imprescindible disponer de buenos vaciados y de buenas preparaciones anatómicas. Diseccionar, modelar y desarrollar nuevas técnicas para las preparaciones son las tareas que, junto con la docencia y la atención a los pacientes, llenan la vida de Velasco. El afán por conservar y ordenar esos moldes y esas muestras anatómicas es el germen del que nace su pasión por las colecciones y los museos, pasión que pronto desborda los límites de la medicina y la anatomía y se transforma en un proyecto casi patológico de coleccionismo universal.

2. Los antecedentes

Mucho antes de inaugurar el gran edificio que todavía hoy contemplamos, el doctor Velasco pone en marcha sendos museos anatómicos en los sucesivos domicilios que habita en la madrileña calle de Atocha. El primero lo inaugura en noviembre de 1854, en el número 135⁶; el segundo lo instala durante los primeros meses de 1864 en el edificio de nueva planta que se hace construir en el número 90 y que aún sigue en pie, aunque con el número 92. Ambos actúan como exitoso reclamo y complemento indispensable de sus concurrenciosos «repasos» de medicina y anatomía, que le proporcionan unos ingresos nada desdeñables. Buena parte de esos ingresos los reinvierte en el propio museo, lo que conduce a que en pocos años la nueva casa también se quede pequeña para dar cabida a la incesante entrada de materiales (figura 2).

El doctor diseña nuevos planes para seguir avanzando, para emular y hasta superar a su amado Museo Dupuytren, en París. Sin embargo, en algún momento parece dudar de sus propias fuerzas. Y es que su objetivo no es ya comprar o hacerse construir una nueva casa en la que instalar un nuevo museo; ahora pretende levantar un verdadero museo e instalar en él su propia casa. Como quizás no ve claro el proyecto, la mezcla de ingenuidad y grandilocuencia

⁵ Datos biográficos sobre Velasco, casi todos poco o nada originales, se recogen en textos posteriores a los de Pulido, firmados por Muguerra (1935-36), Benavente (1962 [1944]), Moreno (1945), Perera (1967), Cabezas (1971) y Uranga (1973). A estos habría que añadir trabajos de índole más estrictamente académica (interesados por la historia de la Medicina o la Antropología) que hacen referencia con mayor o menor detalle a su obra: Verde Casanova (1980), Arquiola (1986), Puig-Samper (1982), Puig-Samper y Galera (1983), Ronzón (1991), Romero de Tejada (1992), Porras Gallo (2002), Martín-Márquez (2003), Goode (2009), Dorado *et al.* (2010) y Valis (2011). También son útiles los artículos de Sierra Delage (1982), sobre la arquitectura del museo, y de Montes Pardilla (2013), sobre la historia de su biblioteca. Con todo, el estudio más extenso sobre Velasco es la monografía de Giménez Roldán (2012), un trabajo de gran interés que, también hay que decirlo, tiene algún error importante y nos regala un cúmulo de erratas apabullante.

⁶ Podría estar a la altura del actual número 107, pero según parece (aunque el dato no es del todo seguro) el edificio que hoy se contempla es posterior, construido hacia 1880.

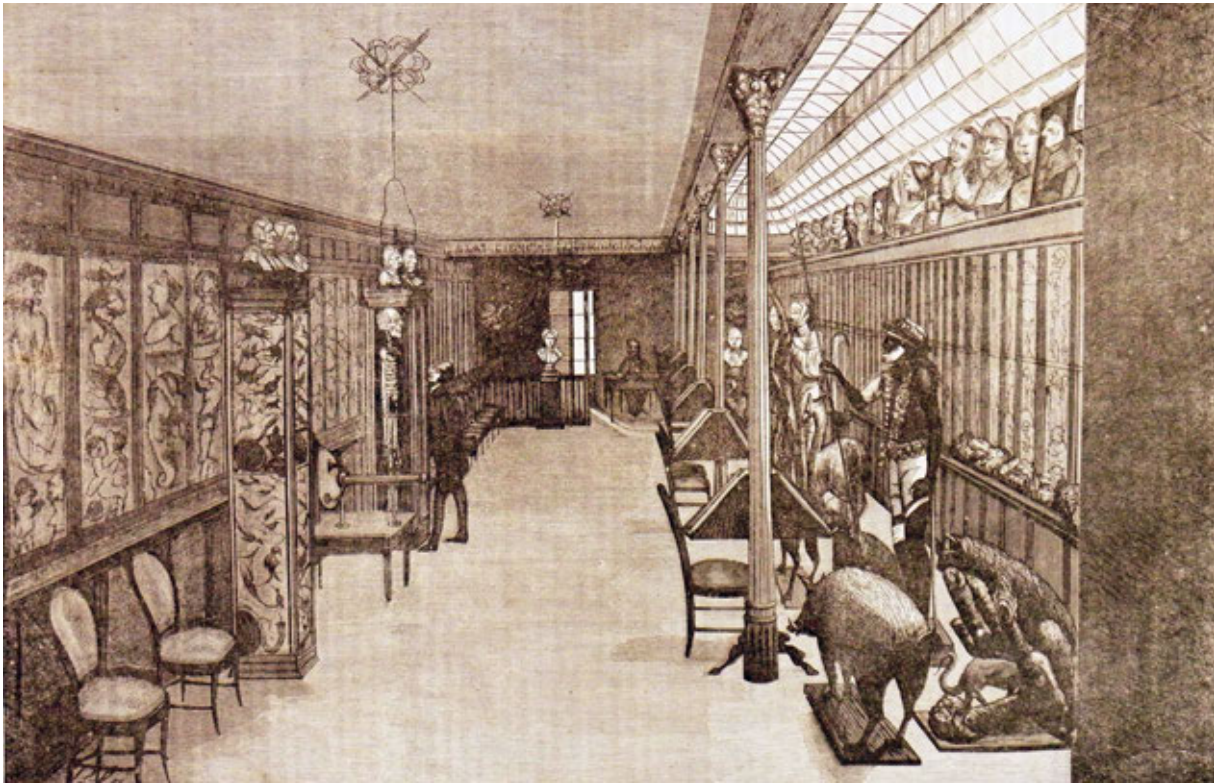


Figura 2. El Museo Anatómico-Patológico del doctor Velasco en el domicilio de Atocha 90 (*El Anfiteatro Anatómico Español*, núm. 36, 15 de julio de 1874, p. 150).

de que hace gala Velasco en no pocas ocasiones le lleva al extremo de plantear al nuevo rey, Amadeo de Saboya, una proposición totalmente descabellada: «construir en esta corte un museo anatómico humano comparado y de historia natural, que será de su propiedad, y cuyo coste de un millón de reales será sufragado por el Estado, comprometiéndose el mismo Sr. Velasco a pagar al Estado 4.000 duros anuales»⁷. Toda la prensa madrileña informa de la petición y más de un diario, como el conservador *La Época*⁸, muestra su extrañeza ante semejante «ofrecimiento», anotando que un museo así tendría que ser de propiedad pública y alojarse en la Facultad de Medicina, no estar en manos de un particular. Como era de esperar, el Ministerio de Fomento rechaza la solicitud. Al igual que en otras ocasiones, el contundente traspíe no arredra al doctor, más bien produce el efecto contrario: si el Estado no financia su museo, tendrá que asumir personalmente los gastos de su construcción. Y no lo duda: a primeros de marzo de 1873 comienzan las obras de explanación de su nuevo y «grandioso museo» al final del paseo de Atocha; el 16 de abril (onomástica de su esposa) se coloca la primera piedra⁹.

Durante el año de 1874 las obras siguen su curso, aunque lo hacen con lentitud, debido a problemas surgidos con algunos contratistas. A pesar de todas las dificultades, en octubre de ese mismo año Velasco traslada ya su «visita de pobres» a la clínica del nuevo edificio. Poco después, a finales de marzo de 1875, se ha completado la instalación de las colecciones que

⁷ *El Imparcial*, 9 de noviembre de 1872.

⁸ *La Época*, 9 de noviembre de 1872.

⁹ *La Discusión*, 16 de abril de 1873. Aunque el día fue especialmente desapacible, el acto estuvo muy concurrido. En el interior de esa primera piedra Velasco introduce una caja de zinc con varias fotografías de su familia y del museo de Atocha 90, además de algunas monedas y un ejemplar de su periódico médico. Hubo discursos, se leyó un poema y se contó con la bendición de un religioso jesuita (*El Anfiteatro Anatómico Español*, 30 de abril de 1873, pp. 85-86).

se exhiben en los armarios del «salón grande». Buena parte de los demás materiales que se trasladan desde la calle de Atocha y su villa de Zarauz, los que han de ocupar el «salón pequeño» y otros espacios del museo, tardan años en ser adecuadamente ordenados; probablemente muchos no lo serán nunca.

3. El edificio

El proyecto es obra del arquitecto madrileño Francisco de Cubas y González Montes. Como todo lo que emprende el doctor Velasco tiene un cierto componente de dificultad; el terreno que adquiere para levantar el futuro museo tiene forma irregular y presenta, además, un notable desnivel en uno de sus lados, el que corresponde a la entonces nueva calle de Granada, actual de Alfonso XII¹⁰. Cubas resuelve la situación de forma brillante: diseña un cuerpo central que acoge el museo propiamente dicho, flanqueado por sendos edificios con fachadas, respectivamente, a la calle de Granada y el paseo de Atocha (hoy paseo de la Infanta Isabel), y aprovecha el desnivel para (sin elevar la altura) disponer de un piso más en esta última ala. El cuerpo central combina el clasicismo de su pórtico griego y una robusta estructura en piedra caliza con la modernidad de su estructura metálica, de la gran bóveda diáfana y del vidrio del lucernario. Los laterales disponen de una estructura tradicional en madera y ladrillo (enfoscado) oculta bajo un moderno diseño de orientación marcadamente ecléctica. Más allá de modas y estilos, debió de resultar incomprensible que un solo hombre, por muy adinerado que fuere, invirtiera su patrimonio en construir un palacio-museo y no un verdadero palacio-residencia, como correspondería a un burgués de su nivel¹¹. Ciertamente es que el doctor se reserva para domicilio propio y de su esposa el piso principal del ala de Atocha, el único que dispone de balcones volados, y también es evidente que hubo de ser una vivienda cómoda y bien equipada. Sin embargo, quedaba muy alejada de las dimensiones y la ostentación propias de los palacetes contemporáneos (figuras 3 y 4).

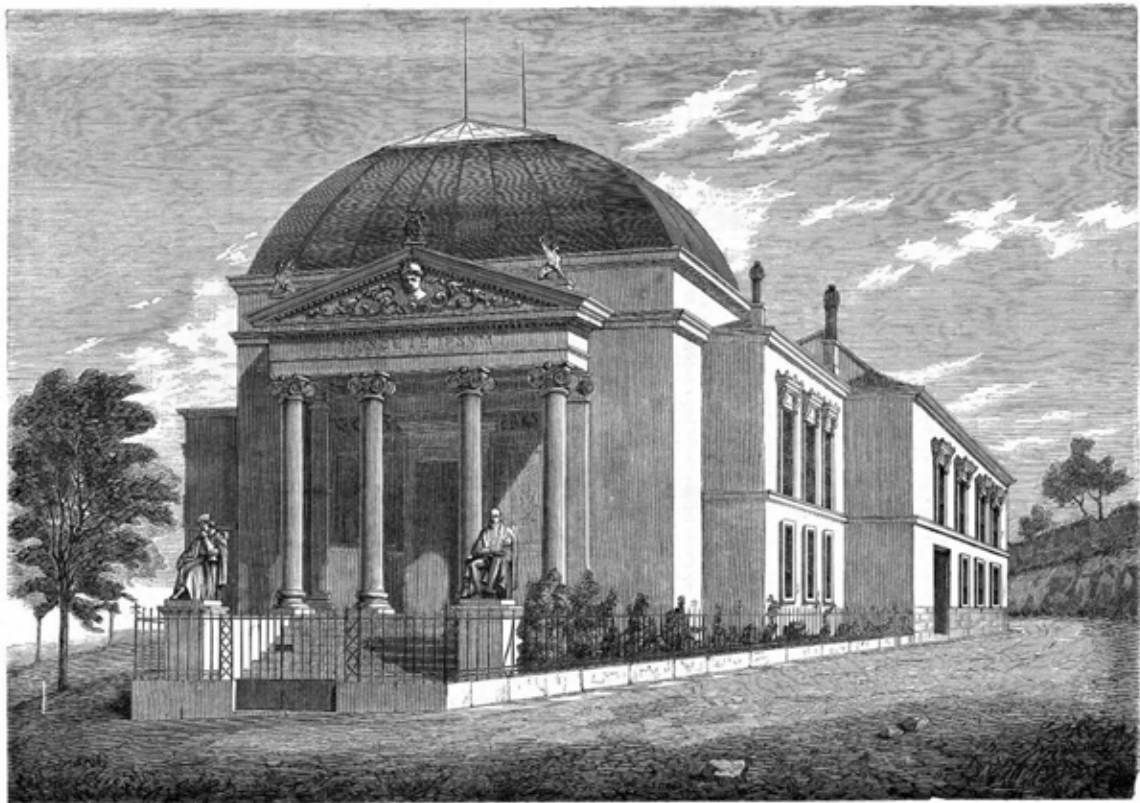
En cualquier caso, quien a partir de 1875 se sitúa frente a la singular construcción levantada por Velasco no ve una casa-palacio: contempla un edificio imponente y de factura algo desconcertante, lo más parecido a un templo laico. Por supuesto, llama la atención la gran bóveda que cubre el cuerpo principal, pero lo primero que destaca es la amplia escalinata y, sobre todo, el monumental pórtico griego tetrástilo. Los fustes de las columnas son de una sola pieza, en piedra caliza, y superan por poco los seis metros de longitud. El elegante orden jónico de los capiteles armoniza con un fantástico frontón, coronado por dos esfinges y un adorno de palmetas, cuyo tímpano muestra la cabeza de Minerva. En el friso campea el famoso aforismo griego (latinizado) «NOSCE TE IPSUM», que ya estaba presente en el museo de Atocha 90. A ambos lados de la puerta pueden contemplarse dos pinturas alegóricas que representan a la Medicina y la Cirugía¹². Flanqueando la entrada, pero destacadas hacia el exterior sobre dos altas basas, sendas estatuas sedentes de Miguel Servet y de Francisco Vallés rinden culto a la historia de la Medicina española¹³ (figura 5).

¹⁰ Archivo de Villa, Madrid, expediente 5-103-32. Esta documentación recoge la solicitud de construcción y las controversias habidas con el Ayuntamiento por las alineaciones y rasantes. No es el proyecto arquitectónico como tal, aunque sí se incluye un dibujo de las fachadas correspondientes a los cuerpos laterales del museo.

¹¹ Pulido (1894: 78-79, nota) indica que la cantidad invertida por Velasco en la construcción del museo (sin tener en cuenta lo gastado en las colecciones) asciende a 2.205.122 reales (551.280,50 pesetas).

¹² En 1910, o poco después, estas pinturas se sustituyen por otras dos imágenes alegóricas que representan a la Prehistoria y la Etnografía. Ambas se eliminan en la reforma realizada tras la Guerra Civil.

¹³ La de Servet, la de mayor calidad, es obra de Elías Martín; la de Vallés fue ejecutada por Ramón Subirat. Tras el cierre del museo ambas sufren incontables agresiones en forma de golpes y pedradas por parte de la chiquillería. Dañadas durante la Guerra Civil, son retiradas en la reforma de los años cuarenta.



MADRID: MUSEO ANTROPOLÓGICO DEL DOCTOR G. DE VELASCO.

Figura 3. «Museo: Antropológico del doctor G. de Velasco» (*La Academia. Revista de cultura hispano portuguesa, latino-americana*, núm. 13, 14 de octubre de 1877, p. 196).



MUSEO ANTROPOLÓGICO DEL D^R VELASCO.

Lit. Brabo. Desingido. 14

Figura 4. «Museo Antropológico del Dr. Velasco» (Litografía Brabo, Madrid). Biblioteca Nacional, sig. invent-19393.



Figura 5. «Vista del Museo Antropológico del Dr. Velasco» (fotografía de Jean Laurent, c. 1875). Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE, Madrid.

Tras atravesar la puerta de acceso, sólo una gran cancela de madera (como la que suele ser habitual en las iglesias cristianas)¹⁴ separa al visitante del salón grande. Las dos magníficas fotografías tomadas por Jean Laurent, seguramente en 1875, permiten que nos hagamos una idea de lo impactante que resulta el interior del museo en sus primeros años (figuras 6 y 7).

Sin duda impresiona por las llamativas piezas que reciben al visitante, entre ellas un esqueleto humano de considerable altura y la figura anatómica a tamaño natural de un hombre. Pero aún más impactante es el propio espacio que lo acoge y el apabullante despliegue de armarios que recorre los muros del salón y la galería que lo circunda. El salón grande supera los veintiséis metros de largo, casi alcanza los quince de anchura y llega a una altura de quince metros con treinta centímetros hasta la base del lucernario¹⁵. Aunque dispone de tres ventanas en cada uno de los muros longitudinales (hoy cegadas), la abundante luz que lo ilumina proviene en su mayor parte de un gran lucernario cenital, todo un alarde de ingeniería moderna. Y no nos equivoquemos: la imagen actual del salón nada tiene que ver con la original, pues el vestíbulo, el segundo lucernario (mucho más bajo), las galerías y los pilares construidos en la década de 1940 comprimen el espacio de una manera tal que anulan por completo la sensación de amplitud de que se disfruta en 1875.

Al fondo del salón grande una puerta de doble hoja da acceso al salón pequeño, que repite el modelo del anterior (incluida la bóveda) a tamaño reducido: el ancho es el mismo, pero la profundidad es de solo ocho metros, con once de altura hasta la base del lucernario. Como en

¹⁴ La única imagen disponible de la cancela es la que incluye Pulido (1894: 87) en su biografía del doctor, que reproducimos en la figura 9.

¹⁵ Anotamos los datos que se recogen en la documentación técnica actual del museo. Los escritos de Pulido mencionan cifras diferentes y contradictorias.



Figura 6. «Vista interior del Museo Velasco, costado de la izquierda» (fotografía de Jean Laurent, c. 1875). Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE, Madrid.



Figura 7. «Vista interior del Museo Velasco, costado de la derecha» (fotografía de Jean Laurent, c. 1875). Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE, Madrid.

el salón grande, la actual galería que lo recorre (utilizada como almacén) y los pilares que la sustentan son producto de reformas muy posteriores. A la derecha de la sala (y seguimos hablando de la distribución original), una puerta da acceso al laboratorio químico; este comunica con la cátedra, donde Velasco imparte sus clases. Tras cruzar el pasillo que permite la entrada desde la actual calle de Alfonso XII, se encuentra el «gabinete de estudios microscópicos»; desde aquí se accede al salón grande por el hueco que aún se conserva¹⁶. Situados de nuevo en el salón pequeño, una puerta en el lado izquierdo permite el acceso a dos pequeñas habitaciones interiores, desde donde se pasa al «salón de aves», iluminado por los cuatro balcones que asoman al actual paseo de la Infanta Isabel. Este comunica con el despacho de Velasco, la actual «Sala de los orígenes» del museo, que también es accesible desde el salón grande.

El piso primero del ala de la calle de Granada, hoy de Alfonso XII, acoge la clínica¹⁷, y también queda aquí espacio para la redacción y administración de *El Anfiteatro Anatómico Español*, el periódico fundado por Velasco en 1873. Por encima, en el sotabanco del edificio, se sitúan el cuarto de disección y el depósito de moldes anatómicos; la azotea se utiliza para la maceración de las preparaciones anatómicas, que requieren el uso de productos químicos y producen emanaciones bastante desagradables.

Como adelantamos, en la planta principal del ala de Atocha (que es en realidad un segundo piso) se sitúa la vivienda del doctor, espacio que hoy ocupa la biblioteca del museo. La planta baja dispone de un patio abierto y probablemente de cochera, cocina y carbonera. Su imagen actual está completamente transformada, pues el antiguo patio es hoy un salón de actos. La zona superior, el sotabanco, debió de acoger las habitaciones de la servidumbre¹⁸. Estos espacios y su azotea (tiempo después cubierta) se utilizan actualmente como almacén (figura 8).



Figura 8. Vista aérea del actual Museo Nacional de Antropología desde el noreste. Se observan la cúpula del salón grande, la del pequeño y las dos alas laterales del edificio. Captura de Bing (<http://www.bing.com/maps/>).

¹⁶ La cátedra (que aún dispone de las columnas de hierro fundido originales) y el gabinete son hoy salas de exposiciones temporales.

¹⁷ Extrañamente, sólo Martínez Ginesta (1874) hace referencia a la clínica. No la mencionan Prieto (1875) ni Pulido, quien sin embargo indica (1894: 88, nota) que Velasco pasa consulta en su despacho del ala de Atocha, y que el salón de aves sirve de sala de espera para los enfermos.

¹⁸ De hecho, fue la vivienda del guarda del museo hasta comienzos de la década de 1970.

4. Inauguración, triunfos y fracasos

Una vez conocida la estructura del museo, toca revisar su trayectoria¹⁹. La inauguración oficial tiene lugar el 29 de abril de 1875. Toda la prensa se hace eco del extraordinario acontecimiento, que lo es no sólo por la grandiosidad del edificio, sino, sobre todo, porque lo preside el joven rey Alfonso XII. También están presentes el ministro de Fomento (el ultraconservador marqués de Orovio) y el obispo auxiliar de Madrid, además del rector de la Universidad, el director general de Instrucción Pública, el gobernador civil, el decano de la Facultad de Medicina, profesores universitarios, periodistas y «multitud de personas, entre las que tenía una representación distinguida el bello sexo». El acto se desarrolla en el salón grande, que se halla desprovisto de piezas de exhibición para dar cabida a casi medio millar de asientos²⁰. Sobre la galería que lo circunda se instala una pequeña orquesta, que ameniza la espera. Tras la llegada del monarca, Ángel Pulido (el más cercano colaborador de Velasco desde finales de la década de 1860) pronuncia un discurso en el que, entre otras cosas, defiende con firmeza la «libertad de enseñanza y la independencia de la ciencia» y lo hace justamente delante del ministro Orovio, que un par de meses antes, el 26 de febrero, ha promulgado el famoso y ominoso Real Decreto que pone fin a la libertad de cátedra y da origen a la conocida como «segunda cuestión universitaria»²¹. A continuación interviene el doctor Velasco. Su discurso sigue la tónica habitual de su confusa reflexión teórica. Repasa las disciplinas científicas que permiten comprender y explicar el «macrocosmos» y el «microcosmos», y seguidamente se centra en la Anatomía, de la que se reconoce «fanático» servidor. Tras definirse como un «obrero de la ciencia» y después de un recuerdo emocionado a su hija fallecida, agradece al rey, al obispo y a las autoridades su presencia; a sus amigos y colaboradores la ayuda recibida; llama a la búsqueda y el sostenimiento de la paz (la tercera guerra carlista no ha concluido) y termina rogando a todos que «no descansen un momento en fomentar las ciencias naturales, por la influencia extraordinaria que ejercen en la cultura de los pueblos» (Pulido y González Velasco, 1875: 51). Tras la intervención de Velasco toma la palabra el rey, que elogia al doctor y su obra. Seguidamente, el monarca visita las distintas dependencias del museo, «enterándose con minuciosidad de los principales objetos que encierra».

La presencia de Alfonso XII en la inauguración encumbra al doctor Velasco como un personaje público de la máxima relevancia. Ya no es sólo un gran médico y uno de los mejores cirujanos del país, es una verdadera celebridad nacional. Deberíamos pensar que nuestro protagonista no puede estar más orgulloso de su obra ni ser más feliz de lo que entonces lo es. Quizás fuera así. Sin embargo, algunas sombras oscurecen la brillantez del momento. De un lado, a comienzos de febrero había sido forzado a renunciar a su plaza de catedrático, que le habían otorgado (sin tener que superar oposición) en diciembre de 1868, tras el triunfo de *La Gloriosa*. De forma simultánea, el nuevo régimen político –la recién restaurada monarquía– ha echado por tierra todas las libertades que había traído el Sexenio Revolucionario, incluida la de enseñanza. Parece, no obstante, que con el nuevo museo en marcha y con su proyectada «Escuela práctica de Medicina y Cirugía» todas las limitaciones y el oscurantismo oficial habrían de ser superados. Sin embargo, el ambicioso plan de estudios de la Escuela nunca

¹⁹ Desgraciadamente, no sabemos nada del día a día del museo, pues no ha quedado ni un solo papel del doctor. Por la prensa conocemos que las tres jornadas siguientes a la inauguración son de acceso gratuito y que «a partir del día 3 la entrada será por papeletas que se expendrán oportunamente» (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 1 de mayo de 1875). Suponemos que alguno de los ayudantes de Velasco tendría alguna actividad de gestión en el centro y que debería de haber un guarda o portero, pero ninguna documentación se conserva al respecto.

²⁰ *El Anfiteatro Anatómico Español*, n.º 56, 15 de mayo de 1875, p. 385.

²¹ En la edición conjunta de los discursos de Pulido y González Velasco (1875: 11), el primero advierte de que su texto fue redactado antes de la publicación del decreto y de que, pese a todo, ha optado por mantener sus contenidos.

llega a ponerse en práctica²². La magnífica cátedra que levanta en su museo sólo recibe a unos pocos alumnos, muchos menos de los que asistían a los famosos repasos que impartiera en sus domicilios de la calle de Atocha. En la biografía del doctor, Pulido (1894: 114) se aventura a afirmar que el «espíritu bullanguero y grotesco de enseñanza libre» de la Medicina durante el periodo revolucionario «desprestigia este bello ideal», retrayendo a los alumnos de asistir a los cursos de la nueva Escuela. Quizás tenga razón; pero tampoco hemos de olvidar que, pese a la presencia del monarca y otras personalidades en la inauguración del centro, Velasco es considerado poco menos que un apestado por parte de la Medicina oficial y la Universidad²³. Es muy probable, por tanto, que desde el ámbito académico se inste a los alumnos a evitar cualquier vinculación con su persona, su museo y sobre todo con su «Escuela libre», cuyo modelo docente y orientación ideológica se sitúan en los antípodas del momento político que vive el país. Como contrapartida a la reducida actividad docente (que implica una importante reducción de ingresos), el museo acoge las reuniones y conferencias de la Sociedad Antropológica Española, que vive entonces, y hasta la muerte de Velasco, sus años de mayor actividad.

5. Donaciones y adquisiciones

Como ocurre durante otros momentos difíciles, el fracaso de la Escuela y el vacío académico al que se ve sometido no le amilanan. El museo concentra todos sus esfuerzos y recursos; la obsesión coleccionista no se detiene. Poco después de la inauguración, una nota de prensa informa sobre una peculiar «categoría» de piezas que podrían entrar en el museo, aunque ciertamente no para su exhibición: la Dirección de Sanidad concede a Velasco, «con destino a la disección de su Museo Antropológico, los cadáveres sobrantes y disponibles que resulten en el hospital de la Princesa después de cubiertas sus necesidades anatómicas»²⁴. Al margen de tan peculiar oferta, que indudablemente satisface la obsesión cadavérica de Velasco, durante todos estos años la visibilidad del museo atrae muchas más donaciones que en épocas previas, cuando la institución quedaba recogida en un entorno doméstico. La prensa informa con regularidad del regalo de piezas anatómicas, geológicas y paleontológicas, de monstruosidades humanas y animales, de curiosidades históricas y de objetos etnográficos. Por supuesto, el doctor sigue realizando adquisiciones por su propia cuenta, tanto dentro como fuera del país. Continúa interesado por materiales anatómicos, teratológicos y cráneos humanos, pero según pasan los años Velasco parece mostrar algo más de sensibilidad por las piezas etnográficas, tanto domésticas como exóticas, especialmente de Filipinas. En cualquier caso, aunque la prensa diaria da cuenta de algunas de estas adquisiciones, la mejor fuente documental para conocer qué tipo de materiales ingresan en el museo hasta poco antes de la muerte del doctor es su periódico médico, *El Anfiteatro Anatómico Español*²⁵.

Para el año de 1875 sólo se menciona la entrada de ejemplares zoológicos, fetos humanos teratológicos, minerales y preparaciones de tumores. Desde 1876 aumenta la afluencia de manera exponencial. Velasco acepta o compra absolutamente de todo: ejemplares de rocas y minerales, fetos monstruosos, decenas de cráneos normales y patológicos, moldes anatómicos, conchas, monedas, cerámicas, muestras de plantas, tejidos e indumentaria de España y América del Sur, dos tigres disecados, «medicamentos de la China», etc. En los cuatro años siguientes, hasta su desaparición en diciembre de 1880, *El Anfiteatro* sigue informando de unos ingresos

²² Es ambicioso pero también algo disparatado. El «universalismo» científico de Velasco le lleva a incluir asignaturas de zoología, «geología médica y paleontología» y «ciencia prehistórica».

²³ Algo similar apunta Porras Gallo (2002: 15) en un artículo sobre la renovación de la enseñanza médica en la España del XIX.

²⁴ *El Criterio Médico*, 10 de julio de 1875.

²⁵ No está disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional. Se ha consultado en la biblioteca de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense. En adelante citaremos esta revista como *El Anfiteatro*.

que no hacen sino incrementarse (entran varios centenares de piezas), estableciéndose incluso un incipiente reparto por categorías que resulta ilustrativo de lo que desde cierta perspectiva puede ser considerado un coleccionismo universal o, desde otra, como una simple y absoluta falta de criterio. Así, en abril de 1877 se enumeran las siguientes clases: anatomía patológica, anatomía comparada (zoología), mineralogía, botánica, aves y reptiles, antropología y curiosidades. Al año siguiente la relación se ajusta algo más, pero sólo en el ámbito zoológico: anatomía patológica, zoología y anatomía comparada, botánica, antropología, minerales y variedades. En 1879, la novedad es que se reúne bajo la expresión «antropología y curiosidades» casi todo lo que se vincula con lo humano no anatómico, distribución que se mantiene en 1880. El problema de Velasco y de su museo es que sólo la parcela anatómica aparece más o menos estructurada, aunque no por ello dejan de añadirse nuevas piezas, sobre todo patológicas y teratológicas, que son absolutamente prescindibles. Y algo similar ocurre con las colecciones zoológicas y botánicas. Todo lo demás, todo lo que tiene que ver con la vida de los seres humanos, con lo social, con lo cotidiano, sigue sin pasar por tamiz alguno y, lo que es peor, no se ensaya con ello ni la ordenación más básica. Y cuando se atisba una adscripción temática, el resultado puede ser cuanto menos llamativo: unas granadas de la guerra carlista «enriquecen la sección etnográfica»; «fósiles antediluvianos» comparten con un «trozo de una antigua columna de piedra» su pertenencia a la «antropología»; «el guante que llevaba el ayudante Sr. Nandin la noche que alevosamente asesinaron al general Prim» encaja perfectamente con unos «zapatos chinos», y ambos se integran en la categoría de «variedades» junto con «fotografías de operados de estrabismo»; finalmente, «siete cabezas de momias egipcias» se reseñan en la clase de «antropología y curiosidades», junto con «un pedazo del pan del sitio de Paris de 1871»²⁶. Y no olvidemos que hasta el final de su vida el doctor sigue reuniendo todas las patologías y singularidades anatómicas que resultan de su trabajo, incluido un «himen extirpado»; para su desgracia, alguna se le escapa²⁷.

6. La Venus hotentote y los «individuos de la raza negra disecados con su piel natural»

Más allá de las curiosidades y hasta de los disparates, avanzada la década de 1870 la obsesión coleccionista del doctor alcanza sendos momentos épicos con la adquisición de dos singularísimas «piezas». La primera es la que un suelto de prensa denomina «la Venus, una hotentota joven»²⁸. Aunque no existe ninguna documentación al respecto, sí disponemos de una interesante imagen del salón grande en la que se observa una figura humana femenina, que casi con total seguridad se corresponde con este personaje (Pulido, 1894: 87) (figura 9).

A pesar de la muy escasa calidad de la reproducción, podemos comprobar que no se trata de una copia de la famosa «Venus hotentote», la joven khoikhoi (llamada Saartjie Baartmann) que es exhibida en Europa a comienzos del siglo XIX, muere poco después, es diseccionada y disecada por Cuvier, nuevamente exhibida en el Museo del Hombre parisino hasta 1974 y finalmente retornados sus restos a Suráfrica en 2002. Y no parece una copia

²⁶ *El Anfiteatro*, de donde tomamos esta información, también anota el ingreso de piezas de mayor interés, como indumentaria vasca y «una colección etnográfica de láminas al cromo de todas las provincias de España» (n.º 150, 15 de abril de 1879, p. 84).

²⁷ Es el muy llamativo caso de un niño que llega a su consulta con tres años y ocho meses de edad, una estatura de 1,18 metros y «un pene como el de un adulto que entra en erección, bien descubierto el glande [...]. Suele tener eyaculación seminal y experimenta placer venéreo, y le es agradable el trato con las niñas y las llama». El articulista, probablemente Pulido, asegura que «sería de desear que la ciencia se apoderase de este caso». Parece que al final no pudo ser: el niño se marchó *vivito y coleando* (*El Anfiteatro*, n.º 130, 15 de junio de 1878, p. 142).

²⁸ *La Iberia*, 26 de abril de 1879. Extrañamente, el ingreso no se menciona en *El Anfiteatro*.



Figura 9. Vista interior, hacia la cancela de entrada, del Museo Antropológico, entre 1879 y 1882. La figura femenina de la izquierda es muy probablemente la «Venus hotentote» (Pulido, 1894: 87).

porque la preparación que realiza Cuvier tiene los brazos bajados, mientras que la de Velasco muestra el izquierdo erguido y sujeta un bastón. Comparte con aquélla el hecho de tener el cabello corto y una evidente esteatopigia, aunque se cubra con un faldellín; por el contrario, sus pechos parecen ser menos voluminosos que los de la venus original. ¿Se trata de un simple modelo en yeso o cartón piedra o es una mujer khoikhoi real, disecada?²⁹. El inventario redactado de forma previa a la adquisición del museo por el Estado, en 1887 (y que más adelante revisamos), indica que en el salón grande se exhiben «dos individuos de la raza negra, hombre y mujer, disecados con su piel natural»³⁰. Como resulta muy improbable que los cinco catedráticos encargados de elaborarlo, entre los que se cuenta el antropólogo Federico Olóriz, no sepan distinguir una figura en yeso de otra cubierta con su propia piel, deberíamos asumir que, efectivamente, la citada hotentote (o la pieza que fuere) es un ser humano disecado que, además, tiene una pareja masculina de idéntica

²⁹ Para evitar confusiones debemos aclarar que el maniquí (en yeso) de una mujer khoikhoi que todavía conserva el Museo (junto al de un varón de la misma etnia) nada tiene que ver con el que comentamos, pues ingresa en él en 1904.

³⁰ *Museo Antropológico del Doctor Don Pedro González Velasco*. Inventario, folio 3 (manuscrito). Archivo del Museo Nacional de Antropología, sig. 52/1887/5. En otro listado conservado en este museo (con la misma signatura), fechado a 15 de julio de 1892, se enumeran los «objetos existentes en el Museo Antropológico del Dr. Velasco [...] que pasaron a poder del Museo de Ciencias Naturales» y de nuevo se indica expresamente que del salón grande se toman «dos individuos de la raza negra, hombre y mujer, disecados». Y hay más. El archivo del actual Museo Nacional de Ciencias Naturales guarda cuatro páginas, sin fechar, con el encabezamiento «Museo de Ciencias Naturales. Colección de Antropología», en cuyo apartado 6 sobre «razas históricas» el indicativo sobre «razas negras de África» menciona «dos pieles montadas y vestidas» (Cátedra de Antropología 1859-1902. Caja 3. Legajo 24). ¿Son el negro y la negra transferidos desde el Museo del doctor Velasco?

cualidad. Desgraciadamente, no hay ninguna otra información que lo confirme. Es más, las dudas en torno al varón son aún más intensas, pues la única figura que en algún momento se califica como «un negro» es el maniquí con sombrero y lanza que se observa en las fotografías del nuevo museo (que precisamente no se cita en el inventario de 1887), cuyos rasgos y textura hacen pensar que no se trata de una figura con piel humana. Pese a todo, y aunque no podemos asegurar que los «individuos de la raza negra» citados en el inventario de 1887 fueran realmente seres humanos disecados, es evidente que *podrían* haberlo sido, y que su exhibición no habría generado escándalo alguno³¹. Exponer cuerpos humanos no era una práctica habitual, pero tampoco se puede considerar algo absolutamente extraordinario. Además, aunque en la mayor parte de los casos se exhibe a individuos considerados exóticos o «salvajes», también se muestra a gentes «domésticas». Los factores que posibilitan este tipo de «actos museográficos» tienen que ver con la sublimación de la ciencia, con la consideración de que el progreso del conocimiento justifica cualquier proyecto científico y con el hecho de que quien lo lleva a cabo (el investigador) tiene el derecho y el deber de ejercer su dominio sobre todo aquello que estudia, incluido el ser humano. Esa dominación suele articularse en clave racista o racial (que es lo más habitual), pero también puede encauzarse por una vía clasista o estamental, como a continuación comprobaremos.

7. El «Gigante extremeño»

Aunque la figura de la mujer hotentote se convierte probablemente en un destacado reclamo durante los últimos años de vida del museo, hay una segunda «pieza» que alcanza la categoría de mito. Nos referimos al famoso «Gigante extremeño», de nombre Agustín Luengo Capilla. Pese a que durante algún tiempo, todavía en vida, el gigante³² atrae la atención de prensa y público, es tras su «ingreso» en el museo cuando echa a andar la leyenda en torno a su vida y a su muerte, una leyenda que se consolida cuando lo hace la de la hija de Velasco, gracias a los artículos de las revistas ilustradas de las décadas de 1920 y 1930³³. Ciertamente, todas las circunstancias que vinculan al gigante con el doctor Velasco y su museo resultan llamativas y hasta extraordinarias. Pero tanto o más singular es que apenas sabemos nada de la vida de Luengo y, sin embargo, desde al menos la década de 1920 hasta hoy las muy frecuentes referencias que se hacen a este personaje repiten de forma machacona unas informaciones que nadie sabe de dónde proceden y que nadie se ha molestado en contrastar³⁴. Me refiero a su pretendida exhibición en circos y barracas de feria y, sobre todo, al presunto contrato de compraventa firmado con Velasco, según el cual el doctor se haría dueño de su cuerpo, una vez fallecido, a cambio de unos determinados pagos que, obviamente, habrían de hacerse efectivos

³¹ Martín-Márquez (2003: 1) critica a Romero de Tejada (1992: 14, n. 12) por dudar de que esas figuras correspondan a seres humanos disecados, acusándola de pretender ocultar parcelas ominosas de la historia del museo. Por nuestra parte, consideramos que la duda es comprensible, aunque también es verdad que Romero de Tejada se equivoca al afirmar que la «negra» y el «negro» citados en el inventario podrían corresponderse con la pareja de hotentotes en yeso que todavía se conserva, pues estas dos figuras ingresan mucho más tarde.

³² Obviamente, utilizamos el término «gigante» sin ninguna intencionalidad peyorativa. No lo entrecorrimos para evitar sobrecargar el texto con signos tipográficos.

³³ El texto más sensacionalista es el que publica Pedro Massa en el número 297 del semanario *Crónica*, de 31 de julio de 1935. Pocos años antes, ya se ofrecía información apócrifa y fantasiosa sobre el gigante en un artículo aparecido en *El Imparcial* (el 6 de enero de 1927, firmado por Gil Fíllol), en otro de *El Heraldo de Madrid* (el 10 de octubre de 1927, firmado por Magda Donato) y en uno más de *Nuevo Mundo* (de 18 de mayo de 1928, escrito por E. Estévez-Ortega).

³⁴ Además de algunas guías actuales sobre el Madrid «pintoresco y macabro», dos recientes artículos de prensa repiten y dan por buenos, el segundo de forma harto alucinada, todos estos datos apócrifos y falsos sobre Luengo y Velasco: uno lo firma José Guerrero en *ABC* (21 de noviembre de 2012); el otro, Jesús Ruiz Mantilla en *El País* (22 de julio de 2013). En el último ha influido de forma decisiva y absurda una presunta novela histórica sobre Velasco, de muy escaso interés literario, cuyo contenido altera de forma notable unas realidades históricas ya perfectamente contrastadas (Folgado de Torres, 2013).

por adelantado³⁵. Ángel Pulido tendría que haber conocido el detalle del presunto acuerdo, pero nada dice al respecto en su biografía (1894). Lo único que sabemos de todo este episodio es lo que cuenta el propio Velasco y lo que recoge la prensa de la época. Veámoslo.

La primera referencia que hemos documentado sobre Agustín Luengo (aún vivo) en la prensa española es ya de fecha muy avanzada: el 3 de octubre de 1875 *La Correspondencia de España* informa de que «Hoy ha sido presentado a S. M. [el Rey] un joven de 26 años, natural de la Puebla de Alcocer, provincia de Badajoz, llamado Agustín Luengo Capilla, el cual alcanza ya la disforme estatura de dos metros 800 milímetros [...]», es decir, ¡cerca de tres metros! Quizás el «8» sea un «3» mal impreso, coincidiendo así la cifra con los datos que proporciona Velasco sobre el gigante poco después. Pero lo cierto es que también en su momento debió de leerse un «8», pues al día siguiente el diario *La Época* repite la noticia y de forma indubitada escribe «800». Ambas notas comentan que se encuentra enfermo, y en la primera se ofrece el dato, importante para el desarrollo de la historia, de que está acompañado por su madre. En *El Pabellón Médico*³⁶ van más allá. Tras hacerse eco del suelto de *La Correspondencia*, y repetir el «800», hacen una observación tan premonitoria como cruel: «El esqueleto de este joven [,] si se lleva a un museo sin pruebas de autenticidad, podría servir de testimonio a muchas teorías antropológicas y arqueológicas que hoy corren por moneda de buena ley entre muchos filósofos, y que no tienen más sólido fundamento que el de fenómenos como el desgraciado Agustín Luengo (¡y tan luengo!) que no figurará entre los casos de longevidad». En diciembre el gigante vuelve a tener una efímera presencia en la prensa: el día 29, *El Globo* y otros diarios informan de que está gravemente enfermo. Fallece dos días después. Cuando vuelva a darse noticia suya en los diarios, sólo un mes más tarde, Agustín Luengo se habrá convertido ya en la «pieza» más relevante del Museo Antropológico.

¿Qué ocurre desde que Luengo llega a Madrid hasta su fallecimiento e inmediato «ingreso» en el museo? Es el propio Velasco quien nos ofrece la información, y obviamente lo que nos cuenta puede no ser toda la verdad. No obstante, su versión tiene visos de autenticidad, y ningún indicio hay en ella de que existieran contratos ni tratos espurios entre Luengo y el doctor³⁷. Según Velasco, el gigante habría llegado a Madrid el 28 de agosto de 1875, tras un periplo por Andalucía del que desconocemos sus pormenores. Quizás se exhibiera, pero nada se dice al respecto. Tampoco queda claro si viaja a Madrid con esa intención; lo único cierto es que en la Corte se recrudecen los padecimientos que sufría desde tiempo atrás. Aunque da la impresión de que Velasco visita o conoce a Luengo durante su enfermedad, quien le asiste es un «profesor de la Beneficencia domiciliaria», personaje que «después me ayudó mucho en el asunto de poder disponer del cadáver», según anota el doctor. Muere el 31 de diciembre. Su cadáver se traslada al museo el día 1 de enero. Debió de ser una memorable jornada de Nochevieja-Año Nuevo para el doctor; probablemente no tanto para su esposa. En el museo le

³⁵ Aunque consolidada más tarde, la leyenda sobre la compra del cuerpo del gigante debió de gestarse al poco de su muerte. Un artículo aparecido en *Los Lunes de El Imparcial* (el 1 de noviembre de 1880) recoge en tono de chanza la historieta de un jobado que, «a cambio de una renta vitalicia», se ofrece a Velasco para dejarse «hacer pedazos por el escalpelo» después de muerto. Curiosamente, la referencia explícita más antigua al presunto pago viene de Manuel Antón, el primer director del renovado Museo de Antropología, quien en la entrada correspondiente a 1910 (que seguramente se redacta años después) de un manuscrito titulado *Borrador del Registro de Entradas de la Sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria del Museo de CC. Naturales, y posteriormente Museo (1883-1920)* (conservado sin signatura en el Museo Nacional de Antropología), asegura que «El Dr. Velasco compró el cadáver en tres mil pesetas, que en parte donó en vida al mismo; el resto a su pobre familia». ¿Disponía Antón de alguna referencia fidedigna o simplemente se hizo eco de lo que ya entonces era un relato apócrifo?

³⁶ Número 689, 14 octubre de 1875, p. 456.

³⁷ La información más extensa que proporciona Velasco sobre Luengo tiene su origen en la necesidad de presentar los materiales que exhibe en la Exposición Universal de 1878, entre los que se cuenta el esqueleto y el vaciado del gigante. Además de extractarse en algún artículo de prensa, el texto completo se publica en *El Anfiteatro* y en el catálogo de los objetos que remite a París (González Velasco, 1878b y 1878c).

practica una detallada autopsia, cuyos resultados refiere con todo lujo de detalles en el texto que revisamos. ¿Por qué ingresa Luengo en el museo? ¿Quién lo autoriza? Según Velasco, «su madre me le cedió para bien de la ciencia, y en su virtud las autoridades respetaron la voluntad de dicha señora»³⁸. Lo mismo asegura justo un mes después del fallecimiento, cuando *El Anfiteatro*³⁹ informa de que «el vaciado de este notabilísimo fenómeno se encuentra ya colocado en el centro del salón grande», al tiempo que advierte de que el cadáver fue trasladado al museo «con aprobación de su desconsolada madre» (figura 10).

Algún tiempo después, desde octubre de 1876, el salón grande del museo exhibe una nueva y aún más impactante «versión» del gran extremeño: la «figura, formada con la piel del citado gigante, [que] se encuentra cubierta con los vestidos que ordinariamente usaba»⁴⁰. Quizás tan extraordinaria pieza no se mostrara de forma permanente, de hecho no se observa en la imagen que reproducimos procedente de la biografía de Pulido (1894: 91), que debemos fechar entre 1879 y 1882⁴¹. En cualquier caso, podemos contemplar el maniquí de Luengo, con la piel, en al menos dos imágenes posteriores: en la revista *Por esos mundos*, de 13 de abril de 1901, y en una interesante fotografía del salón grande (con los cristales de los armarios encintados para protegerlos de los bombardeos), que muy probablemente corresponda a 1941⁴² (figura 11).



Figura 10. Vista interior, hacia el salón pequeño, del Museo Antropológico, entre 1879 y 1882. Al fondo se contempla el vaciado del «Gigante extremeño». En primer plano, a la derecha y en una urna, una de las momias andinas (Pulido, 1894: 91).

³⁸ Suponemos que recibiría algún tipo de compensación o ayuda económica, pero Velasco no hace ninguna indicación al respecto.

³⁹ Número 73, 31 de enero de 1876, p. 29.

⁴⁰ *La Época y Diario oficial de avisos de Madrid*, 16 de octubre de 1876.

⁴¹ No obstante, sí se exhibe en la década de 1920, como atestigua un apocalíptico artículo sobre el museo («La casa de los muertos») publicado por Ernesto Giménez Caballero en el diario *El Sol*, el 21 de enero de 1926.

⁴² La imagen que reproducimos procede de una copia en papel conservada en el Museo de San Isidro, de Madrid, perteneciente al fondo J. Pérez de Barradas, que debió de formar parte de la documentación incluida en el proyecto de reforma del museo diseñado por Ricardo F. Vallespín, en 1941. Una copia completa del proyecto se conserva en el Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Educación, caja 31/5451.



Figura 11. Vista del lateral derecho del salón grande. En la galería se observa el maniquí vestido, y cubierto con su propia piel, del «Gigante extremeño». Fotografía tomada hacia 1941. Museo de San Isidro (Madrid), fondo J. Pérez de Barradas, sig. FD2005/1/3747.

Pronto corre la voz sobre la presencia del gigante en el museo y desde ese momento uno y otro quedan indisoluble y morbosamente asociados; y así continúan. Si hasta entonces el Museo Velasco es conocido por la excentricidad de su propietario y por la noticia fidedigna de que en su interior descansa, en una urna, la momia de la hija del fundador⁴³, el hecho de que ahora exhiba el molde, el esqueleto y la piel montada de una persona viva hasta hacía sólo unas semanas, que más de uno podía haber contemplado por las calles de Madrid, anclan al edificio del paseo de Atocha en el universo de lo macabro⁴⁴. Para el doctor, sin embargo,

⁴³ Poco después de la inauguración del museo, Velasco había sido autorizado para trasladar allí los restos de su hija difunta (*La Farmacia Española*, 6 de mayo de 1875). El episodio de la apertura del féretro y todo lo relacionado con el tratamiento de la momia queda referido con notable dramatismo en la biografía que redacta Pulido (1894: 62-67). Para un detallado relato de la vida y la leyenda de Concha (con algún error importante), véase el capítulo que le dedica Giménez Roldán (2012: 164-195). Ya en vida de Velasco se editan al menos dos textos inspirados en el singular episodio de la exhumación de Conchita; décadas después habrá más. Uno es un llamativo poema de Ramón de Campoamor, «Por donde viene la muerte», de 1879. El otro lo escribe nada menos que Ángel Pulido y se publica por entregas en la propia revista del doctor, en *El Anfiteatro*, en los meses de agosto y septiembre de 1875. Se titula «Un descubrimiento prodigioso en el siglo XX» y es una especie de relato de ciencia ficción, no muy original, que tiene como escenario el propio Museo Antropológico.

⁴⁴ Tras la compra del museo por el Estado, el esqueleto, el vaciado y el maniquí se adscriben en 1892 (junto con otros muchos objetos) al Museo de Ciencias Naturales (una copia del inventario con el detalle de las colecciones transferidas se conserva en el archivo del Museo Nacional de Antropología, sig. 51/1887/5). De todas formas, parece que no salen del edificio de Atocha. Al menos eso da a entender Manuel Antón años más tarde, en el manuscrito que citamos en la nota 34, cuando dice que tras el reparto de las colecciones «un corto número de ejemplares de Antropología quedó agregado a la Sección de Antropología de este último Museo», el de Ciencias, que había sido instalada en el propio Museo Velasco. El maniquí debió de destruirse en los años cuarenta; el vaciado ha acabado muy deteriorado. El esqueleto continúa siendo la «pieza estrella» del museo.

tener al gigante «en casa» es todo un orgullo, es el principal reclamo de su institución. Precisamente una reproducción a gran tamaño del vaciado de Agustín Luengo, con su bastón y una hoja de parra cubriendo los genitales, inaugura la que debía de haber sido una serie de láminas (con folleto informativo adjunto) titulada *Museo Antropológico del Dr. Velasco*⁴⁵. Desgraciadamente, el proyecto no tiene continuidad (figura 12).

Pero el gigante sí la tiene y sin duda la contemplación de tan singular pieza (que en realidad son tres: vaciado, esqueleto y maniquí) tuvo que causar una honda impresión en los



Figura 12. «Museo Antropológico del Dr. Velasco. El Gigante Estremeño» (Gabinete fotoligptico de [Antonio G.] Ordóñez, Madrid). Biblioteca Nacional, sig. 17-155-056 (60 x 47 cm).

⁴⁵ Agradezco a Isabel Ortega García, de la Biblioteca Nacional, la indicación sobre la existencia de esta interesante imagen.

muy relevantes personajes que también ahora, como había ocurrido con los museos previos de la calle de Atocha, visitan el centro. La de mayor relumbrón es la que realizan los emperadores de Brasil (Pedro II y Teresa-Cristina de Borbón-Dos Sicilias) el 22 de agosto de 1877. Es su segundo viaje a Europa y aunque durante esa misma jornada se acercan a otras instituciones madrileñas, el hecho de que visiten el Museo Antropológico, con todas las excentricidades que acoge, debe de llenar de gozo a Velasco, por muy republicano que fuere. El segundo visitante de postín es un antiguo conocido: el príncipe heredero de Mónaco, el futuro Alberto I. Ya en 1866, durante una breve estancia en Madrid camino de su ingreso en la Armada Española, se interesa vivamente por el museo doméstico del doctor en el número 90 de la calle de Atocha⁴⁶. En enero de 1878, cuando se documenta la nueva visita, el príncipe ha concluido su formación y hace tiempo que no reside en España. Desconocemos las razones de su regreso, pero lo que indica la prensa es que se encuentra de nuevo en Madrid y que visita «casi todos los días» el nuevo Museo Antropológico⁴⁷. Un año más tarde vuelve a pasar por la capital del Reino y de nuevo visita el museo, ahora «acompañado de familias muy distinguidas» y del secretario de la embajada francesa en Marruecos⁴⁸.

Estos años los vive Velasco con especial intensidad. El muy relativo éxito de su presencia en la Exposición Universal de París de 1867 lo empuja a participar en la de 1878. En esta ocasión, el doctor organiza todo con más tiempo y detalle, lo que permite que las colecciones enviadas superen en número y calidad a las presentadas once años antes. La relación incluye un curioso texto de Velasco titulado «Proyecto de fundación de museos antropológicos en todas las naciones», un plano y fotografías del museo, plantas, minerales, animales disecados y algunas piezas arqueológicas. Pero las colecciones más extensas son las de «antropología» (esqueletos, huesos y cráneos, tanto reales como en moldes y fotografías), las preparaciones anatómicas y los ejemplares de teratología animal. Y, claro está, la pieza más destacada es el «Gigante extremeño». Velasco envía a París el vaciado y el esqueleto, y los acompaña del ya mencionado texto que habla de su historia vital y recoge la autopsia que le practicara en enero de 1876. Además, y siguiendo el ejemplo de las exposiciones anatómicas comerciales y de las típicas exhibiciones de «monstruos» humanos, sitúa junto a ambas piezas el «busto de una enana» madrileña que había sido examinada por el propio Velasco y que con 15 años media sólo 85 centímetros.

8. Ciencia y política

En 1879 se documenta un episodio especialmente significativo en la agitada vida de Velasco, que le permite vincular su ideología y sus valores con el museo. Nos referimos a la enfermedad y muerte de su gran amigo el general liberal (y conspirador revolucionario) José Lagunero Guijarro, entonces en busca y captura. Digamos solamente que tras su detención y hospitalización inicial, a finales de septiembre, Velasco acoge al militar en su propia casa, que allí fallece a las pocas semanas y que en el museo se instala su capilla ardiente. El entierro tiene lugar el 19 de diciembre en la Sacramental de San Justo y la comitiva fúnebre, que sale del museo, se convierte en un gran homenaje popular al militar, al liberalismo y hasta a la República, en el que participan varios miles de personas, y todo ello a pesar de la fortísima vigilancia policial y las restricciones impuestas por las autoridades. Si algo se puede decir de la conducta de Velasco en este dramático acontecimiento, es que no se arredra ante las presiones y los evidentes riesgos, que se mantiene fiel a sus ideas y a quienes junto a él las defendieron en el pasado y se atreven a defenderlas en el presente.

⁴⁶ *La Correspondencia de España*, 5 de mayo de 1866.

⁴⁷ *El Anfiteatro*, n.º 121, 31 de enero de 1878, p. 24.

⁴⁸ *La Correspondencia de España*, 1 de junio de 1879.

Desconocemos en qué medida afecta al doctor, a su museo y a su docencia, tan recalci-trante actitud progresista y republicana. Fuera como fuese, al año siguiente vuelve a las andadas, conjuntando de nuevo ciencia y política. En esta ocasión, aprovecha que el 27 de octubre de 1880 se cumple el 327 aniversario (una cifra nada «redonda») de la ejecución de Miguel Servet, para rendir homenaje a quien considera el más destacado héroe de la historia de la Medicina, para rechazar la intolerancia religiosa y la crueldad, y para defender el progreso de la ciencia y la libertad de cátedra (González Velasco, 1880b). Pese a que la lluvia hace «poco apetecible la excursión al excéntrico sitio que ocupa el Museo Antropológico»⁴⁹, la asistencia al acto es numerosa, y cuenta con importantes personajes del mundo de la política, entre los que se destacan tres pesos pesados del republicanismo español: Castelar, Pi y Margall y Manuel Becerra. Por supuesto, la prensa más conservadora censura el acto con acritud⁵⁰.

Al margen de actos político-científicos, Velasco participa en otros eventos más estrictamente académicos, destacando su elección como vocal en el IV Congreso Internacional de Americanistas que se organiza en Madrid en 1881, al que presenta una selección de piezas arqueológicas y etnográficas americanas de su museo. Pero donde su actividad es más intensa es en el seno de la antigua Sociedad Antropológica Española, refundida en 1880 (bajo la presidencia del doctor) como Sociedad Española de Antropología y Etnografía. En la sesión inaugural de la nueva etapa, el 14 de junio, Velasco lee una memoria sobre un tema que bien podríamos calificar como su última obsesión antropológico-etnográfica: las Hurdes y los jurdanos. Unos años antes habían ingresado en el museo algunos materiales etnográficos procedentes de esa comarca cacereña; bien sea debido a esas adquisiciones o porque existe un interés previo, el caso es que la miseria y las presuntas peculiaridades físicas y mentales de los jurdanos llaman poderosamente la atención del doctor. Por supuesto, nunca ha viajado a las Hurdes y muy probablemente nunca ha visto a un jurdano, pero su leyenda trágica (extremeña, como el gigante, ¡vaya casualidad!) ha echado a andar y nada la detendrá durante décadas. Como en otras ocasiones, Velasco edita un folleto con su brevísimo discurso, de poco más de cinco páginas (González Velasco, 1880a). En realidad, su única fuente de información es el artículo que apareciera décadas atrás en el famoso *Diccionario geográfico-estadístico-histórico* de Pascual Madoz⁵¹. La descripción de los jurdanos que hace el gran político progresista (correligionario del doctor) es sencillamente apocalíptica: son (y es literal) degenerados, indolentes, abyectos, sucios, impúdicos, asquerosos, repugnantes, bajos, míseros, adustos, selváticos, intratables, soberbios, pedigüños, falsos, propensos a la embriaguez, inmorales, brutalmente licenciosos, lujuriosos, criminales, parricidas, polígamos, irreligiosos, casi salvajes. Eso sí, reconoce que son ágiles. Al final, en cualquier caso, Madoz asume que no son ellos los responsables de su estado, sino «la nación que los deja olvidados o desatendidos».

Extraña que Velasco no hubiera conocido antes el texto; sea como fuere, la combinación de degeneración, primitivismo y salvajismo que parece caracterizar a los jurdanos es todo un hallazgo para nuestro doctor. Lo único que hace Velasco en su escrito es reproducir literalmente el de Madoz, citando su nombre de pasada, sin indicar que este sea el autor. Asume la bestial descripción sin atisbo de duda y sin la más mínima reflexión crítica. Su conclusión es tanto o más tremendista que la de Madoz: «Hoy que todos los países cultos se apresuran a promover la exploración del África, [...], empecemos nosotros por fijarnos en lo que tenemos en casa, y veamos si ese distrito que representa al desnudo el estado salvaje y primitivo del hombre, se convierte, por medio del trabajo bien dirigido, en centro de riqueza y felicidad».

⁴⁹ *El Globo*, 28 de octubre de 1880.

⁵⁰ *El Siglo Futuro*, diario tradicionalista, califica a los participantes en el acto de «fautores de la herejía protestante» (29 de octubre de 1880).

⁵¹ Se publica en el tomo IX de la obra, editado en 1847, pp. 360-363. En contra de lo que afirma Giménez Roldán (2012: 282-283), Velasco nunca estuvo en las Hurdes.

9. Fallece Velasco, muere el museo

La implicación de Velasco en la nueva etapa de la Sociedad de Antropología se proyecta en alguna otra intervención en sus reuniones y, sobre todo, en la publicación de su nuevo órgano de difusión, que lo es también del museo: la revista *Museo Antropológico*, cuyo primer número se edita a finales de marzo o primeros de abril de 1881. A finales de este mismo año enferma; desde entonces, y hasta su muerte en octubre de 1882, los problemas de salud apenas le permiten trabajar. Previendo el futuro, y antes incluso de la grave pulmonía que le aqueja en diciembre de 1881, solicita, y obtiene el permiso, a las autoridades sanitarias para que su cadáver y el de su esposa sean enterrados en el propio museo⁵². En medio de esta coyuntura, y siendo consciente de que su patrimonio económico es rico pero adolece de liquidez, trata de asegurar el futuro de su obra y el de su esposa proponiendo al Estado la adquisición del museo. Debió de ponerse en contacto con el Gobierno en febrero de 1882, pues ya al mes siguiente la prensa informa de la comisión formada para estudiar la propuesta, que preside Cánovas del Castillo⁵³. En su reunión del 4 de julio acuerdan emitir un primer dictamen favorable, e incluso determinan que se forme una subcomisión que habría de encargarse del reparto de las colecciones y materiales entre los museos que se considerasen oportunos⁵⁴. Es evidente, por tanto, que desde este primer momento nadie proyecta la continuidad de la institución. En abril de ese mismo año se publica un folleto, dirigido expresamente a la comisión evaluadora, en el que tras una exaltada biografía de Velasco se presentan las cualidades del museo y las ventajas que tendría para la ciencia y la patria su adquisición por el Estado (ODJ, 1882). Aunque sin su firma, es obvio que el escrito lo redacta o lo inspira directamente el propio Velasco (o quizás Pulido); y también es evidente que, a pesar de su enfermedad, aún se cree capaz de seguir atendiendo el museo. De hecho, en el folleto se anota que «Si el Museo Antropológico del doctor Velasco pasa a ser propiedad de la Nación, y se confiere la *Dirección* de por vida, pero sin sueldo, a su fundador, propónese este plantear reformas importantes y muy útiles mejoras». Pese al inicial dictamen favorable, no debió de producirse una resolución definitiva⁵⁵, por lo que en marzo de 1883, tras la muerte de Velasco, vuelve a reunirse la comisión. En un principio, habían tasado en seiscientas mil pesetas el valor del edificio y en doscientas mil las colecciones, aunque estas últimas no entran finalmente en el acuerdo, pues «han sido legadas al Estado por el propietario»⁵⁶. La venta del museo, cuyo precio final es de 555.000 pesetas, se escritura el 15 de febrero de 1888 (Giménez Roldán, 2012: 256). Se abona entonces el primero de los tres plazos establecidos; el último se hace efectivo a principios de 1890⁵⁷.

Retornemos de nuevo a 1882. Velasco enferma de gravedad en el mes de septiembre y ya no se recupera. Fallece la tarde del 21 de octubre. Toda la prensa madrileña informa de su

⁵² *La Correspondencia de España*, 16 de noviembre de 1881.

⁵³ *El Día*, 14 de marzo de 1882. Forman parte de la comisión, entre otros, los políticos Castelar, Pi y Margall, Romero Ortiz y Silvela; los científicos Galdo, Vilanova y Tubino, y el arquitecto del museo.

⁵⁴ *El Día*, 5 de julio de 1882.

⁵⁵ De todas formas, sí parece que se hizo ya una primera evaluación de las colecciones. En el Museo Nacional de Ciencias Naturales se conservan varios inventarios parciales (sobre historia natural y el laboratorio de química), uno de los cuales anota que «La colección de instrumentos [médicos y quirúrgicos] queda por ahora reservada, ínterin el Doctor Velasco sigue ejerciendo la profesión y no deja de prestar sus servicios profesionales a la humanidad. Igual sucede respecto a la Biblioteca, únicas cosas que no enajena ni entran en la cesión del Museo al Gobierno». Es obvio, por tanto, que el listado se confecciona antes de octubre de 1882 (Cátedra de Antropología 1859-1902, caja 3, legajo 24).

⁵⁶ *La Discusión*, 14 de abril de 1882.

⁵⁷ Por virtud de una Real orden del Ministerio de Fomento, de 30 de julio de 1888, el rector de la Universidad Central nombra una comisión mixta formada por catedráticos de las Facultades de Medicina y de Ciencias, encargada del reparto del edificio y de sus colecciones. La primera reunión se celebra el 23 de septiembre de 1888; la última, el 19 de abril de 1893. Durante estos años, y tras superar profundos desencuentros por la distribución de espacios, se trasladan las colecciones correspondientes a las citadas facultades, al Museo de Ciencias, al Arqueológico y a las diferentes facultades de Medicina del país. Las actas de esta comisión (y la relación de envíos a las facultades de Medicina) se conservan en el Archivo General de la Universidad Complutense (sig. SG-2531).



Figura 13. Esquela del doctor Velasco (*La Correspondencia de España*, 22 de octubre de 1882).

el 21 de noviembre, la Academia Española de Ciencias Antropológicas organiza un homenaje póstumo en el Teatro de la Alhambra de Madrid (Benavente *et al.*, 1882). Lo preside el doctor José de Letamendi; participan amigos y discípulos, entre ellos Pulido, Benavente y Tolosa Latour. Se leen escritos biográficos, recuerdos personales y poemas. El acto concluye con «la coronación del busto del gran médico y filántropo» (figuras 13 y 14).

Pasado el momento inicial de obituarios y homenajes, la figura del doctor Velasco se desvanece; ni siquiera la clase médica parece mostrarle el más mínimo aprecio. Lo único que lo recuerda en el Madrid de finales de siglo es un edificio tan impresionante como espectral: su museo, cerrado entonces al público a cal y canto pero que durante décadas seguirá siendo conocido como Museo del doctor Velasco.

muerte y casi toda elogia la vida y la obra del doctor. El cadáver, inevitablemente embalsamado, permanece expuesto en el salón grande del museo durante los dos días siguientes; al final, ¡también el doctor es parte de la exposición! Aunque quizás exagere, dada su afinidad ideológica con Velasco, *La Correspondencia de España* asegura (el 24 de octubre) que durante estas jornadas «miles de personas» se acercan al museo para rendirle homenaje, «desde las más altas clases sociales a las más humildes», lo que atestigua «la inmensa popularidad del finado». El diario apunta un dato más de interés: en la tumba abierta al fondo del salón que ha de acoger su cadáver, Velasco será «acompañado del de su hija, que se conserva ahora en la capilla reservada que tiene el museo»⁵⁸. Las exequias tienen lugar el día 25 en la cercana basílica de Atocha. Están presentes el gobernador civil de Madrid, el rector de la Universidad, numerosos colegas de la profesión médica, estudiantes y representantes de hospitales, de la prensa médica, de academias y de sociedades científicas, además de numeroso público. No se menciona a políticos⁵⁹. El féretro fue conducido seguidamente al museo, recibiendo sepultura en el salón grande⁶⁰. Un mes después,

⁵⁸ Es por tanto falso que Velasco exponga al público, como una pieza más del museo, el cadáver momificado de su hija. Lo que no podemos confirmar es si finalmente es enterrada junto al doctor. Pulido (1894: 67) parece insinuarlo, pero no queda del todo claro. Mucho después, el mismo autor (Pulido, 1926: 58) asegura de forma explícita que el propio Velasco decidió un día sacar a su hija de la capilla donde la guardaba y darle «sepultura en el salón grande». Es imposible que lo hiciera, pues en 1882 continuaba en la capilla. Puede que fuera entonces cuando se inhumara juntos al padre y a la hija, pero ningún artículo de prensa menciona que durante el entierro de Velasco se proceda también al de Concha. En cualquier caso, en 1886 la viuda del doctor se lleva finalmente los restos de su hija al cementerio de San Isidro, ya estuvieran entonces en la capilla o en la sepultura del salón grande.

⁵⁹ *La Iberia*, 25 de octubre de 1882.

⁶⁰ La sepultura no se situaba en el centro del salón, sino cercana al acceso al salón pequeño y algo desviada hacia la derecha. La localización se deduce de las fotografías que del salón grande y la tumba se reproducen en el semanario *Nuevo Mundo*, el 18 de mayo de 1928.

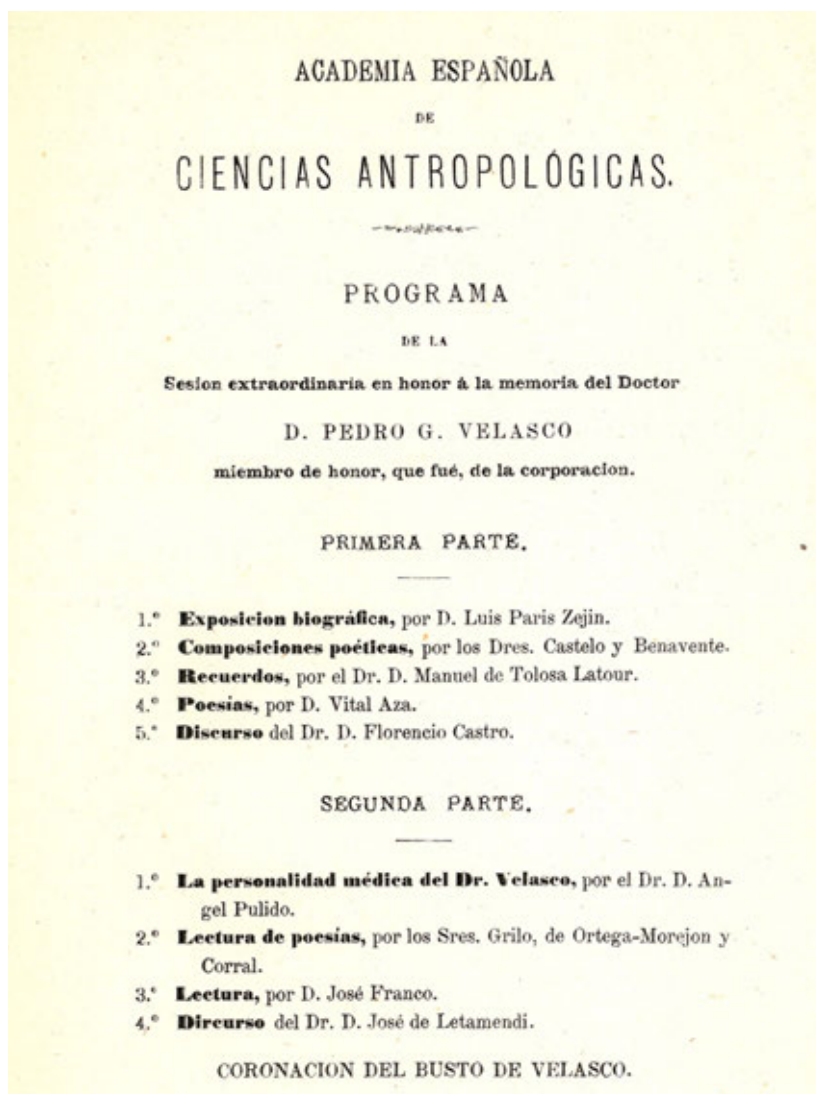


Figura 14. Programa de la sesión extraordinaria organizada por la Academia Española de Ciencias Antropológicas en honor del doctor Velasco, el 21 de noviembre de 1882. Real Academia Nacional de Farmacia, legajo 142, expediente 2, n.º registro 999, «Correspondencia cursada entre el Colegio de Farmacéuticos de Madrid y otros organismos e individuos».

10. Inventario y colecciones

Aunque anotamos que hasta febrero de 1888 no se escritura la compra venta del museo, el visto bueno se da en el verano de 1887. Una Real Orden de 7 de julio de ese año ordena la formación de una «comisión de incautación»⁶¹. La forman el rector de la Universidad, Francisco de la Pisa Pajares; los catedráticos Matías Nieto Serrano (Medicina), Juan Vilanova Piera (Geología) y Federico Olóriz Aguilera (Anatomía); y el secretario general del Consejo de Instrucción Pública. Se reúnen por vez primera el 14 de octubre. Dos días después comienzan a redactar el inventario, que está concluido el 29 del mismo mes. El documento resultante (que firman en esa fecha

⁶¹ Se utiliza el término «incautación», aunque se trata de una simple compra por parte del Estado.

los miembros de la comisión junto con Ángel Pulido, este en representación de la viuda de Velasco) tiene cincuenta y seis folios y enumera, con un primoroso detalle decimonónico, todo lo que contiene el Museo Antropológico, exceptuando, como es obvio, los espacios correspondientes a la que fuera vivienda del doctor⁶². Podemos considerar que este inventario es el verdadero testamento de Velasco, pues nos ofrece una imagen nítida de lo que guarda el museo en 1887, que es todo lo que había reunido su propietario hasta su muerte, en 1882.

El salón grande tiene en su zona central la mayor parte de las piezas que muestran las fotografías de Laurent de 1875. Uno de los dos armarios-vitrina que se contemplan al fondo de la sala (y la mitad del segundo) guarda la «sección de moluscos»; el otro y uno más largo (que se ve en las fotos del libro de Pulido) exhiben la de minerales. Las camas y sillas operatorias que se ven en los primeros años se han reducido a una o dos, según se consulte el inventario o su borrador. Siguen presentes el «árabe» en yeso, la urna con un esqueleto, el caballo anatómico en madera⁶³, otros dos disecados, la figura humana anatómica y el globo terráqueo (no se cita el modelo de sistema planetario que se ve en 1875). Como ya adelantamos, se menciona expresamente a «dos individuos de la raza negra, hombre y mujer, disecados con su piel natural», cuya autenticidad no queda clara. Otras novedades con respecto a los primeros tiempos son una momia andina, el conjunto formado por un dromedario y un leopardo disecados y, finalmente, el vaciado del «Gigante extremeño». Sobre la cancela continúan los óleos que representan «la formación del cosmos y la historia de la Tierra». Sobre los muros de la planta baja se despliegan setenta y dos armarios, todos numerados. En lógica clave evolucionista⁶⁴, y tras haber mostrado en imágenes la historia del cosmos, los trece primeros exhiben colecciones que dan fe de cómo era la Tierra en aquellos tiempos lejanos: hay «zoófitos», algas, helechos y fósiles de plantas y animales. Luego toca hablar del ser humano, comenzando por explicar su aparato genital y reproductivo y las fases de desarrollo del feto, algo que se hace con decenas de esqueletos y fetos conservados en alcohol, y también alguno disecado⁶⁵. Como la gestación escapa en ocasiones a la normalidad, los armarios siguientes disponen un abundante despliegue de cuadros, fotografías, moldes, preparaciones y fetos teratológicos. A continuación, se explica el esqueleto humano; aquí encaja a la perfección el esqueleto de Luengo (armario número 30), seguido de parte de la colección de cráneos del museo (unos quinientos), que se acompaña de algún cráneo de mono, cuadros, modelos frenológicos, «cuatro cabezas representativas de las principales razas humanas», cabezas de momias egipcias y una *tzantza* jíbara. Se repasan seguidamente los huesos de las extremidades, sus músculos, los del tórax, vísceras y órganos internos, sistema respiratorio, órganos genitales, venas, arterias y sistema linfático (figuras 15 y 16).

Los setenta y cinco armarios de la galería comienzan presentando el cerebro, el sistema nervioso, la vista, el oído, el olfato y la boca. El número 79 guarda «una Venus tamaño natural,

⁶² *Museo Antropológico del Doctor Don Pedro González Velasco*. Inventario (manuscrito), Archivo del Museo Nacional de Antropología, sig. 52/1887/5. Con la misma signatura se conserva otro inventario, sin firmar y organizado en cuadernillos, que parece ser el borrador original. En algunas partes contiene alabanzas a las cualidades del museo que no se recogen en el firmado; en otras, los contenidos de las habitaciones se enumeran con más detalle en cuanto a su localización, aunque sin presentar el desarrollo literario del segundo. Entre uno y otro existen algunas diferencias sensibles que citaremos.

⁶³ Después de pasar por el Museo de Ciencias Naturales, hoy forma parte del renovado Museo Veterinario Complutense que dirige Joaquín Sánchez de Lollano, a quien agradecemos la información proporcionada.

⁶⁴ El evolucionismo de Velasco y de su museo es peculiar. Por una parte, y pese a su marcado positivismo, no existe ni el más mínimo atisbo de propuesta explicativa de la evolución biológica del ser humano. Por otra, aunque la exposición da a entender que el «Cosmos» y la Tierra tienen una historia mucho más larga y compleja que la propuesta por la Biblia, la interpretación creacionista sigue estando latente.

⁶⁵ Por cierto, el armario número 17 guarda en una caja una singularísima pieza que refleja la condición obsesiva y poco menos que patológica del doctor: ¡la placenta de su hija!



Figura 15. Vaciado de feto teratológico conservado en el Museo Antropológico (*El Anfiteatro Anatómico Español*, n.º 32, 15 de mayo de 1874, p. 101).



Figura 16. Cuadros anatómicos en estuco pintado (del sistema circulatorio del brazo y de la pierna) elaborados a partir de preparaciones del doctor Velasco. Pertenecientes originalmente al Museo Antropológico y remitidos a la Facultad de Medicina de Santiago de Compostela (donde se conservan) en 1892, tras la adquisición del museo por el Estado (Gallaecia Fulget, 1995: 430-431).

de cartón piedra»⁶⁶ y «veinte preparaciones de piel humana, con grabados [tatuajes] hechos en vida». Entre algunos armarios con preparaciones de patologías hay alguno con plantas desecadas y otro que guarda una «momia de mujer joven», probablemente la hija del médico Manuel Tarín, que este dona al doctor en 1873 y que durante décadas se consideró que correspondía a la momia de la hija de Velasco (Dorado *et al.*, 2010). Siguen bustos, preparaciones, cuadros y moldes de innumerables patologías, que dan paso a un par de armarios con medicamentos y plantas medicinales (figura 17). Vienen luego vendajes y ortopedia, operaciones en extremidades, intervenciones en el aparato urinario y sistema reproductor, tumores, gangrenas y, como colofón, una decena de armarios con más moldes, cuadros y preparaciones de la más temible y amoral de las enfermedades: la sífilis. En la base de la barandilla, y en toda su longitud, se sitúa la denominada «sección de botánica»: son doscientos setenta cuadros con plantas desecadas. Sobre los armarios de la galería se disponen veintiún bustos de médicos y filósofos de la Antigüedad y alguno de época contemporánea, además de los de Cervantes y Lope de Vega.



Figura 17. Modelo de tumor canceroso conservado en el Museo Antropológico (*El Anfiteatro Anatómico Español*, n.º 3, 28 de febrero de 1873, p. 35).

⁶⁶ Suponemos que es una venus anatómica blanca. Quizás sea alguno de los dos maniqués que se ven en las fotos de Laurent, situados a ambos lados de la puerta de acceso al salón pequeño, y que no se citan expresamente en los inventarios. Parecen figuras de mujer desnudas, cubiertas ambas por velos semitransparentes.

El salón pequeño era el destinado originalmente a la «anatomía comparada», es decir, a presentar ejemplares de zoología que permitirían su estudio comparado con la anatomía humana. Desde su parcial instalación en 1875 sólo parece haber crecido en ejemplares, no en sistematización. Hay treinta y ocho armarios con decenas de esqueletos, cráneos, animales normales y teratológicos disecados y frascos con vísceras, además de una colección de láminas de botánica y otra de mármoles. También se exhiben piezas directamente sobre los muros. Dispone de una galería sobre la puerta de entrada, que comunica las dos alas laterales del museo (figura 18).

Como vimos, una puerta en la pared de la izquierda da acceso a una habitación que acoge la «sección de curiosidades». A continuación viene otro pequeño espacio dedicado a la «historia del trabajo», que da paso al salón de aves. Las dos primeras reúnen la más variopinta y desordenada colección de objetos que podamos imaginar: arqueológicos, históricos, contemporáneos, etnográficos... Algunos son un puro disparate; otros, no tanto. Hay piezas romanas, armas, uniformes, objetos de las guerras carlistas, medallas, algunos libros, cerámicas y banderas; pero también frascos con agua del Jordán, una presunta llave y cerradura del Conde Duque de Olivares y ¡varios trozos del «cable sub-marino que une Europa con América»! Hay, no obstante, algunas piezas destacadas, como más de una treintena de objetos etnográficos de Oceanía y África, fotografías de «igorrotos» filipinos, una colección de estampas de tipos de Manila y otra con ciento doce pinturas chinas sobre papel de arroz⁶⁷ (figura 19). El salón de aves, bastante más grande, dispone nada menos que de cuarenta y un armarios y dos vi-



Figura 18. Salón pequeño o de «anatomía comparada» (zoología). La puerta del fondo da entrada a la «sección de curiosidades», en el ala del antiguo paseo de Atocha (Pulido, 1894: 85).

⁶⁷ Son de la clase denominada «pinturas chinas de exportación», elaboradas durante los siglos XVIII y XIX para su venta a los comerciantes occidentales. Hace unos años el Museo Nacional de Antropología organizó una exposición con estas piezas, editando un interesante catálogo (Santos Moro, 2006). Hay láminas sueltas y el *Álbum chino de pájaros* reproducido en la figura 19.

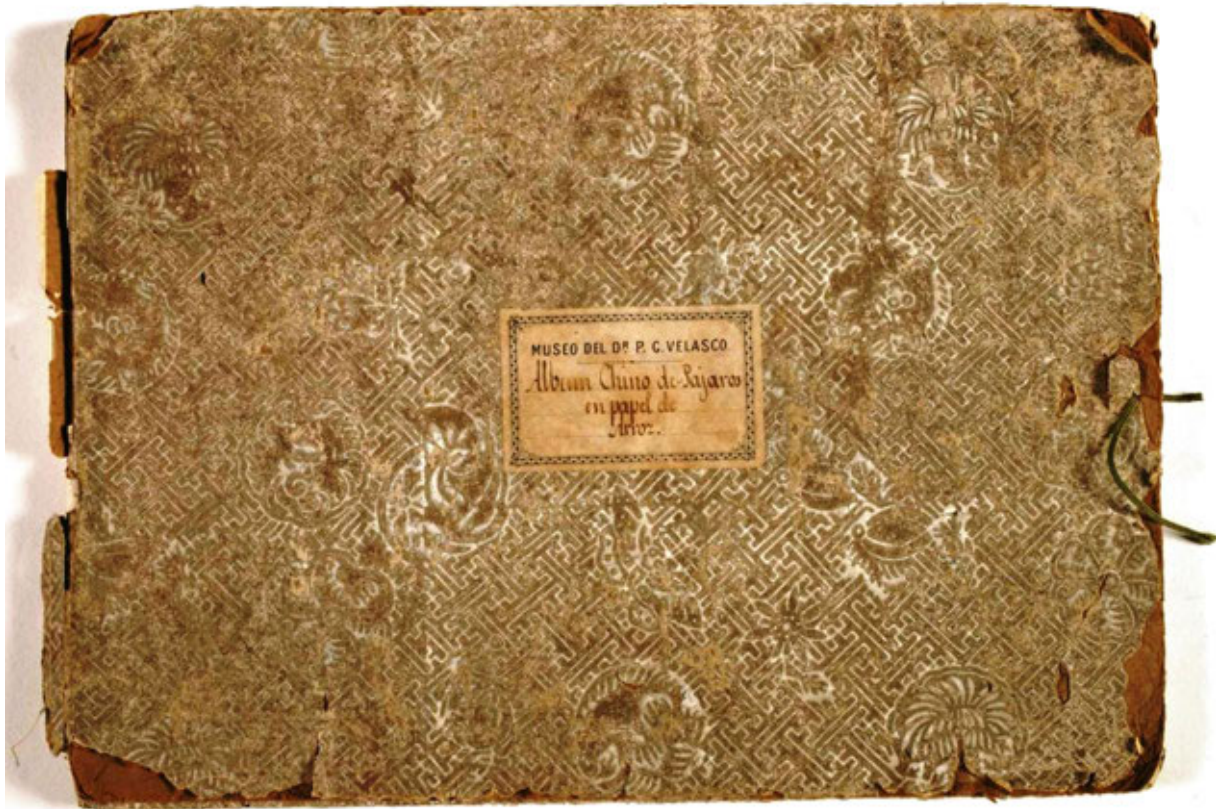


Figura 19. Cubierta del *Álbum chino de pájaros en papel de arroz*, con la etiqueta original del Museo Antropológico del doctor Velasco (33 × 24 cm). Museo Nacional de Antropología, n.º de inventario CE18763.

trinas exentas. Guarda casi mil esqueletos y ejemplares disecados, incluido un avestruz, y medio millar de nidos y huevos. Por último, la denominada «sección de numismática» no ocupa una habitación propia; probablemente se guarda en el despacho del doctor: reúne dos mil monedas, muchas de época romana y algunas de oro⁶⁸.

El inventario enumera el contenido de una interesante «sección de antropología» que no se cita en las guías del museo y que debería de situarse en el ala de Alfonso XII. Contiene instrumental, moldes, cabezas anatómicas, cráneos normales, de criminales y de diferentes tipos étnicos. El registro diferencia esos materiales (que agrupa bajo el título de «craneología») de los «etnográficos». La relación de estos últimos incluye muy variados objetos domésticos (entre ellos un trillo y un arado castellanos) y exóticos (cerámica marroquí) y diez entradas que se definen como «Un tipo de habitante de [...]»⁶⁹. Son varios españoles (entre ellos tres de las Hurdes), uno sin procedencia pero del siglo XVIII, un patagón, un tipo de «soldado de Paraguay» y otro más «de hombre primitivo». ¿Qué son en realidad? Si fueran cráneos se habrían citado en el apartado anterior; tampoco son fotografías. Pueden ser modelos de cabezas, o quizás maniqués, porque no parece plausible que se trate de individuos disecados⁷⁰. Sin embargo, y resulta llamativo, a

⁶⁸ No hay inventario del despacho, aunque se indica que diversas piezas (candiles, vasijas, ídolos, sillones) anotadas en el registro proceden de allí.

⁶⁹ El borrador tampoco aclara nada. Se limita a enumerar los 71 ítems de la habitación, comenzando así: «1.º Tipo de un habitante de [...]».

⁷⁰ De todas formas, el asunto no queda del todo claro. Quizás le llegara esta dudosa información al redactor del *Almanaque Bailly-Bailliere* de 1896, pues al describir el museo (entonces probablemente cerrado al público) anota que en el salón grande se exhiben «diversos maniqués e individuos con la piel curtida de diferentes naciones y de provincias de España» (p. 385).



Figura 20. Muñeco masculino con indumentaria tradicional de Japón, perteneciente al antiguo Museo Antropológico (altura: 104 cm). Museo Nacional de Antropología, n.º de inventario CE4695. Fotografía: M.ª Dolores Hernando Robles.

renglón seguido el inventario refiere que esta sección guarda precisamente «la piel curtida del gigante Alonso [*sic*] Luengo, rellena y vestida con un traje de los que él usaba». El borrador no cita aquí al gigante, sino en la «cátedra de análisis y antropología» que seguidamente reseñamos. Además, menciona que se conservan «dos preparaciones humanas»: la de Luengo y otra más «con el traje de Moratín», aunque desconocemos qué es exactamente a lo que se refiere.

También en la planta baja del ala de Alfonso XII se sitúa la «cátedra general». Tiene una gradería con ocho filas de asientos y en ella se guarda gran número de piezas anatómicas, preparaciones, huesos, cuadros y moldes utilizados por Velasco en sus clases. La «cátedra de análisis y antropología»⁷¹, que suponemos anexa a la anterior, dispone de frascos con reactivos, una colección de mapas de todas las provincias españolas, la máquina eléctrica de disco que se ve en la litografía del museo de Atocha 90⁷² y unas cuantas curiosidades: materiales arqueológicos, «seis figuritas alegóricas de trajes y costumbres de varios países»⁷³ (figura 20), diez «maniqués con trajes alegóricos de España»⁷⁴, candiles, azulejos y hasta un «orinal con funda de terciopelo» que habría pertenecido a Carlos III. En esta misma planta, hacia el interior (y accesible desde el salón pequeño), se encuentra el «laboratorio químico», con cocina y todo el instrumental que le es propio. La «enfermería» que cita el inventario ocupa probablemente varias habitaciones del piso principal de esta misma ala de Alfonso XII, alguna de las cuales debió de acoger hasta 1880 la redacción de *El Anfiteatro*. Dispone de material sa-

⁷¹ Muy probablemente se trata del «gabinete de estudios microscópicos» que refiere Pulido en sus trabajos.

⁷² Agradezco a Ignacio de la Lastra González (del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, en su sede de Madrid) la identificación y la información proporcionada sobre este aparato.

⁷³ El maniqué con indumentaria tradicional japonesa que se muestra en la figura 20 corresponde quizás a este grupo.

⁷⁴ Se citan en el borrador, no en el inventario definitivo, y en principio no se corresponderían con los «tipos» humanos mencionados en la «sección de antropología», dado que estos no son sólo de España. Sin embargo, es probable que al final unos y otros sean la misma cosa, especialmente si tenemos en cuenta que el borrador cita al gigante también en la «cátedra de antropología», no en la «sección de antropología», donde le sitúa el inventario final.

nitario y cinco camas «modelo especial». Por último, el sotabanco situado encima de este piso da cabida a la «sección de modelos, moldes y originales», con preparaciones y moldes a medio hacer y todo el mobiliario y utillaje necesario para fabricarlos, para pintarlos y para macerar piezas anatómicas y cadáveres.

11. Balance final

Una vez revisado el inventario de 1887, queda claro que el Museo Velasco no es un museo etnográfico, pero tampoco es un museo típico de anatomía⁷⁵. Hay piezas que nos remiten directamente a una museografía del disparate, a un coleccionismo de lo absurdo; pero el museo dista mucho de ser un sinsentido. Su discípulo y principal biógrafo no tiene reparo en reconocer que «le engañaba quien quería» (Pulido, 1894: 38), y que su gran creación era «un Museo abigarrado, conjunto de muy variadas colecciones, y acusaban en parte poca escrupulosidad en la selección. [...] Velasco [...] aceptaba todo, lo bueno y lo malo, lo útil y lo inútil, lo auténtico y lo falso... y [...] todo lo estimaba merecedor de aprecio y aprovechable para alguna enseñanza» (Pulido, 1894: 92). Dicho esto, destaca la relevancia de las colecciones anatómicas, osteológicas, craneológicas, embriológicas y teratológicas que, según él, superan a la mayoría de las conservadas en los museos de anatomía europeos.

Por nuestra parte, debemos añadir que entre el maremágnum de materiales no anatómicos el museo dispone de piezas que superan con creces el marchamo de mera curiosidad, presentando auténtico interés antropológico, etnológico o etnográfico: series de cráneos; momias andinas; indumentaria de pueblos americanos; trajes tradicionales españoles; cestería y objetos diversos africanos y americanos; un buen número de armas, útiles domésticos y vestidos de Filipinas; maniqués etnográficos; cerámicas españolas y marroquíes; aperos de labranza; colecciones de láminas y fotografías de tipos de España y Filipinas, etc. El problema es que son precisamente estos los objetos que Velasco no está en condiciones de ordenar, pues escapan por completo a sus conocimientos médicos y anatómicos. De manera difusa es consciente, como apunta Pulido, de que tienen interés, de que pueden servir «para algo», pero nunca se articulan y exhiben de acuerdo con una cierta lógica, algo que sí encontramos en los materiales anatómicos y teratológicos que se muestran en los armarios del salón grande. Con tan enormes limitaciones, es habitual (y en buena medida comprensible) que la historiografía moderna califique su museo de mero almacén de curiosidades⁷⁶. Sin embargo, nos atreveríamos a afirmar que lo que guía los afanes de Velasco es algo más que una mera obsesión coleccionista, es una verdadera utopía. Su objetivo último es conocer y dar a conocer al ser humano: en su condición normal y patológica; en el pasado y en el presente; civilizado y primitivo. Pretende que su palacio (su templo) sea centro docente y museo, aunque en realidad el segundo debía estar subordinado al primero. Pero para conocer y explicar al ser humano considera indispensable conocer todo aquello que le rodea, desde el principio de los tiempos; por eso los cuadros con imágenes de la «formación del cosmos» son el punto de partida para quien visita su museo. Tiene tiempo, dinero y espacio para proyectar su imagen del ser humano normal y patológico en los armarios del salón grande, pero no es capaz de consolidar el resto del proyecto. De ahí que todas las demás piezas y colecciones carezcan de sistematización,

⁷⁵ No obstante, hemos de reconocer que es sobre todo un museo médico-anatómico, el más importante levantado nunca en España. Por ello sorprende que haya sido tan poco valorado por buena parte de la historiografía médica en España. Valga como ejemplo que en un extenso trabajo, de autor español, sobre historia de la museología médica, lo único que se dice del museo es su nombre y año de fundación (Cid, 2007, vol. I: 22).

⁷⁶ No obstante, Velasco nunca denominó a su creación «Museo Anatómico y Universal de Curiosidades», como afirmaba Arquiola (1986: 21) en un muy interesante artículo sobre el doctor. Este es el término que, según Moreno (1945: 14), tendría que haberle aplicado su fundador debido a la heterogeneidad de sus colecciones.

de ahí que las demás salas del museo se conviertan en algo parecido a una nueva Arca de Noé destinada a preservar la memoria de al menos un ejemplar de todo aquello que existió y existe, ya fuere humano, animal, vegetal o mineral.

Antes de concluir, y aunque no es este el momento de revisar el lugar ocupado por Velasco en la historia de las ciencias médicas y antropológicas en España, considero que es un deber de justicia histórica reconocer la extraordinaria importancia que en su momento tuvo la creación del Museo Antropológico, una institución levantada exclusivamente con sus propios recursos (económicos y logísticos) y que, pese a las alabanzas contemporáneas, pocos supieron valorar y menos aún se decidieron a apoyar. De hecho, el doctor Velasco es de uno de los pocos propietarios de colecciones anatómicas académicas que consigue reconvertirlas en un verdadero museo, y bien podría ser el único que en la Europa del siglo XIX es capaz de alojar su creación en un nuevo y suntuoso edificio concebido expresamente con ese objetivo. Con todas sus limitaciones y desatinos, y a pesar incluso de que pudieran no compartirse los criterios sobre los que se sustentaba su discurso expositivo médico-anatómico, llama poderosamente la atención que, tras su compra por el Estado, nadie se planteara la continuidad del proyecto. El cadáver del Museo Antropológico fue carroñeado y troceado sin escrúpulos. Parte de sus colecciones anatómicas y zoológicas fueron mejor o peor aprovechadas. Quizás también algunas de las arqueológicas; probablemente mucho menos las etnográficas. Afortunadamente, y pese a los sucesivos e intensos cambios sufridos, algún retazo del titánico proyecto de Velasco se ha preservado y su *templo* continúa siendo sede de un no muy grande pero sí muy activo Museo Nacional de Antropología... ¿Es hoy el antiguo edificio de Atocha el lugar adecuado para albergarlo? En caso afirmativo, ¿convendría revisar el discurso museográfico? Quizás sea mejor que respondan otros.

Bibliografía

- ARQUIOLA, Elvira (1986): «González Velasco, reformador de los saberes morfológicos». *Medicina e Historia. Revista de Estudios Históricos de las Ciencias Médicas*, 14, pp. 3-26.
- BENAVENTE, J. *et al.* (1882): *Academia Española de Ciencias Antropológicas. Sesión extraordinaria dedicada a honrar la memoria del Excmo. Sr. D. Pedro G. Velasco*. Madrid: Est. Tipográfico de Gabriel Pedraza.
- BENAVENTE, Jacinto (1962) [1944]: *Recuerdos y olvidos (Memorias)*. Madrid: Aguilar.
- CABEZAS, Juan Antonio (1971): «El doctor Velasco, personaje real de un cuento de Poe. La verdadera biografía y la leyenda necrofílica de un catedrático de anatomía de San Carlos». *ABC*, 28 de agosto, pp. 32-37.
- CAMPOAMOR, Ramón de (1879): *Por donde viene la muerte y Los grandes problemas. Pequeños poemas. Segunda edición*. Madrid: English y Gras, Editores.
- CID, Felip (2007): *Museología médica. Aspectos teóricos y cuestiones prácticas*. Bilbao: Museo Vasco de Historia de la Medicina y de la Ciencia, José Luis Goti, 2 vols.
- DORADO FERNÁNDEZ, Enrique *et al.* (2010): «La momia de la hija del doctor Velasco. Disección de una leyenda». *Revista de la Escuela de Medicina Legal*, 13, pp. 10-30 [En: <http://revistas.ucm.es/index.php/REML/article/view/REML1010130010A/22910>].
- FOLGADO DE TORRES, Luis C. (2013): *El hombre que compraba gigantes. La historia más alucinante duerme en un museo*. Madrid: Áltera.
- GALLAECIA FULGET (1995): *Gallaecia Fulget (1495-1995). Cinco siglos de historia universitaria*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- GIMÉNEZ ROLDÁN, Santiago (2012): *El Doctor Velasco. Leyenda y realidad en el Madrid decimonónico*. Madrid: Editorial Creación.
- GONZÁLEZ VELASCO, Pedro (1854): *Museo de Dupuytren, de París, erigido a expensas del Estado por los desvelos de D. Mateo Orfila [...] con una reseña de los gabinetes de París y Londres*. Madrid: Imprenta de Don Alejandro Gómez Fuentesnebro.
- (1864): *Reseña histórica de los trabajos anatómicos del doctor don Pedro González Velasco, escrita por el mismo en sus últimos viajes al extranjero. Dedicada al profesorado español*. Madrid: Imprenta de Manuel de Rojas.
- (1878a): «Exposición Universal de París de 1878. Índice de los objetos presentados por el Dr. Velasco». *El Anfiteatro Anatómico Español*, 121, pp. 22-24 (31 de enero de 1878).
- (1878b): «Exposición Universal de París de 1878. Objetos remitidos por el Dr. Velasco». *El Anfiteatro Anatómico Español*, 122, pp. 32-33 (15 de febrero de 1878).
- (1878c): *Catálogo de los objetos presentados en la Exposición Universal de París en 1878*. Madrid: Imp. Central a cargo de V. Saiz.
- (1880a) *Las Hurdes. Nota a la Sociedad Española de Antropología y Etnografía*. Madrid: Imprenta de Aurelio J. Alaria.
- (1880b): *Miguel Servet. Memoria leída el día 27 de octubre de 1880 por el doctor D. Pedro González de Velasco en la sesión inaugural que celebró La Sociedad Anatómica Española en su curso académico de 1880-81*. Madrid: Imp. Central a cargo de V. Saiz.
- GOODE, Joshua (2009): *Impurity of Blood. Defining Race in Spain, 1870-1930*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- MARTIN-MÁRQUEZ, Susan (2003): «Anatomy of a Black Legend: Bodies of Cultural Discourse and Madrid's National Museum of Anthropology». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4 (2), pp. 205-222.
- MARTÍNEZ GINESTA, Miguel (1874): «El Museo Antropológico del doctor González de Velasco». *Revista Europea*, 39, pp. 126-128.
- (1875): «El Museo Antropológico del doctor Velasco». *Revista Europea*, 58, pp. 190-193.
- MONTES PARDILLA, María Teresa (2013): «La Biblioteca del Museo Nacional de Antropología: orígenes e historia». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XV, pp. 223-238 [En: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14519C>].
- MORENO, Luciano (1945): «El Dr. González de Velasco y la fundación del Museo Antropológico». *Trabajos del Instituto Bernardino de Sabagún de Antropología y Etnología. Antropología*, I, pp. 9-22.
- MUGUERZA BERNAL, Tomás (1935-36): «Breve reseña biográfica del Dr. Pedro González de Velasco». *Trabajos de la Cátedra de Historia Crítica de la Medicina*, VII, pp. 141-151.
- ODJ (1882): *El Doctor D. Pedro González de Velasco y su Museo Antropológico. A los señores de la comisión que por especial encargo del Excmo. Señor Ministro de Fomento han de juzgar sobre la importancia científica de dicho museo*. Madrid: Imprenta Central a cargo de Víctor Saiz.
- PERERA Y PRATS, Arturo (1967): «La vida del Dr. Velasco, creador de un museo». *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, 84, pp. 351-370.
- PORRAS GALLO, M. Isabel (2002): «Buscando la renovación de la enseñanza médica en la España decimonónica: La Escuela Teórico-Práctica de Medicina y Cirugía del Hospital General de Madrid y la Escuela Práctica de Medicina y Cirugía de Pedro González de Velasco». *Medicina & Historia*, 1, cuarta época [número monográfico].
- PRIETO Y PRIETO, Manuel (1875): «El Museo Antropológico». *La Ilustración Española y Americana*, n.º XVII, 8 de mayo, p. 294; n.º XVIII, 15 de mayo, pp. 307-310; n.º XIX, 22 de mayo, pp. 323-326.

- PUIG-SAMPER MULERO, Miguel Ángel (1982): «El Doctor Pedro González de Velasco y la antropología española del siglo XIX». *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, XXXIV, pp. 327-337.
- PUIG-SAMPER MULERO, M. Á., y GALERA, A. (1983): *La Antropología española del siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PULIDO FERNÁNDEZ, Ángel (1875): *Reseña del Museo Antropológico del doctor Velasco (sito en el Paseo de Atocha de esta capital)*. Madrid: Imprenta, Fundición y Estereotipia de D. Juan Aguado.
- (1876): *Reseña del Museo Antropológico del doctor Velasco (sito en el Paseo de Atocha de esta capital)*. Madrid: Imprenta a cargo de Julián Peña.
- (1894): *El Dr. Velasco*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de E. Teodoro.
- (1923): «El Dr. Pedro González Velasco. Notas biográficas». *Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Actas y Memorias*, II (2-3), pp. 127-137.
- (1926): «Pedro González Velasco». En *Médicos ilustres del siglo XIX. Conferencias leídas en el Ateneo de Madrid por los Doctores Cortezo, Pulido, Goyanes, Pinilla y Luis y Yagüe*. Madrid: Imprenta del suc. de E. Teodoro, pp. 33-65.
- PULIDO FERNÁNDEZ, Ángel, y GONZÁLEZ VELASCO, Pedro (1875): *Discursos leídos en la apertura del Museo Antropológico y Escuela Libre del Dr. Velasco*. Madrid: Imprenta, Fundición y Estereotipia de D. Juan Aguado.
- ROMERO DE TEJADA, Pilar (1992): *Un templo a la ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- RONZÓN, Elena (1991): *Antropología y Antropologías. Ideas para una historia crítica de la antropología española. El siglo XIX*. Oviedo: Pentalfa.
- SANTOS MORO, Francisco de (2006): *La vida en papel de arroz. Pintura china de exportación*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- SIERRA DELAGE, Marta (1982): «El Museo del Doctor Velasco. Proyecto del Marqués de Cubas». *Goya*, 167-168, pp. 287-294.
- URANGA, Evaristo (1973): «Un ilustre anatómico y cirujano con ideas necrofílicas del siglo XIX en Zarauz». *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, XXIX (1-2-3), pp. 375-391.
- VALIS, Noël (2011): «Autopsias de lo real: resucitando a los muertos». *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, LXIII (2), pp. 349-378.
- VERDE CASANOVA, Ana M. (1980): «La primera sociedad antropológica de España». *I Congreso Español de Antropología. Actas. Vol. II*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 17-38.

Conservación preventiva en el Museo Nacional de Antropología. Octubre de 2012-junio de 2013

Mario Oliva Puertas

BECA FormArte 2012-2013 MNA

mariooliva.puertas@gmail.com

Resumen: Durante los años 2012-2013, el Museo Nacional de Antropología decide impulsar el desarrollo y aplicación de medidas de conservación orientadas a la prevención y mantenimiento de los bienes que custodia. Conscientes de la gran repercusión de esta línea de trabajo, se inician varias intervenciones en ámbitos de depósito y exposición. La necesidad de la aplicación de una estrategia de conservación que se extienda de manera transversal por los distintos departamentos del museo queda recogida en el Plan Nacional de Conservación Preventiva, presentado por el Ministerio de Cultura en 2011.

Los estudios llevados a cabo y las intervenciones ejecutadas son fruto del trabajo realizado durante un periodo de nueve meses y sólo suponen una pequeña aportación en la consecución de un futuro plan de conservación preventiva adaptado al museo.

Palabras clave: Deterioro, Factor de riesgo, Prevención, Estrategia, Identificación, Análisis, Evaluación, Detección, Control, Optimización.

Abstract: During the years 2012-2013, the National Anthropology Museum has decided to promote the development and implementation of conservation measures aimed at prevention and maintenance of the goods it has. Aware of the great impact of this line of work, several interventions have been initiated in the areas of storage and exposure. The need for the implementation of a conservation strategy that extends in a crosscutting manner through the various departments of the museum is contained in the National Plan of Preventive Conservation, presented by the Ministry of Culture in 2011.

The studies conducted and the interventions undertaken are the result of work done over a period of nine months, and they only represent a small contribution to the achievement of a future plan of preventive conservation adapted to the museum.

Keywords: Impairment, Risk Factor, Prevention, Strategy, Identification, Analysis, Assessment, Detection, Control, Optimization.

1. Introducción

En la Reunión de Vantaa de 2000, se establece una estrategia para implantar la conservación preventiva como principio fundamental para la conservación del patrimonio cultural¹. Allí, se marcan unos puntos estratégicos con unas líneas de actuación como base para su desarrollo, en donde el liderazgo institucional es el primero. El impulso institucional se ha materializado en los niveles legislativo, profesional y, parcialmente, organizativo. El mayor avance en esta estrategia se ha conseguido en las instituciones museísticas.

Como segundo punto, señala la necesidad de un plan específico, institucional. En el convencimiento de que la estrategia de conservación preventiva es un avance en la conservación del patrimonio cultural, se propone la implantación de estrategias de prevención en las actuaciones previstas en los planes nacionales, considerados como herramientas de gestión fundamentales para la conservación del patrimonio cultural y de su mantenimiento viable y sostenible en el tiempo. En esta línea, en 2011, el Plan Nacional de Conservación Preventiva, del Ministerio de Cultura, se concibe como el instrumento necesario para la generalización de modelos organizativos, métodos de trabajo, criterios de actuación y protocolos². Todo ello teniendo en cuenta los recursos disponibles, la necesidad de compatibilizar el deseable uso y disfrute de los bienes culturales con su conservación, y la necesaria implicación de la sociedad en este objetivo.

Otros puntos importantes que se mencionan en la estrategia de prevención propuesta en Vantaa son: la necesidad de formación de especialistas, orientación coincidente con el espíritu de las becas de formación; el acceso a la información especializada, realidad que vemos día a día con la aparición de nuevas ventanas de comunicación (DOMUS en red); y la difusión y concienciación en relación con los bienes custodiados (podemos comprobar cómo en los últimos años, dentro de las actividades que ofrecen los museos, está la visita a los almacenes de colecciones).

Consciente de la importancia de las directrices marcadas por esta estrategia de prevención, de cómo las técnicas y procedimientos aplicados en la conservación preventiva de bienes culturales son uno de los mejores instrumentos para la conservación y transmisión de los fondos y colecciones, el Museo Nacional de Antropología decide solicitar una beca en museología orientada a la aplicación de los métodos de trabajo, criterios, protocolos y herramientas de conservación orientados por el PNCP. La duración de las intervenciones abarcó de octubre de 2012 a junio de 2013.

2. Aspectos metodológicos

La estrategia de prevención se extiende por distintos programas de actuación dentro del plan museológico: programa de colecciones, de difusión y comunicación, y programa expositivo. Con ella se pretende una amplia repercusión y mejora de los distintos aspectos claves de la protección activa de los bienes.

¹ En ella, dentro del Programa Raphael de la Comisión Europea, participan distintas instituciones y organismos nacionales e internacionales dedicados a la conservación de bienes culturales, y se decide incorporar una estrategia europea en conservación preventiva.

² En <http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/preventiva.html>.

Como objetivos fundamentales, el PNCP plantea el impulso de iniciativas materializadas en estudios que permitan la definición y desarrollo de metodologías y modelos de gestión, y la programación y coordinación de intervenciones que posibiliten la implantación de la estrategia de conservación preventiva desde el punto de vista metodológico y desde el de su aplicación práctica.

Los objetivos, en cuanto al impulso de estudios e intervenciones a desarrollar respecto a la conservación preventiva de los bienes, deberán fijarse en proyectos relacionados con la mejora de la implantación, organización y gestión de la conservación de las colecciones.

La conservación preventiva, como estrategia de trabajo, metódica y sistemática, plantea varios puntos fundamentales: identificación, evaluación, detección y control de los distintos factores de riesgos de deterioro, con el fin de atenuar o detener su influencia. Es decir, un conocimiento previo de las instalaciones museísticas, de las colecciones y de los factores de riesgo, para una posterior toma de medidas. Para ello, se actúa sobre el origen del problema, que normalmente corresponde a factores externos, ajenos a las colecciones.

Distintos aspectos se han de tener en cuenta también en relación a la elaboración de los objetivos, como su sostenibilidad –su mantenimiento en el tiempo–, la optimización de recursos y la accesibilidad de las actuaciones.

El PNCP plantea las siguientes líneas de actuación para la consecución de un plan estratégico de conservación: propuestas de estudios e investigación, proyectos piloto de conservación preventiva, difusión, y, finalmente, formación.

El alcance de los trabajos desarrollados en el Museo no pretende acometer una actuación y aplicación global del PNCP. Dada la duración limitada del proyecto y la falta de recursos, la propuesta se centra en distintos estudios, investigaciones y proyectos piloto que pueden aportar datos para una futura aplicación de un PNCP específico para el Museo. Podemos establecer distintas líneas de actuación y participación como guías de nuestro trabajo. En primer lugar, respecto a las propuestas de estudios e investigación, se debe concretar la definición de criterios sobre contenidos y métodos de evaluación de los planes de conservación preventiva. Además, es preciso el estudio e investigación de los sistemas de identificación, análisis y evaluación de riesgos. Finalmente, es necesario el diseño de herramientas de implantación de los planes de conservación preventiva.

En relación con las propuestas de proyectos piloto de conservación preventiva, hay que mencionar la recopilación y elaboración de la documentación sobre los bienes culturales, su estado de conservación, las condiciones de conservación, y la institución y su funcionamiento. A ello se debe unir el análisis de los riesgos de deterioro, la definición de actuaciones prioritarias y la redacción del plan de conservación preventiva. También es preciso el diseño de modelos organizativos y de coordinación en la implantación de planes de conservación preventiva, junto al desarrollo de métodos específicos de seguimiento y control de los factores de riesgo. Por último, está la definición de contenidos y procedimientos para el desarrollo de planes de conservación preventiva, es decir, la creación de protocolos.

También son necesarias propuestas que incidan en un programa de difusión dirigido al público usuario, un programa de difusión dirigido a profesionales, y la edición y publicación de trabajos de investigación sobre los estudios, proyectos piloto y propuestas formativas desarrolladas. Asimismo, se deben utilizar las tecnologías de la información para la difusión de publicaciones, congresos, jornadas técnicas, cursos y desarrollo de bases de datos relacionadas con diferentes aspectos de la conservación preventiva.

3. Propuesta de trabajo

Los distintos trabajos realizados han estado dirigidos y coordinados por Inmaculada Ruiz Jiménez, restauradora del Museo, y por los conservadores de las distintas colecciones.

La estrategia de conservación ha de generar métodos de trabajo en los que el personal público y privado y el público visitante lleguen a un alto grado de coordinación en aras de la conservación de los bienes. La coordinación de los diferentes profesionales aparece como uno de los principales objetivos de los planes de conservación preventiva, dada la necesidad de realizar trabajos habituales en los museos, como las aperturas de vitrinas para un control de conservación, los movimientos de colecciones dentro del museo –que obligan a realizar tránsitos a veces imposibles–, el montaje de una exposición temporal, etc., y lo complejo de estas operaciones.

Podríamos hablar de una serie de etapas de ejecución en el desarrollo del Plan, que se iniciarán con una primera aproximación a las necesidades del museo, para lo que se partirá del estudio y análisis de la situación, de las propuestas recibidas y de las necesidades prioritarias. Ello conducirá a un conocimiento del desarrollo organizativo y al establecimiento de las pautas para su coordinación para poder abordar los estudios y trabajos que permitirán establecer los criterios y metodologías que se han de aplicar.

Como resultado de este planteamiento, se definirán los proyectos e intervenciones a realizar, siempre con actitud crítica, abierta al análisis y a la evolución de los planteamientos iniciales. La aplicación del proyecto de trabajo pone su atención en una serie de aspectos que concentran la mayor parte de los riesgos de deterioro de los fondos: la ausencia de documentación para elaborar un plan de conservación preventiva; los daños causados por condiciones ambientales inadecuadas; los daños de origen biológico, normalmente asociados a parámetros climáticos indeseados; los daños causados por mala manipulación o uso; y, por último, los daños o pérdidas debidos a la negligencia en procedimientos de seguimiento y control.

El desarrollo del trabajo se concretó en distintos proyectos en relación con los ámbitos museográficos expositivos y de depósito: el examen, control y seguimiento del estado de conservación de las colecciones y los tratamientos; el estudio e investigación sobre los sistemas de identificación, análisis y evaluación de riesgos; las condiciones en almacén de los bienes, la ordenación y la renovación del material auxiliar; las condiciones de los bienes, movimientos y limpieza de vitrinas en la exposición permanente; la evaluación y el control climático en los distintos ámbitos (humedad, temperatura, iluminación, contaminación, biodeterioro); la documentación de movimientos, fichas de restauración y estado de conservación; las condiciones del montaje (estado de conservación y mantenimiento, y soporte de exposición); y, en último lugar, el facilitar la exposición de los bienes y el estudio de los mecanismos de comunicación y su difusión (la legibilidad de la obra).

4. Estudios e investigaciones, proyectos piloto

4.1. Características del Museo

Las informaciones que a continuación se exponen corresponden a zonas del museo con presencia de bienes culturales, ya sean ámbitos de depósito o expositivos.

El Museo Nacional de Antropología se encuentra ubicado en una de las zonas céntricas de Madrid, con un alto nivel de tráfico de vehículos y, por lo tanto, con índices de contaminación y polución muy elevados (monóxido, dióxidos, ozono, partículas en suspensión, etc.). El edificio

es histórico, construido entre 1873 y 1875, con una fachada principal formada por un pórtico con cuatro columnas orientada al sur; y cuya fachada lateral sureste se muestra al final del paseo de la Infanta Isabel, en la glorieta de Atocha. El sistema de construcción corresponde a las técnicas y materiales de la época. Posee un gran salón central con la máxima altura que permite el edificio, y un conjunto de estancias que se sitúan a su alrededor. Una de las características del Museo se encuentra en la peculiaridad de los tejados y techumbres, realizadas con placas de plomo y con lucernarios de vidrio. Esta particularidad del tejado y el gran volumen del salón central han ocasionado graves preocupaciones en cuanto su capacidad de aislamiento frente a las lluvias y al intento de estabilizar las condiciones climáticas del museo.

La distribución de plantas del edificio corresponde al siguiente esquema:

1. Sótano. Esta planta se extiende únicamente en el ala izquierda de edificio, con un acceso a nivel de calle por el paseo de Infanta Isabel, y facilita la entrada y salida de los fondos y materiales. Comunica con la planta baja por la escalera lateral izquierda y en él se encuentra el almacén de Asia y Oceanía-Filipinas.
2. Planta baja. Tiene acceso por la fachada y por la calle Alfonso XII y en ella se ubican las diferentes salas de exposición de Asia, Oceanía-Filipinas y las salas de exposiciones temporales.
3. Planta primera. Se encuentran la sala permanente de la colección de África y el almacén de la colección de América. También hay depósitos y almacenes con fondos documentales, biblioteca y oficinas.
4. Planta segunda. En ella está la sala de exposición permanente de la colección de América.
5. Planta tercera. Alberga el almacén de la colección de África (ala izquierda), el almacén de la colección de Europa y el laboratorio-taller de conservación y restauración (ala derecha).

Como necesidades, el edificio evidencia la falta de espacio. Al ser una construcción histórica, sin posibilidad de ampliación, la única opción para una mejora de las instalaciones corresponde a una nueva estructuración y optimización del espacio y a una modernización del diseño interior.

Respecto a la organización de las colecciones etnográficas y de antropología física, el conjunto de bienes que custodia se reparte en distintos departamentos, correspondiendo a cada uno de ellos una selección de piezas en relación a su origen geográfico. Cada colección queda bajo la custodia y supervisión del conservador correspondiente. Así, tenemos la siguiente distribución de colecciones: Asia y Oceanía-Filipinas, Antropología física, África, América, Europa y Documento gráfico.

4.2. Control e instalaciones

Los distintos tratamientos, controles y mantenimiento de instalaciones que afectan a las colecciones corren a cargo de diversos servicios contratados y de profesionales externos: personal a cargo de la seguridad y mantenimiento del museo; protección contra incendios y daños por agua; servicio de mantenimiento preventivo y correctivo de equipos de megafonía de seguridad y sistemas de audiovisuales; mantenimiento de aparatos elevadores; servicio de asistencia técnica de instalaciones de aire acondicionado y sistema de calefacción; servicio de limpieza general y mantenimiento; y tratamientos de control de plagas.

Cualquier tratamiento que suponga la manipulación, acceso o afectación en los fondos museográficos se realizará por profesionales, bajo la supervisión correspondiente del conservador/restaurador.

4.3. Microclima del museo

Una de las primeras actividades que se realizaron consistió en la toma de datos de los distintos parámetros climáticos del museo: humedad relativa, temperatura, niveles de iluminación y contaminación; principales agentes de deterioro de los bienes y los incluidos entre los «10 agentes de deterioro» establecidos por el ICC³. A continuación se enumeran una serie de características generales del edificio, así como de las instalaciones disponibles.

Respecto al control de la humedad y la temperatura, no existe un sistema de climatización centralizada con control de humedad relativa (HT) y temperatura (T). Los sistemas de climatización del museo van variando en las distintas estancias, almacenes y salas de exposición. Nos encontramos equipos actualizados y adecuados a su función, como es el caso de almacenes recién reformados, y equipos anticuados con un rendimiento deficiente. Por otro lado, existe un sistema de calefacción centralizado presente en distintas estancias del museo, que prácticamente no atañe a los espacios de depósito y exposición de bienes. Los sistemas de ventilación y renovación de aire son naturales: la apertura de puertas exteriores son la fuente de aire del museo, y la falta de estanqueidad y el gran espacio del salón favorecen la circulación. No hay un sistema de extracción y filtrado de aire exterior. La toma de aire correspondiente a los sistemas de climatización es interna, con filtros renovables. El Museo cuenta con sistemas activos de deshumidificación, autónomos y transportables. Finalmente, la supervisión de las condiciones climáticas de salas y almacenes está a cargo del técnico en conservación y restauración del Museo, Inmaculada Ruiz Jiménez, y los correspondientes conservadores de las colecciones.

El Museo cuenta con un sistema de monitorización y registro de los parámetros de humedad relativa y temperatura en salas y almacenes. El sistema de registro, Hanwell Radiolog, dispone de un conjunto de sensores situados estratégicamente, que registran los valores de HR y T. Estos son recogidos en una base de datos y mediante el programa informático Hanwell son interpretados. Esta herramienta de control nos permite realizar un seguimiento de los parámetros mencionados, es decir, nos permite identificar y evaluar algunos de los principales factores de riesgo.

El sistema se basa en sensores Hanwell 4000 ml (Dattaloger), con intervalos de toma de datos que se pueden fijar entre 10 s y 24 h. Se cuenta con un total de 16, cuyo receptor está ubicado en el taller-laboratorio. El sensor 16 (ZerO₂) permite una lectura en el interior de los contenedores herméticos utilizados en tratamiento de anoxia. La distribución de los sensores intenta optimizar este recurso, repartido entre almacenes y salas de exposición, y trata de registrar la realidad de las condiciones climáticas que soportan los bienes culturales⁴. Este instrumento de registro nos permite ver la evolución temporal de los parámetros en cuestión, por lo que podemos obtener registros históricos (ciclo anual) en donde se evidencian las posibles deficiencias de la condiciones de conservación.

El Museo cuenta también con un termohigrómetro digital TESTO 625, que permite la toma de datos de forma manual.

Si pasamos a hablar de las características generales de los sistemas de iluminación, se pueden concretar en que el museo cuenta con luz natural que afecta únicamente a zonas de

³ El ICC, Instituto Canadiense de Conservación, representa una de las grandes instituciones con estudios e investigaciones orientadas a la conservación preventiva de los bienes culturales, en el que destacan los estudios dirigidos por Michalski.

⁴ Su distribución es la siguiente: sótano: 15 (almacén de Filipinas). Planta baja: 1 (momia 1), 2 (momia 2), 3 a 5 (Asia), 9 (exterior). 1.ª planta: 6 (África), 7 y 8 (almacén de América). 2.ª planta: 10 y 11 (América). 3.ª planta: 12 (Europa), 13 y 14 (almacén de África), 16 (ZerO₂).

paso, oficinas y biblioteca, que en ningún momento incide directamente sobre los fondos museográficos⁵. Los lucernarios superiores de cristal tienen filtros de luz visible y UV. Además, de manera generalizada, la iluminación del museo es artificial, por lo que la instalación, realizada en 1986, se ha ido renovando en salas y almacenes reformados con posterioridad. Tenemos distintos tipos de fuentes: luz incandescente para una iluminación más local (halógena de cuarzo: Tc 3000 K), y luz fluorescente para una iluminación ambiental (tradicional: Tc «daylight» 6500 K; compacta: Tc 2700-2800 K)⁶. El museo cuenta además con vitrinas de exposición con luz propia y pantalla difusora; la iluminancia media de estas, a una altura media, es de 80 lux. Con un luxómetro de mano se realizaron repetidas sesiones de medición de luz visible en todo el espacio de exposición de los bienes. En la descripción concreta de cada sala y almacén se incorporarán los datos particulares, ubicación de fuentes de luz y valor de iluminancia.

Los aspectos relativos a la contaminación son importantes. Al estar ubicado en el centro de Madrid, el Museo, se ve afectado por la influencia de altos niveles de contaminación. Recordemos que la renovación del aire del edificio toma directamente aire del exterior, sin filtrar, y que distintos espacios se comunican directamente con el tráfico a través de puertas, balcones y ventanas. La posibilidad de mantener una estrategia de control para contaminantes transportados por el aire se ve limitada por las deficiencias técnicas y materiales del edificio (Trétreault, 2009: 9-12).

Como características generales del Museo, se puede decir que no cuenta con sistemas de purificación del aire, filtros de carbón activo, ni filtros de partículas, y que tampoco se efectúa ningún método de evaluación e identificación de la contaminación⁷. Por último, se ha constatado la afectación de contaminantes en vitrinas de exposición, salas y almacenes.

Podemos establecer como principales contaminantes en la atmósfera los siguientes compuestos y partículas: hay diversos tipos de gases (CO, CO₂, NO, NO₂, H₂S, SO₂, COS, O₃), vapor de agua, componentes orgánicos volátiles, *smog* ácido, fotoquímico, y partículas en suspensión (PM 2,5 y PM 10). Estos compuestos, mediante procesos químicos y físicos, favorecen y aceleran el deterioro de los bienes, además de participar junto con otros agentes climáticos en la aparición del biodeterioro. Hemos de pensar que en el aire en suspensión se encuentran microorganismos que en determinadas condiciones de humedad y temperatura pueden desarrollarse.

La recopilación de los índices de concentración de los distintos elementos contaminantes resulta complicada y compleja. El museo no cuenta con sistemas de detección y evaluación de los contaminantes, y los datos ofrecidos en distintas páginas de información pública, periódicos y asociaciones privadas, no registran todos los compuestos y partículas. Parte de los datos obtenidos corresponden a la información suministrada por el servicio a ciudadanos del Ayuntamiento de Madrid⁸ de los índices de contaminación en las estaciones de Méndez Álvaro y Castellana, las más próximas al museo, con datos recogidos en el periodo de 01-06-2012 a 01-06-2013.

Se llevó a cabo un tratamiento generalizado relativo a la identificación y evaluación periódica de los bienes y elementos auxiliares, tanto en salas de exposición como en almacenes, que nos permitió establecer unas medidas preventivas que se traduzcan en la detención del riesgo de deterioro.

⁵ La instalación y mantenimiento de los distintos sistemas lumínicos están a cargo de una empresa externa especializada.

⁶ Véase García Fernández (1999).

⁷ Los sistemas de aire acondicionado, con filtros (toma interna del aire), son renovados periódicamente por una empresa externa.

⁸ <http://www.mambiente.munimadrid.es/svca/index.php?lang=es>

Uno de los estudios realizados consistió en la toma exhaustiva de las medidas de humedad relativa, temperatura e iluminación en las distintas salas de exposición y almacenes, ámbitos de localización de los bienes. Los valores de HR y T registrados por los distintos sensores Hanwell se complementaron con tomas puntuales realizadas con un termohigrómetro manual. También se tomaron niveles de iluminación recibida en todos los bienes expuestos.

La excesiva contaminación y polución del entorno se traduce en una gran acumulación de polvo en zonas relacionadas con los fondos museográficos. La limpieza periódica, como tratamiento eficaz, se debe ajustar a las distintas necesidades, y aumentar o disminuir la frecuencia del tratamiento según el requerimiento. Sin duda, como tratamiento relevante en el transcurso de la beca debe mencionarse la limpieza de las vitrinas y almacenes intervinidos.

4.4. Intervención en almacenes

Los almacenes cumplen con las normativas municipales, autonómicas y nacionales establecidas en relación con la protección contra incendios, evacuación, aislamiento, resistencia de estructuras, sistemas de ventilación, iluminación y vigilancia. Es decir, la normativa básica de edificación NBE-CPI/96, y la normativa técnica de prevención NTP 852 del INSHT, que regula las dimensiones y la capacidad de carga. Recordemos que no existe una normativa específica de almacenes de bienes culturales.

La intervención a realizar, consensuada con el conservador y la restauradora, pretende una mejora en el almacenamiento de ciertos fondos de la colección. Esta actuación supuso en algunos casos una serie de movimientos internos de los fondos.

La nueva ubicación de los objetos ha tenido en cuenta una serie de criterios para la ordenación de las piezas, como la concentración por su carácter cultural, social, económico, artístico y religioso; la concentración según su funcionalidad o tipología; la distribución según las técnicas de ejecución; la distribución atendiendo a la naturaleza de los materiales; el formato; el estado de conservación; el facilitar su acceso, y, dentro de ellas, la distribución en función del número de inventario. Cada movimiento y traslado de los objetos ha estado acompañado de las necesarias limpiezas de baldas, fondos y estantes de los armarios implicados.

Para el acondicionamiento de armarios, baldas y planeros se utilizó distinto material disponible en el Museo, como la espuma de polietileno Plastazote®; la espuma de polipropileno; el tejido de poliéster; Mylar® y Melinex®; el papel tisú; el cartón secante no ácido, y las cajas de archivo DIE-KUT (cartón, pH 7, bajo en sulfuros y elementos oxidantes, laminado con EVA), de dimensiones variadas (Ceballos, 2008).

Comenzaré a hablar de las intervenciones por la colección de Asia y Filipinas-Oceanía, cuyo conjunto de fondos museográficos se subdivide en 1711 piezas de Asia y 4138 de la colección de Filipinas-Oceanía. La variedad de los mismos es muy amplia, en cuanto a su tipología, dimensión, peso, naturaleza de los materiales y técnicas de ejecución. Podemos encontrar los distintos elementos estructurales para la construcción de una vivienda popular, como la interpretación en forma de maquetas de distintas arquitecturas populares. Elementos característicos de distintos ámbitos sociales, económicos, culturales y religiosos. Igualmente encontramos todo tipo de materiales: inorgánicos como piedra, vidrio y cerámica; y orgánicos de origen vegetal y animal como madera, corteza, cuero, cuerno, etc. Esta variedad formal y material plantea problemas añadidos en cuanto a establecer unas condiciones ambientales adecuadas.

La relevancia del conjunto de fondos de Filipinas frente a los de otras zonas geográficas es evidente. La relación cultural de España con la excolonia explica esta dedicación y amplitud de la colección. Su almacén está situado en la planta baja del ala izquierda (oeste) del edificio, y responde a una reciente rehabilitación y reforma que trajo como consecuencia la renovación del diseño y la dotación de distintos elementos.

Los elementos auxiliares disponibles son: armarios compactos: conjuntos de módulos o armarios individuales que se disponen sobre un carril que permite su movimiento (cada armario se distribuye en dos cuerpos que se dividen en baldas y cajones); armarios estancos: preparados con rulos para el depósito de textiles; estanterías reforzadas con altura de baldas regulable; y mallas en pared. Los materiales empleados, material estructural y de acabado, contemplan los requisitos necesarios en criterios de conservación (NTP 618 que regula las dimensiones y capacidad de carga).

Las condiciones climáticas y de iluminación se pueden concretar en la inexistencia de un sistema de aire acondicionado, si bien al estar en la planta baja mantiene mejores condiciones de estabilidad que otros almacenes con un dispositivo de climatización. Existen sistemas de control y registro de HR y T: sistema integrado Hanwell, sensor n.º 15. La iluminación es de tubo fluorescente, de forma puntual en la apertura del almacén. El promedio de la iluminancia o nivel de iluminación es de 40-80 lux.

Todos los movimientos de los bienes quedaron reflejados en la base de datos DOMUS, en colaboración con los conservadores implicados Pilar Romero de Tejada y Francisco de Santos Moro.

A continuación se exponen las intervenciones realizadas. Se procedió a la reorganización en las mallas. Estas son elementos de almacenamiento idóneo para objetos planos y longitudinales que, situadas en vertical y ancladas a paredes o lienzos del almacén, permiten aprovechar el espacio. El trabajo realizado fue una reorganización de los bienes que tuvo como consecuencia la habilitación de nuevos espacios donde reubicar otros objetos.

En ocasiones, encontramos una plataforma inferior aislada del suelo que nos permite el apoyo de las piezas más pesadas y disponerlas verticalmente a lo largo de la malla (figura 1). El sistema de sujeción, de manera generalizada con bridas, se cubrió con tejido de poliéster, evitando en todo momento el daño en objetos de mayor debilidad.

También se actuó en la concentración de textil. Algunos armarios del compacto disponen de cajones preparados para recibir rulos de aluminio que permiten mantener los tejidos enrollados, en el aire, evitando el contacto con las paredes. Tejidos pertenecientes a la colección de Filipinas almacenados de forma provisional en el taller-laboratorio fueron trasladados al almacén y depositados en estos cajones. El material textil fue enrollado en rulos de aluminio previamente aislados con papel barrera Melinex®, y se utilizaron distintos materiales como tejidos de poliéster y papel no ácido tisú, para generar una capa de protección y separación al enrollar el textil. Se evitó cualquier tipo de tensión en el enrollado y, finalmente, el conjunto se protegió exteriormente con los materiales mencionados, utilizando cinta de algodón neutro como sistema de cierre (figura 2).

Por otro lado, hubo una reordenación de planeros y baldas en la que se procedió a una nueva reorganización de los cuerpos individuales de los armarios compactos. Estos conjuntos permiten el ahorro de espacio en el almacén, a la vez que consiguen aislar al objeto almacenado y evitan un mayor deterioro. Formados por un conjunto de elementos móviles (baldas distribuidas en dos cuerpos, y en ocasiones planeros y conjuntos de cajones situados en la parte



Figura 1. Mallas con plataforma inferior. Fotografía: Mario Oliva Puertas.



Figura 2. Cajones con rollos de aluminio. Fotografía: MOP.

inferior), su movilidad nos permitió habilitar nuevos espacios que conducen a una mayor optimización del espacio y un mejor acceso a los objetos pesados y de gran dimensión (figura 3).

Asimismo, se concentró la escultura, tallas figurativas y figuras de la colección de Filipinas en el armario 8. Para ello, se procedió a reagrupar el conjunto de figuras disperso por el almacén que aglutina un gran conjunto de esculturas: ceremoniales (*anito*), escultura ritual (*bulol*) de Filipinas; obra artística; piezas de Melanesia (malangan, maorí, etc.) (figura 4).

Para la nueva ubicación se acondicionó un armario vacío resultado de la reorganización, y se modificó la distribución de las baldas preparando espacios con altura variable para acoger al conjunto de esculturas. Uno de los cuerpos se adaptó para recoger el conjunto de anitos y escultura con algún tipo de cercanía, cultural o formal. El otro cuerpo se dispuso para recibir objetos de mayor altura.

En las baldas y cajones del armario se han utilizado planchas de Plastazote®, de 2 cm de grosor, para forrar las superficies de apoyo y como fondo sobre el que ordenar y colocar los distintos objetos. En este material se han realizado cajas y huellas que se adaptan a la parte inferior de los objetos, permitiendo su colocación en posición vertical, evitar su movimiento y optimizar el espacio (figura 5). También se han realizado ajustes en distintos soportes del almacén para disponer los objetos de forma estable y segura. En ningún momento existe contacto entre los distintos objetos.



Figura 3. Reorganización en armarios compactos. Fotografía: MOP.



Figura 4. Acondicionamiento de esculturas. Fotografía: MOP.



Figura 5. Detalle de huellas en soporte. Fotografía: MOP.

El resultado ofrece una localización rápida de la pieza, que ha intentado de forma generalizada conciliar tipología y número de inventario en su distribución. Además, se obtiene una visión del conjunto que facilita la labor de difusión de las colecciones.

Por otro lado, se trabajó en la concentración de recipientes, cazos, cucharas y utensilios del hogar, y otros elementos de uso cotidiano. Mediante fondos, huellas y guías realizadas en la espuma de polietileno, se ha distribuido un conjunto mazas, cazos, cucharas, cucharones, paletas y utensilios contenedores (figuras 6, 7 y 8). El orden de colocación ha intentado seguir la secuencia del número de inventario y conciliar la capacidad expositiva de los objetos para facilitar el acceso al conjunto.



Figuras 6, 7 y 8.
Almacenamiento de cajones.
Fotografías: MOP.

En la mayoría de las actuaciones, la labor fundamental consistió en la limpieza del armario, desplazamiento provisional de piezas dentro del almacén, reestructuración de baldas y ubicación final. En ocasiones se realizaron soportes o sistemas de sustentación con el fin de evitar el contacto de zonas delicadas de los objetos (figura 9). Cualquier tipo de movimiento temporal se reflejó en el sistema integrado de documentación y gestión DOMUS.

Uno de los problemas que se observó durante el trabajo en el almacén fue la rápida acumulación de polvo y contaminación en armarios y baldas. Se decidió tomar algún tipo de medida preventiva que consistió en el aumento de la frecuencia de las limpiezas generales. Durante el mes de mayo, el equipo correspondiente acometió una limpieza general del almacén, que alcanzó a la apertura y limpieza de las ventanas que comunican al exterior. Tras esta operación, se colocó burlete en ciertas juntas de cierre con el fin de asegurar su estanqueidad.



Figura 9. Elevación de mochilas. Fotografía: MOP.

Pasamos ahora a detallar la actuación en el conjunto de fondos museográficos de la colección de África, que se eleva a 4297 objetos, fruto de las distintas aportaciones a lo largo de su historia, muchas de ellas debido a las relaciones históricas que España mantiene con distintas zonas geográficas de África. En África del Norte, las relaciones se producen con el Sáhara occidental y Marruecos (tuareg, saharauí, marroquí) y, en el África Subsahariana, con Guinea Ecuatorial, Guinea Bissau y Conakry (yoruba, bijago, bubi, fang, ndowe, etc.). Los útiles y elementos característicos de estas etnias se fueron recogiendo por las distintas expediciones, y son objetos pertenecientes a distintos ámbitos: social, económico, cultural o religioso.

Al igual que otras colecciones del Museo, la variedad de los fondos es muy amplia en cuanto a su tipología, dimensión, peso, naturaleza de los materiales y técnicas de ejecución. Esta riqueza plantea un problema añadido en cuanto a su conservación. Aunque el material celulósico, madera, predomina sobre el resto, encontramos todo tipo de materiales: orgánicos, de origen vegetal y animal; e inorgánicos: material lítico, cerámico, vidrio, concha, etc.

Su almacén, situado en la planta tercera del ala izquierda del edificio, responde a una reciente rehabilitación y reforma que trajo como consecuencia la renovación del diseño y la dotación de distintos elementos de almacenaje. Cuenta con armarios-vitrina, divididos en dos cuerpos con baldas en su interior de altura regulable y puertas correderas con cierre estanco; armarios a modo de cajoneras; armarios estanterías, con altura de baldas regulable; mallas en pared, y peines.

Sus condiciones climáticas y de iluminación se concretan en un sistema de aire acondicionado monitorizado, programable, Mitsubishi, con bomba de aire frío y caliente. Además, existen sistemas de control y registro de HR y T, mediante el sistema integrado Hanwell (sensores 13 y 14). Respecto a la iluminación, la hay con cuatro líneas de 8, 4, 6 y 6 fuentes de luz fluorescente con filtro difusor. El promedio de la iluminancia o nivel de iluminación es de 80-150 lux.

Su almacenamiento actual, muy estudiado, resulta de la labor incansable de Francisco de Santos Moro, antiguo conservador de la colección. La intervención efectuada en distintos armarios con cajones consistió en la agrupación y organización de bienes en relación con una misma actividad cultural o social. Para ello se utilizó el conjunto de material del que dispone el museo: cajas de cartón no ácido con reserva alcalina y con distribuidores a medida; fondos y guías de espuma de polietileno, y films de polietileno como elemento de aislamiento.

A continuación se exponen con más detalles las intervenciones realizadas. En primer lugar, se realizó la concentración de bienes en cajones: se reagrupó un conjunto de objetos relacionados con la cultura del tabaco en Guinea Ecuatorial; los instrumentos musicales en relación con su procedencia cultural, cascabeles y cencerros, de procedencia fang y bubi; y las piezas de ajuar doméstico que se han distribuido por su tipología, concentrando los peines y cepillos (figuras 10 y 11).

Otra de las intervenciones se centró en la reorganización de algunos de los muebles vitrina, muebles estancos que se cierran con puertas correderas acristaladas, permitiendo la observación de los bienes. Con dos cuerpos interiores, sin separación entre ambos, se dividen en baldas. En una de estas vitrinas se concentraba un conjunto de instrumentos musicales de la cultura fang, principalmente arpas (*ngombi*) de arco con distintas cajas de resonancia. Estos objetos, de material variado y de estructura muy frágil, precisaban de una colocación en la que elementos tan delicados como la cuerdas (fibra vegetal o animal), llaves de afinación y membranas de las cajas, evitaran el contacto con cualquier superficie. En muchas de las arpas podemos comprobar la pérdida y rotura de las cuerdas. Cada instrumento necesitaba de un espacio autónomo, estable y que permitiera su observación. En su colocación se quiso realzar



Figura 10. Conjunto de peines. Fotografía: MOP.



Figura 11. Cultura del tabaco en Guinea. Fotografía: MOP.

ciertos aspectos representativos de los instrumentos y también se atendió al orden de su número de inventario (figuras 12 y 13). Para el acondicionamiento de las superficies, guías y soportes de apoyo, se utilizó espuma de polietileno.



Figura 12. Colocación de instrumentos. Fotografía: MOP.



Figura 13. Sujeción de arpas mediante huellas y soportes. Fotografía: MOP.

En tercer lugar, se crearon embalajes para un conjunto de objetos, dado que, en ocasiones, la posibilidad de almacenamiento de algunos necesita la creación de un contenedor o sistema de embalaje que sirva de sistema de aislamiento y facilite su conservación. Este es el caso de un grupo de guitarras que se encontraban ubicadas en mallas o dispuestas en horizontal, sobre estanterías. Las guitarras están formadas por una caña que hace de mástil, con calabazas como cajas de resonancia, y sobre estos se disponen las cuerdas. Debido a su diseño y fragilidad resultan objetos de difícil ubicación, por lo que se decidió realizar una caja a medida capaz de recoger todo el conjunto. Con dos cajas de cartón no ácido se conformó una de mayor dimensión, y se realizó una ventana con Melinex® (0,5 mm) que permitía la observación del interior. Las guitarras fueron colocadas en vertical mediante un sistema de distribución hecho con Plastazote® (5 cm), intentando seguir el orden de número de inventario, labor condicionada por las peculiaridades formales de cada objeto (figuras 14 y 15).



Figura 14. Creación de contenedor de almacén. Fotografía: MOP.

También se actuó en la concentración del conjunto de puntas de lanza y monedas fang. La reorganización de los fondos no supuso un cambio drástico de ubicación; la mayoría de las piezas estaban agrupadas en la misma ubicación final, y sólo un menor número de fondos se ubicaba en otros armarios. La evaluación del estado de los bienes conduce a señalar que tanto el tipo de estos objetos de hierro como su estado de conservación es muy variable. Encontramos puntas en las que se han realizado tratamientos de restauración y que ofrecen estabilidad y seguridad, y piezas con diferentes grados de oxidación, que en algunos casos precisan de tratamientos. El sistema de almacenamiento anterior consistía en una serie de cajas planas de cartón (no ácido) con distribuidores, que dedicaban una celda a cada uno de los objetos. Las vibraciones y la cantidad de movimiento en la apertura y cierre de los cajones podía provocar movimientos y roces entre los objetos, algunos de los cuales, planos y con un grosor de apenas unos milímetros, se quedaban atrapados bajo el distribuidor o invadían otra celda. Se debía evitar el contacto entre los objetos.

La pretensión era buscar un sistema de almacenamiento, también con celdas, pero más fiable en cuanto a la inmovilización del objeto. Se recurrió a realizar una huella o caja exclusiva para cada objeto sobre una plancha de espuma de polietileno, con un grosor de 2 cm con una profundidad de la huella que incluía el grosor



Figura 15. Detalle en la distribución de guitarras. Fotografía: MOP.

del objeto (figura 16). Esta solución permitió almacenar el conjunto de planchas de polietileno una encima de otra, de forma que la plancha superior actúa a modo de tapa de la caja, sin estar en contacto con el objeto inferior. También permitió economizar al máximo el espacio de almacenamiento. La ubicación final se resolvió con la concentración de todo el conjunto en un solo cajón del armario, en el que se distribuyeron los fondos en seis bandejas de distintas dimensiones (figura 17). Salvo por motivos debidos a la secuencia de trabajo (orden en la recopilación de los objetos por distintos armarios), se intentó ordenar los fondos en relación con el número de inventario.

La colección de Europa del Museo cuenta con 2643 fondos museográficos, con una amplia variedad de fondos, como en el resto de las colecciones, en cuanto a su tipología, dimensión, peso, naturaleza de los materiales y técnicas de ejecución. Podemos encontrar aperos agrícolas, mobiliario, piezas de ajuar doméstico, indumentaria, etc., fabricados con materiales orgánicos como madera, corteza, cuero, cuerno, cualquier tipo de materia vegetal y animal; e inorgánicos, como material lítico, cerámico, vidrio, metal, etc.

Su almacén está situado en la planta tercera del ala derecha del edificio, y es el único del Museo que no ha acometido una reforma reciente, por lo que encontramos las antiguas instalaciones con ciertas modificaciones necesarias para el cumplimiento de las normativas existentes. Comparte el espacio con fondos de la colección de Antropología física. Está distribuido de forma muy irregular, ya que tiene tres salas contiguas unidas por un pasillo central, distribuida en seis habitaciones y espacios separados por tabiques paralelos. Como elementos auxiliares, cuenta con armarios de obra, armarios metálicos, planeros y estanterías abiertas.

Los elementos de este almacén son armarios de obra, emparejados dos a dos, que se encuentran en una de las salas, adosados a la pared. Individualmente tienen distintas distribuciones de baldas, en número y en altura. El material de las paredes interiores es de obra y las



Figura 16. Huellas de espuma de polietileno. Fotografía: MOP.



Figura 17. Conjunto de planchas soporte. Fotografía: MOP.

baldas de DM (material celulósico aglutinado) y se cierran con puertas correderas no estancas; también; hay armarios metálicos, con doble puerta, distribuidos en baldas: armarios estantería abiertos, con baldas; y planeros metálicos con cajones.

La intervención a realizar en los fondos de la colección, consensuada con el conservador de la colección, José Luis Mingote Calderón, y la restauradora, Inmaculada Ruiz Jiménez, pretende mejorar las condiciones de almacenamiento de los fondos y facilitar su acceso. Teniendo en cuenta que es el único almacén que queda por renovar y actualizar, cabe plantear la posibilidad de acometer un reordenamiento de la colección siguiendo los criterios establecidos para otros almacenes.

Las condiciones climáticas y de iluminación se concretan en que el conjunto de salas no está aislado del entorno exterior y que no tiene sistemas de climatización. Una de las salas contigua al taller-laboratorio tiene sistema de calefacción y se ve influenciada por el sistema de aire acondicionado split (Carrier) de este. Los sistemas de control y registro de HR y T son un sistema integrado Hanwell, con el sensor 12. El sensor 16 (ZerO₂), al estar ubicado en el taller-laboratorio, aporta datos válidos para el almacén. La iluminación de tubo fluorescente (luz día) se organiza en líneas de luz paralela a los espacios.

Sin duda, la antigüedad del almacén, su ubicación y distribución complican las labores de conservación de los bienes. Como principales factores de riesgo podríamos establecer la polución, la contaminación y el biodeterioro, debidos a la falta de aislamiento en un entorno con altos índices de contaminación, por lo que precisa una reforma. Además, la variación de las condiciones climáticas se produce por la situación del almacén en un espacio compartido que, al estar situado en la última planta, facilita que las fluctuaciones de humedad y temperatura sean considerables.

Como medida preventiva es preciso establecer una mayor frecuencia en la realización de tratamientos de limpieza que incluyan a los elementos auxiliares de depósito.

La nueva ubicación de los objetos ha sido estudiada según los criterios antes mencionados y según las directrices marcadas por conservadores y restauradores del Museo. Todos los movimientos de los bienes quedaron reflejados en la base de datos DOMUS por José Luis Mingote Calderón. Cada movimiento y traslado de los objetos ha estado acompañado de las necesarias limpiezas de baldas, fondos y estantes de los armarios implicados del almacén.

Detallamos a continuación las distintas intervenciones realizadas. Se procedió a la renovación del material de protección, para lo que se aprovechó el movimiento para cambiar el material y sistema de almacenaje, sobre todo en aquellos objetos cuya ubicación final era una estantería abierta o armario no estanco. Para ello se utilizaron cajas de cartón no ácido, que se fueron acomodando con espuma de polietileno y polipropileno.

El sistema con cierre de tapa ofrece un efecto barrera frente al principal factor de riesgo de los fondos: polución, contaminación, biodeterioro. Otros factores tenidos en cuenta eran el evitar el movimiento y contacto de los objetos en el interior de la caja y, por supuesto, el facilitar el acceso a los fondos con un sistema de apertura y cierre sencillo. Se intentó conciliar un cierto orden de los fondos atendiendo a distintos factores: tipología, uso, número de inventario, etc. El conjunto de cajas se numeró con etiquetas identificativas de rápida localización.

La reorganización de los planeros, con cajones de poca profundidad, sólo permitía la ubicación de objetos planos o de pequeña dimensión. Se trasladaron ciertos objetos delicados a estos armarios con relativa estanqueidad, y se realizaron labores de aislamiento e inmovilización de los

fondos, que facilitan el acceso a los mismos. Entre estas labores cabe destacar: el acondicionamiento del conjunto de pintaderas canarias, la reubicación y acondicionamiento de material lítico (lascas, puntas, raederas, raspadores, etc.); y la reordenación del conjunto de fondos saami, de Finlandia, con elementos de indumentaria, adorno, uso cotidiano, y juguetes, caracterizados por ser objetos cuya dimensión no excede la altura del cajón, por lo que han sido almacenados con la ayuda de cajas de cartón no ácido, espuma de polietileno y papel barrera Melinex® (figura 18).

La intervención en armarios de obra tuvo, como una de las prioridades, revisar y mejorar las condiciones de depósito de los bienes ubicados en ellos. Se acometieron labores de limpieza, renovación de material de embalaje y reubicación de los fondos, acorde con los criterios establecidos. Se realizó cierta labor de descongestión de fondos, facilitando la labor de almacenaje y el acceso de los finalmente ubicados.

Dada la imposible sustitución de las baldas originales de DM (material celulósico no recomendado), se ha procedido de manera generalizada al aislamiento de este con distintos materiales barrera, como el Melinex®, la espuma de polietileno, etc., evitando el contacto con los fondos. Las posibilidades de aislar los fondos de las colecciones se reduce a veces a la utilización de cajas de cartón, adecuadas para la conservación de bienes, y de las que disponía el Museo.

Un ejemplo de los trabajos realizados fue el desarrollado a un conjunto de herramientas asociadas a distintos oficios: mazas, martillos, limas, alicates, buriles de grabado, etc., objetos que se podían asociar a distintas actividades económicas. Se agruparon los fondos según su tipología, uso y función, si bien en cierto casos las dimensiones o pesos obligaban a otra estrategia (objetos tan pesados como un yunque se depositaron en la base del armario). La ordenación de los fondos intentó tener una correspondencia con la secuencia de números de inventario. Se utilizaron distintas técnicas para la colocación de los fondos mediante cajas, huellas y carriles, realizados con espuma de polietileno con la intención de condenar un po-



Figura 18. Cuchillos saami. Fotografía: MOP.

sible movimiento de los objetos, evitar el contacto entre ellos y para economizar espacio mediante la disposición de las piezas (figuras 19 y 20).

Los trabajos de análisis de los fondos museográficos, la identificación y evaluación de los riesgos de deterioro y el tratamiento a seguir para atenuarlos se ha podido desarrollar en un mínimo volumen del total de la colección.



Figura 19. Organización de útiles y herramientas con espuma de polietileno. Fotografía: MOP.



Figura 20. Organización de útiles y herramientas con espuma de polietileno. Fotografía: MOP.

La variedad de los fondos de la colección de América, como en el resto de almacenes, es muy amplia, en cuanto a su tipología, dimensión, peso, naturaleza de los materiales y técnicas de ejecución. Destaca por su singularidad el conjunto de fondos de plumaria, material cuyo riesgo de deterioro, debido a los distintos agentes climáticos, es alto.

El almacén, que se encuentra situado en la segunda planta, se distribuye alrededor de una galería que rodea a uno de los salones del edificio. El salón inferior (Sala Religiones Orientales), está aislado mediante un sistema de doble lona, que cubre un espacio central vacío. Una de las dificultades que plantea es el estar situado en zona de tránsito de personal interno, con dos puertas laterales. El almacén, de gran altura, tiene como techo el tejado del edificio, realizado con plomo y con un lucernario central, y responde a distintas actuaciones y reformas cuyo fin ha sido el conseguir su aislamiento. Sus debilidades recaen en las dificultades de control de factores climáticos. Una reciente rehabilitación y reforma trajo como consecuencia la renovación del diseño y la dotación de distintos elementos auxiliares.

Cuenta con armarios de diseño muy variado y todos con algún sistema de cierre: armarios con baldas de altura regulable y cierre con puertas abatibles; armarios con estantería y cajones, y el mismo sistema de cierre; peines con mallas en su interior, de grandes dimensiones; y armarios de grandes dimensiones con cierre de persiana.

Las condiciones climáticas y de iluminación se concretan en un sistema de aire acondicionado monitorizado, programable Mitsubishi, con bomba de aire frío y caliente; un sistema de control y registro de HR y T (sistema integrado Hanwell, sensores 7 y 8); una iluminación fluorescente compacta con seis puntos de iluminación. Y, finalmente, un promedio de la iluminancia o nivel de iluminación de 75 lux.

La intervención, consensuada con la conservadora, Patricia Alonso Pajuelo, y la restauradora, Inmaculada Ruiz Jiménez, se ha limitado a la renovación de los sistemas de sujeción de piezas longitudinales (lanzas, flechas, etc.) situadas en los peines. Para ello, se sustituyeron las bridas, de material plástico, susceptible de marcar y dañar los objetos, por cintas de algodón descrudado con pH 7 (figuras 21, 22 y 23).



Figura 21. Armarios con peines para objetos longitudinales. Fotografías: MOP



Figuras 22 y 23. Armarios con peines para objetos longitudinales. Fotografías: MOP.

5. Prevención y control del biodeterioro. Métodos no tóxicos de desinsectación y desinfección en atmósferas bajas en oxígeno

Los tratamientos de desinsectación y desinfección de bienes culturales mediante atmósferas bajas en oxígeno hasta límites extremos (anoxia), y durante un periodo de tiempo determinado, vienen siendo de gran utilidad e interés para los conservadores y restauradores de estos bienes.

Estos métodos prescinden del uso de plaguicidas y biocidas, productos perjudiciales para el restaurador que se utilizan normalmente en tratamientos de desinsectación. Los tratamientos de desinsectación y desinfección en atmósferas carentes de oxígeno, o bien por gases inertes, no suponen riesgo para el trabajador, el uso de los materiales necesarios es sencillo y el reactivo utilizado sólo se manipula hasta introducirlo en un contenedor hermético. También se evita la aplicación directa sobre el objeto de un producto desinsectante, con posibles consecuencias perjudiciales (alteraciones físico-químicas). Por otra parte, la eficacia demostrada del tratamiento hace que sea uno de los métodos de desinsectación más utilizados.

A los antecedentes conocidos en tratamientos de desinsectación, en los que la reducción de oxígeno está en relación con la utilización de gases inertes (argón, nitrógeno), bajo el con-

trol de HR y T, y la utilización de inhibidores de oxígeno⁹, se nos ofrece en el mercado el tratamiento de desinsección desarrollado por Hanwell y Colin Smith Conservation, Ltd. en el que la reducción de oxígeno viene únicamente condicionada por la estanqueidad del contenedor y el uso de inhibidores de este gas (Ageless®).

El conjunto de bienes que se eligieron para el tratamiento de desinsectación corresponden a las colecciones de África y Europa. Estos fueron elegidos entre los conservadores y restauradores del Museo en función de la posibilidad de existir un ataque activo de insectos o como medida de prevención.

La aplicación de este tratamiento resulta más sencilla que el tratamiento de anoxia desarrollado con gases inertes, ya que este precisa de una mayor infraestructura, sobre todo en relación con la fuente y el control del gas inerte, y de que requiere salas de desinsectación con las que no se cuenta en numerosos museos e instituciones que custodian bienes culturales. El Museo se interesó por este método más accesible y económico, y adquirió material con el que realizar una serie de pruebas.

Como inconvenientes al tratamiento tenemos que mencionar la falta de documentación técnica sobre el método en relación al alcance de su eficacia, la duración del proceso en distintos organismos, etc., frente a la más extensa documentación presentada en los trabajos de desinsectación por anoxia con gases inertes¹⁰.

En total se realizaron cuatro prácticas diferentes, dos de ellas en el almacén de Asia-Filipinas y otras dos en el laboratorio de restauración. Hemos utilizado diferentes tipos de contenedor y hemos probado distintos sistemas de medición de HR y T en el interior. Los materiales utilizados fueron: contenedores en distintos formato (Flexi Art 1 m², Flexi cubo 1 m³), una superficie interna de apoyo y protección (Muleton. Manta aislante); ZerO₂ inhibidor de oxígeno; ZerO₂ sensor de alerta; medidor de oxígeno para anoxia Hanwell ZerO₂ pinzas selladoras para bolsas; un aspirador para museos MUNTZ 555 MU-E-HEPA HYBRID; un sistema de medición Hanwell. Dataloggers Hanwell 4000 ml; un termohigrómetro digital Hanwell ZerO₂, y un mini termohigrómetro para vitrinas ARTEN.

El tratamiento tuvo un proceso de desinsectación realizado en un espacio con unas dimensiones adecuadas para operar sobre el contenedor en todo su perímetro. Se eligió un contenedor adecuado al volumen de los objetos, porque no hemos de olvidar que cuanto menor sea el volumen del contenedor más sencillo y económico será el tratamiento. Por otra parte, la experiencia nos indicó que la elección de un espacio con condiciones de HR y T constantes (pequeñas fluctuaciones día/noche) como son los almacenes del Museo es importante para asegurar su efectividad. Seleccionados el objeto o el conjunto de ellos se dispusieron en el interior del contenedor, bien introduciéndolos sin más en los contenedores *formato sobre* o depositándolos sobre la superficie inferior que conforma el contenedor *formato cubo* (este tipo de contenedor consiste en una caja con apertura en la base y una superficie inferior, que quedarán selladas en sus extremos).

Como superficie de apoyo en el interior hemos introducido un retal de muletón (algodón descrudado con pH neutro), y si es necesario crear una superficie aislante entre los distintos

⁹ Con anterioridad, en 2002 y 2006, se desarrollaron tratamientos de desinsección por anoxia con gases inertes en el Museo, en los que su instalación y desarrollo precisó de material y personal externo. El tratamiento fue llevado a cabo por la empresa Rentokil en colaboración con el personal del Museo.

¹⁰ Cabe destacar la larga trayectoria de Nieves Valentín con numerosos estudios, publicaciones y proyectos de futuro en este campo, desarrollando su actividad en el actual IPCE.

objetos utilizaremos material inerte de comprobada garantía (Mylar®, Meliness®, espuma de polietileno, etc.). La disposición espacial de las piezas intenta reducir el volumen total del conjunto; como antes comentamos, a menor volumen, menor coste del tratamiento.

Una vez dispuestos los bienes a intervenir, adaptada la cubierta superior en el caso de *formato cubo*, se produce un sellado parcial (figuras 24, 25 y 26). El sellado de los distintos contenedores utilizados precisa de distinta estrategia de ejecución. En el caso del *formato sobre* disponemos de un tiempo relativamente holgado para ejecutar el sellado inmediatamente después de haber introducido todos los componentes. En el caso del *formato cubo*, es recomendable ir sellando, después de un acoplamiento de las partes, los distintos lados del cubo en donde no sea necesaria su apertura para posteriores operaciones. Nosotros sellamos tres de las cuatro caras del perímetro dejando únicamente una apertura suficiente para seguir operando en el interior del contenedor. Por seguridad de estanqueidad, realizamos un doble sellado (figura 27).



Figuras 24, 25 y 26. Secuencia de montaje en un contenedor formato cubo. Fotografías: José Luis Mingote Calderón.

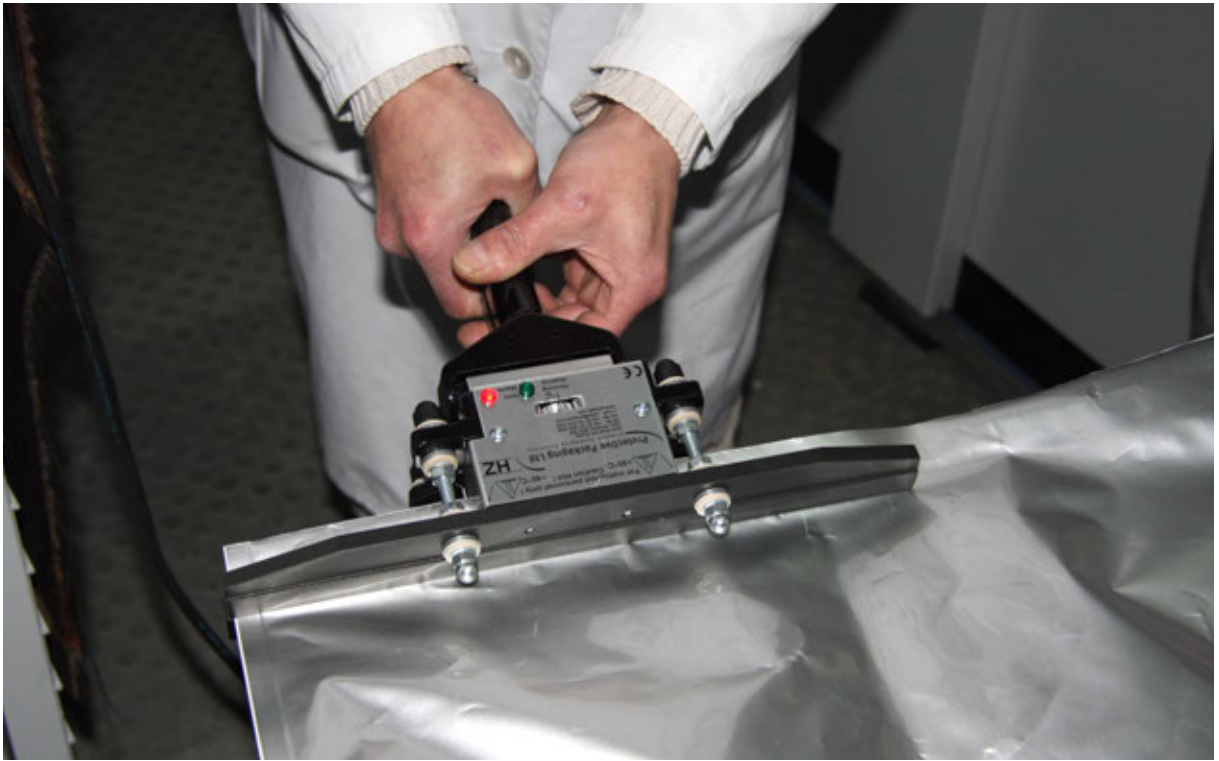


Figura 27. Doble sellado. Fotografía: JLMC.

Debemos ir sellando el perímetro abierto según vayamos realizando una serie de operaciones: introducir el sensor de oxígeno de forma que su lectura pueda ser observada por la ventana que nos ofrecen los contenedores (figura 28) y, posteriormente, introducir el inhibidor de oxígeno en el interior. Es en este momento cuando debemos acelerar el sellado del contenedor. La cantidad de inhibidor recomendada en relación con el volumen a tratar es de 1 kg/1 m³.

Sellaremos la totalidad del perímetro excepto el espacio suficiente para introducir la boca de extracción de aire (apenas unos centímetros) que, en nuestro caso, fue un aspirador (figura 28). Hemos de tener en cuenta que no se trata de hacer un vacío, sino que únicamente tenemos que reducir el volumen a tratar. Con la mayor rapidez posible y una vez consideremos la extracción de aire adecuada y la presión ejercida sobre los objetos por las paredes del contenedor, sellaremos este (figura 29).

El contenedor se mantuvo en reposo, bajo observación y toma periódica de datos de HR y T. En estas prácticas se ha establecido un periodo de 40 días antes de su apertura.

La secuencia de las distintas prácticas realizadas fue dándonos conocimientos para mejorar la efectividad del tratamiento. Así, en la práctica 4, en donde utilizamos el formato cubo, decidimos incrementar la proporción del inhibidor de oxígeno; las oscilaciones observadas en el sensor de oxígeno en la práctica 2 nos hicieron tomar esta decisión.

Otra mejora significativa, aplicada en la práctica 4, fue la utilización de un contenedor rígido en el interior del sistema. Gran número de bienes de la colección que poseen materiales delicados, como por ejemplo plumaria, textil, material celulósico o bienes con estructuras de gran debilidad, no pueden someterse a la más mínima presión por riesgo de deformación. El establecer una estructura rígida en el interior del sistema facilita y extiende el tratamiento a



Figura 28. Sensor de oxígeno. Fotografía: MOP.



Figura 29. Reducción de volumen de aire. Fotografía: JLMC.

este conjunto de bienes. De esta forma utilizamos una caja de cartón con pH neutro no estanca en donde depositamos los distintos objetos, que cumplió con efectividad su función de estructural, impidiendo la deformación de los objetos del interior.

En todo momento los contenedores permanecieron inmóviles en su lugar inicial. Tras los periodos de aislamiento ya mencionados se procedió a la apertura de los contenedores. Una vez extraídos los objetos, deben ser depositados, en reposo y sometidos a una extrema vigilancia, si es posible, aislados del resto de la colección. Todo ello con el fin de facilitar su es-

tudio y seguimiento. Esta actuación nos dará la confirmación más rotunda de la efectividad del tratamiento.

En ciertos casos es interesante plantearse que estos contenedores cerrados herméticamente, con una mínima concentración de oxígeno, pueden tener otras funciones: como sistema de almacenamiento para ciertos bienes que puedan precisar unas condiciones determinadas para atenuar su deterioro; o por razones de aislamiento y cuarentena ante nuevas adquisiciones en la colección.

A continuación exponemos los datos y observaciones anotados en las distintas prácticas (tabla 1).

Tabla 1
Relación de datos en las distintas prácticas

	Objeto	Material	Estado de conservación	Vol (m ³)	Ageless (g)	Tiempo de reducción O ₂ (días)	Duración (días)	Contenedor	Eficacia
Práctica 1	Tocado	Madera	Ataque de xilófagos	<0,01	176	2	40	Forma arte 1 m ²	Positiva
Práctica 2	Conjunto cestería	Fibra vegetal	Ataque de xilófagos	0,7	1.060	2	40	Forma cubo 1 m ³	Intermitente
Práctica 3	Máscara	Madera-cuero	Ataque de xilófagos	<0,01	176	2	40	Forma arte 1 m ²	Positiva
Práctica 4	Tocados	Orgánico-inorgánico	Ataque de xilófagos	0,21	1.412	2	40	Forma cubo 1 m ³	Positiva

Es necesario realizar una serie de observaciones, como que la ubicación del tratamiento precisa de un espacio con cierta estabilidad en los valores de HR y T durante el proceso. También, hay una incidencia de la influencia de la temperatura externa (ambiental): a mayor temperatura ambiente, mayor efectividad del tratamiento. Se ha observado un aumento de la T en los primeros días. El tratamiento supone un progresivo aumento inicial de la HR, con lo que es conveniente algún sistema de control de la misma. La presión ejercida durante la extracción de aire debe ser controlada para evitar posibles daños o deformaciones en los objetos. No es necesario una extracción límite para asegurar la efectividad. Es recomendable la protección del conjunto de objetos con algún tipo de superficie (muletón de algodón, caja de cartón, etc.). La proporción de cantidad de inhibidor de O₂ por volumen a tratar recomendada (1 kg/1 m³) resulta poco eficiente, y el incremento en la cantidad de inhibidor asegura la efectividad. La utilización de un plástico más flexible de baja permeabilidad y traslúcido facilitaría la adaptación del tratamiento a un mayor número de necesidades.

Las posibilidades que ofrece este tratamiento de desinsección resultan de gran utilidad en las distintas necesidades que requieren las instituciones carentes de salas de desinsectación, sobre todo en el caso de nuevas adquisiciones que deben ser sometidas a condiciones de aislamiento o cuarentena.

Bibliografía

- ALONSO FERNÁNDEZ, L., y GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (2010): *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza editorial.
- BALLART HERNÁNDEZ, J. (2008): *Manual de museos*. Madrid: Síntesis.
- CEBALLOS, L. (2008): «Materiales utilizados en la fabricación de soportes de material etnográfico». *Restauración y Rehabilitación*, 31. Madrid, pp. 72-77.
- DE GUICHEN, Gaël (1980): *Climate in museums*. Roma: ICCROM.
- FERNÁNDEZ, Charo *et al.* (2008): *Conservación preventiva y procedimientos en exposiciones temporales*. Madrid: Grupo Español del IIC, D.L.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (1999): *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*. Murcia: KR.
- GILBERT, M. (1994): *Oxygen-free storage using ageless oxygen absorber*. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.
- LÓPEZ GÓMEZ, M.^a O., y GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (2001): «Actualización museológica y museográfica de un museo universitario: "Profesor Reverte Coma"». *Revista Museo*, 16. Madrid: Asociación Profesional de Museólogos de España, pp. 235-241.
- MICHALSKI, Stefan (1985): «Un módulo de regulación de la humedad relativa». *Museum*, 146, XXXVII, n.º 2. Paris: UNESCO, pp. 85-88.
— (1993): *Relative Humidity: A Discussion of Correct/Incorrect Values*. Paris: ICOM, pp. 624-629.
- RUIZ JIMÉNEZ, Inmaculada (1993): *Conservación y restauración del material etnográfico*. Madrid: Museo Nacional de Antropología.
- THOMSON, Garry (1998): *El museo y su entorno*. Madrid: Akal.
- TOMÁS HERNÁNDEZ, Ana (2013): *Frágil: Curso sobre manipulación de bienes culturales*. Madrid. Secretaría General Técnica. MECDE, en [<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14517C>].
- TRÉTREAU, J. (2009): *Contaminantes*. Roma: ICCROM.
- VAILLANT CALLOL, M. *et al.* (2003): *Una mirada hacia la conservación preventiva del Patrimonio Cultural*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- VALENTÍN, Nieves, y VAILLANT, Milagros (1996): *Principios básicos de la conservación documental y causas de su deterioro*. Madrid: IPHE, Ministerio de Cultura.
- VV. AA. (2001): *XIV Jornadas de Museología entre bastidores: Los equipamientos e instalaciones del museo*. Madrid: Asociación Profesional de Museólogos de España. *Revista Museo*, 16.

Normas de presentación de originales

El cumplimiento de las siguientes normas es requisito imprescindible para la aceptación de originales.

La forma de presentación de los originales será con interlineado sencillo, con formato de página a tamaño DIN A4 que se deberá ajustar al formato siguiente: márgenes superior e inferior de 2,5 cm e izquierdo y derecho de 3 cm, y tipo de letra Times New Roman 12.

Los trabajos se presentarán en soporte informático, preferentemente Word. No se deberán romper las palabras con guiones al final de las líneas para ajustarse el margen derecho.

Cada original estará compuesto consecutivamente de las siguientes secciones:

- *Portada*, en la que figure el título, nombre y apellidos del autor, institución científica a la que pertenece y correo electrónico.
- *Resumen y palabras clave*, en español e inglés, de los aspectos fundamentales del original. No debe ser una introducción o listado de temas. La extensión máxima será de 10 a 15 líneas para el resumen, 8 será el número máximo de palabras clave.
- *Texto*, con una extensión máxima de 15 a 30 páginas.
- *Notas*, numeradas consecutivamente y situadas al pie de cada página. Las notas sólo se utilizarán en caso necesario, estando limitadas al material que no pueda ser convenientemente introducido en el texto. Se eliminarán las notas excesivamente largas. La extensión deberá estar en torno a 2 ó 3 líneas.
- *Bibliografía*, comenzando una nueva página y sin incluir las publicaciones que no se hayan citado en el texto. La bibliografía se relacionará por orden alfabético del siguiente modo: apellido del autor en mayúsculas, nombre en minúsculas, año de edición, título de la obra, ciudad y editorial, según los siguientes ejemplos:

Libros:

BARTON, Roy Franklin (1955): *The Mythology of the Ifugaos*. Philadelphia: American Folklore Society.

Obras colectivas:

VV.AA. (1985): *L'art de la pluma: Indiens du Brasil*. Genève: Musée d'Ethnographie.

Capítulos de libros:

HALPERÍN DONGHI, Tulio (2004): «El lugar del peronismo en la tradición política argentina». En: Samuel Amaral y Mariano Ben Ptokin (comp.): *Perón, del exilio al poder*. Buenos Aires: EDUNTREF. Segunda edición, pp. 19-42.

Artículos en revistas

VERDE CASANOVA, Ana (1996): «La sección de América del Museo Nacional de Antropología». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, III. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 335-353.

- *Referencias bibliográficas*; se realizarán en el propio texto, entre paréntesis, citando el apellido del autor, seguido del año de la edición y, en su caso, dos puntos y la página o páginas a las que se haga alusión, según el siguiente ejemplo: (Ellis, 1981: 194).
- *Material gráfico* (dibujos, mapas, fotografías); en caso de utilizarse, estarán numerados consecutivamente, indicando el lugar preferido para su colocación dentro del texto original. Estas indicaciones se respetarán en la medida que la composición lo permita. En páginas aparte se incluirá un listado o relación con el texto correspondiente a material gráfico y el mismo orden numérico. El material gráfico será devuelto a los autores después de la publicación del texto. Las ilustraciones deberán tener la calidad suficiente para poder ser reproducidas: pueden enviarse en soporte informático, manteniendo el grado de calidad, en los formatos más usuales (BMP, TIFF, JPG).

El material gráfico presentado tiene que cumplir con la legislación vigente sobre derechos de autor, encargándose el autor del artículo de tramitar los posibles derechos del autor del material gráfico.

En el artículo se incluirán todos los datos necesarios para contactar con el autor por vía electrónica.

Todo artículo que no cumpla con los requisitos de formato y presentación o contenido será devuelto al autor.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE