

# **La fotografía etnográfica como medio de comunicación**

Stanley Brandes

Universidad de California, Berkeley

## **INTRODUCCIÓN: LA FOTOGRAFÍA COMO ELEMENTO ETNOGRÁFICO**

Comienzo hoy con una confesión personal. Cada vez que ojeo un libro etnográfico recién salido, suelo tomar dos pasos. El primero es sumamente egoísta: buscar mis propias obras, o las de mis amistades, colegas, profesores, etcétera, en la bibliografía del nuevo libro. El segundo tiene una meta más divertida: mirar las fotos que acompañan el texto. Digo «acompañar» el texto porque, por regla general, las fotografías que se incluyen en los libros etnográficos suelen desempeñar un papel bastante menos significativo que el mismo texto en la presentación del material etnográfico. El destino de las fotos es de suplementar el texto. Las fotos en sí no suelen ser imprescindibles. De hecho, raras veces hace referencia el autor a las fotos. Es probable también que los lectores no presten más que unos pocos minutos de atención a las fotos, mientras que gastan horas y horas leyendo, estudiando, memorizando, hasta citando los fragmentos del texto que más les interesan. Sin embargo, no cabe la menor duda de que las fotos ejercen

un impacto tanto pedagógico como afectivo; aunque no seamos conscientes de sus consecuencias, las fotos nos impresionan. Influyen en nuestras ideas no sólo de la sociedad investigada sino del investigador.

Desde los tiempos de Bronislaw Malinowski, la fotografía ha sido un elemento integral en la producción etnográfica. Malinowski (1922) y Firth (1936), entre otros en la tradición británica, incluyen fotos en sus obras etnográficas. Sin embargo, estos, igual que los franceses y norteamericanos de la época, no solían utilizar fotos como una fuente de documentación. La foto en estas obras servía más bien para ilustrar el medioambiente, traje típico, forma de casa, o lo que sea, de unos pueblos sumamente diferentes del europeo. Quizá era también para enseñar el color de la piel o textura del cabello o indumentaria típica o —con mayor probabilidad— la falta casi total de indumentaria, que los autores decidían acompañar el texto con fotos.

Aunque queda por demostrar, es probable que la fotografía etnográfica de esa época desempeñase un papel económico. Pensemos en las numerosas fotos de las mujeres desnudas de las islas Trobiand que salían en la edición inglesa de *Argonauts of the western pacific* (Malinowski 1922); o de los hombres desnudos de la edición inglesa de *Los Nuer* (Evans-Pritchard 1940). Para las casas editoriales de aquella época, la foto sin duda formaba parte de una estrategia de venta, igual que los títulos. (El ejemplo más adecuado de este fenómeno es quizá *The sexual life of savages in north-western Melanesia* [La vida sexual de los salvajes en el noroeste de Melanesia], publicado en 1929 por Malinowski). De todos los antropólogos que publicaban antes de la segunda guerra mundial, quizá era solo Margaret Mead quien, tanto sola (1956) como junto con su (entonces) marido Gregory Bateson (1942), utilizaba la fotografía explícitamente como un método de trabajo de campo, como técnica de recopilar información etnográfica. Lo mismo hacía Cora DuBois (1944). Con poquísimas excepciones como éstas, las fotos ocupaban un lugar bastante secundario en el esquema intelectual de los autores.

Enfocándonos ahora sobre la Península Ibérica, parece que la fotografía como fuente de documentación pertenecía originariamente al campo del folklore. Es suficiente ojear cualquier número de *La revista de dialectología y tradiciones populares* para poder encontrar numerosas fo-

tos mostrando la inmensa variedad de arados, yugos, ruedas de madera, ex-votos, hórreos, chozas, molinos de viento —hasta capas, joyería, y moños— que formaban parte de la vida rural en España. Lo que procuraban los folkloristas era documentar la diversidad de cultura material que estaba a punto de desaparecer ante sus propios ojos. Fotografiar, en este contexto y en esa época, era preservar el conocimiento de una vida tradicional, una vida que la gran mayoría de los habitantes de la Península había abandonado ya. Para los folkloristas y sus lectores, eran los mismos yugos, amuletos, bordados, o lo que sea, que interesaban. Cuando se trataba de formas de folklore no-materiales —tales como el refrán, la leyenda, o el apodo— nunca jamás se acompañaba el texto con una foto. La foto era sobre todo ilustrativo de cosas tangibles, no de ideas abstractas tales como normas, sentimientos, grupos sociales, y procesos culturales.

Según los criterios de los folkloristas, tampoco habría justificación alguna para incluir fotos en una obra etnográfica. Los grandes temas etnográficos en el contexto de la antropología peninsular —temas tales como el parentesco, la emigración, los valores del hombre y de la mujer, el matrimonio, la vida doméstica— se prestan muy poco a documentación fotográfica. Sin embargo, casi todas las monografías norteamericanas e inglesas que se han publicado sobre España llevan fotos. Este no es el caso de la gran mayoría de las monografías españolas, que suelen salir a la venta sin reproducciones fotográficas. La abundancia de fotos en las monografías norteamericanas e inglesas en comparación con las españolas merece una explicación, que intentaremos dar más adelante. Mientras tanto, como es más fácil explicar una cosa existente que ausente, enfocamos primero el caso anglosajón.

Comencemos con la idea de que la foto en sí es un medio de comunicación. El autor intenta utilizar la foto para comunicar algo, aunque el «algo» sea menos explícito que lo que se comunica en el texto. La decisión de incluir fotos en una monografía es significativo en sí. Siempre queda la opción de no publicar fotos, hasta en la misma tradición etnográfica anglosajona. Cuando yo publiqué los libros de Castilla y Andalucía, en los años 1975 y 1980 respectivamente, pensaba en dos modelos posibles: Julian Pitt-Rivers, en *People of the sierra* (1954), incluía fotos; Michael Kenny, en *A Spanish tapestry* (1966) —que se trata mitad de un pueblo soriano y

mitad de un barrio madrileño— no lo llevaba. ¿Qué intentaba comunicar al lector Pitt-Rivers con sus fotos?, ¿Porque optó Kenny por no publicarlas?, ¿Y, finalmente, qué impacto intelectual podría traer una opción u otra?

Las respuestas a estas preguntas son difícilísimas de acertar. Nosotros, los antropólogos norteamericanos e ingleses, ni solemos escribir de este tema en nuestras monografías ni —hasta muy recientemente— solemos discutir el tema en nuestros seminarios y clases de doctorado. No recuerdo nunca haber leído ni un solo comentario sobre fotos en ninguna reseña publicada en inglés sobre nuestras monografías. En fin, no dejamos ni una sola huella por escrito sobre nuestras decisiones. Sin embargo, la decisión de incluir o no incluir fotos se discute con la casa editorial en el momento de firmar un contrato. También ésta es una decisión sobre la cual el autor suele reflexionar bastante y formar opiniones relativamente firmes. Todo esto significa que publicar una cierta cantidad de fotos sobre unos temas determinados es significativo. Lo que pasa es que los significados son ocultos; el autor no los revela al lector explícitamente. Posiblemente ni el mismo autor se da cuenta de ellos en algunos casos. Para aclarar el asunto, hace falta algo de imaginación, más una tolerancia para el uso de ella.

### **EL CASO DE LOS HOMBRES DE LA SIERRA**

Empezemos con el libro que yo considero clave: *Los hombres de la sierra* de Julián Pitt-Rivers, publicado en Nueva York y Londres en 1954. *Los hombres de la sierra*, como se sabe bien, era el primer estudio de comunidad llevado a cabo con métodos etnográficos que se hizo en España. Era de las obras etnográficas más revolucionarias en el sentido de que rompía con los esquemas de la antropología de tribus, de gente primitiva, de gente de habla no-indo-europea, de gente de poca ropa. Mostraba la posibilidad de realizar un estudio de un pueblo rural europeo, un estudio digno del titulado «doctor en antropología». Como *Los hombres de la sierra* era una monografía de calidad y original en muchos sentidos, tuvo una gran influencia sobre los estudios de comunidad que la siguieron. Por ejemplo, Pitt-Rivers decidió ocultar el nombre verdadero del pueblo: Grazalema se

conocía entonces, y durante mucho tiempo después, como Alcalá de la Sierra. Como consecuencia, la práctica más común entre nosotros los antropólogos norteamericanos e ingleses es y siempre ha sido disfrazar el nombre del pueblo investigado. Pitt-Rivers también optó por analizar determinados temas —temas tales como género, sistemas de valores, y sanciones informales— que tuvieron un impacto enorme sobre los programas de investigación de los alumnos que le seguían. También Pitt-Rivers decidió publicar fotografías en su monografía.

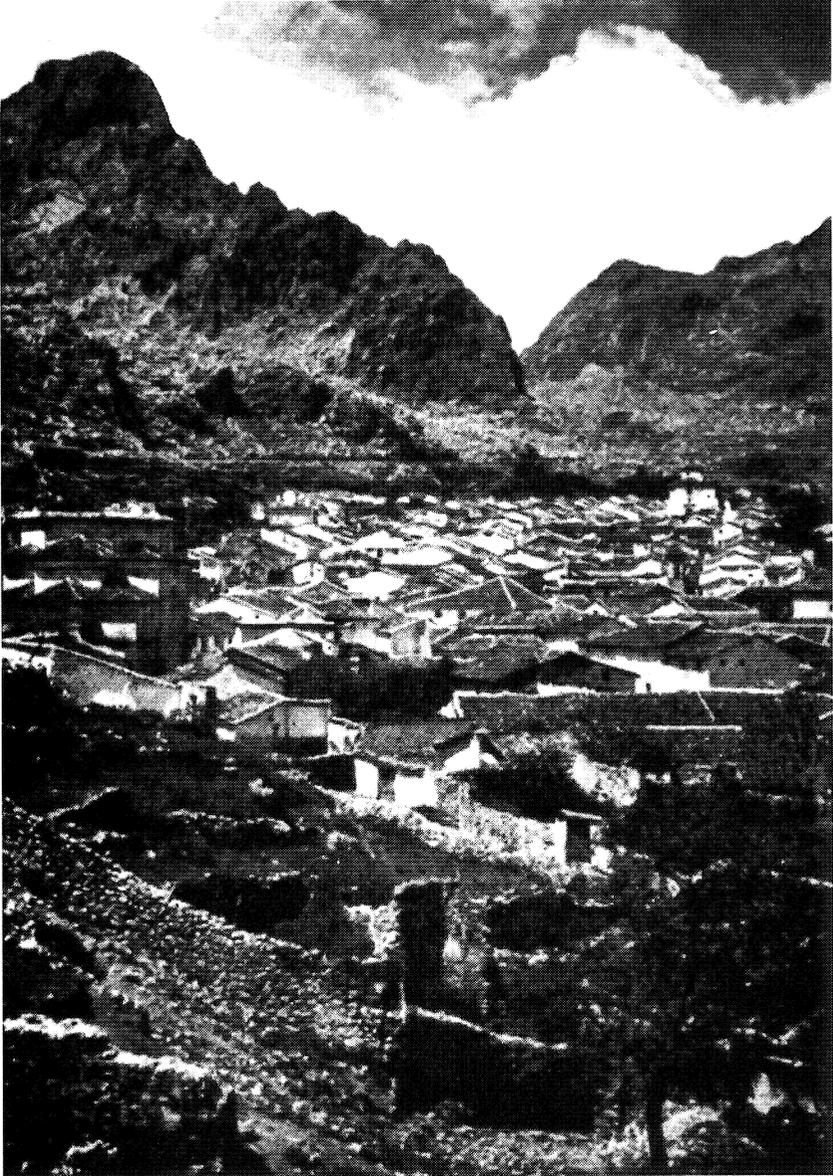
Aunque de momento no se sabe el motivo de esta decisión, es seguro que favoreció la aceptación antropológica del libro. Incluir fotos de Grazelema era una manera de seguir en la tradición de las monografías predominantes de tribus. Entre otras cosas, las fotos mostraban la autenticidad de *Los hombres de la sierra* como un estudio antropológico. Ilustraba que, a pesar de llevar ropa, esa gente —con sus síndromes de honor y vergüenza, y sus vitos y apodos y señoritos y anarquistas— era realmente una gente diferente de los ingleses y norteamericanos, es decir, una gente digna de una investigación etnográfica. Pitt-Rivers, como dije, era un pionero. A la vez, tenía que mostrar que su proyecto cabía dentro del marco etnográfico de los ancestros. (Su director de tesis era E.E. Evans-Prichard, quien escribió el preámbulo a *Los hombres de la sierra*). Seguro que la fotografía etnográfica le ayudó en conseguir este fin.

*Los hombres de la sierra* contiene un Índice (Table of Contents), más una llamada Lista de Ilustraciones (List of Illustrations). Las «ilustraciones» consisten cien por cien en fotografías —ocho de ellas enumeradas—. La primera de la lista, que no está enumerada, lleva el pie «Alcalá de la Sierra». La foto «Alcalá de la Sierra» está colocada en la contraportada del libro; es decir, ocupa un lugar privilegiado, puesto que es la primera página impresa y lo que primero se ve al abrir la portada. También sale primero en la Lista de Ilustraciones, aunque falta enumeración, como si fuera una cosa aparte y por encima de las otras ocho fotos. De hecho, está por encima de las otras en el sentido de que representa el pueblo como un todo, no una parte de él. La foto es de una vista panorámica, sacada desde arriba, de Alcalá de la Sierra. De pronto, hay una diferencia con las fotos de los Nuer y la gente de las Islas Trobriand. En el caso de los Nuer y los isleños, sería imposible captar en una sola foto la totalidad del pueblo.

Esas gentes ocupan áreas demasiadas extensas como para fotografiarse del todo. En cambio, la foto «Alcalá de la Sierra» nos demuestra la entidad geográfica estudiada. La foto implícitamente nos indica: «Aquí viven los hombres de la Sierra. Esto es nuestro objeto de estudio. Este libro se trata de este lugar».

En *The burden of representation (El Cargo de la Representación)*, John Tagg (1988:189) observa que «Las fotografías no son ideas... Son objetos materiales... repartidos, intercambiados, y consumidos dentro de un marco determinado de relaciones sociales; [son] imágenes hechas significativas y comprendidas dentro de las mismas relaciones de producción y colocadas dentro de un amplio contexto ideológico». Hay que entender la foto subtitulada «Alcalá de la Sierra» en el contexto de estos comentarios. Cuando *Los hombres de la sierra* salió en el cincuenta y cuatro, el estudio de pequeñas comunidades era bastante nuevo todavía. Sin embargo, dentro del mundo antropológico fue conocido ya, sobre todo por las obras de Robert Redfield en México. La foto «Alcalá de la Sierra» coloca a *Los hombres de la sierra* entre esos nuevos estudios de comunidad. Indica que, hasta cierto punto, es válido para un antropólogo demarcar los límites geográficos de una comunidad y declarar, «Esta es la unidad que describo y analizo». La decisión ideológica y metodológica del investigador está inscrita en la foto. Además, «Alcalá de la Sierra» es claramente el producto de unas relaciones sociales; Pitt-Rivers hace con las fotos lo que se espera en el mundo antropológico británico de cualquier libro etnográfico.

Pasemos ahora a las ocho fotos enumeradas. En primer lugar, tal como el caso de «Alcalá de la Sierra», todas llevan un pie de foto. Poner pie de foto es una decisión clave. Como indica Mary Price (1994:71) en *The photograph: a strange, confined space (La fotografía: un espacio raro y limitado)*, «Descripciones o pies de foto descriptivos delimitan las expectativas [del lector], dirigen la atención a un cierto tema o contexto...». En este sentido, los antropólogos que publicamos fotografías somos, en las palabras de Richard Chalfen (1987:129) «guardias de la imagen» (*image custodians*). Dice Chalfen (Ibid.: 122), «la misma foto podría ‘comunicar’ ideas diferentes (ser leído, interpretado de maneras distintas) a una sola persona o a varias personas». El pie de foto sirve para orientar al lector, para dirigir su mirada hacia unas ideas y no otras. Es decir, el subtítulo en



Grazelema

sí ofrece ya una interpretación al lector del significado de la foto. En *Los hombres de la sierra*, las fotos llevan los siguientes pies: (1) La fuente de abajo (*The lower fountain*); (2) La fuente de arriba (*The upper fountain*); (3) La recogida de esparto (*Gathering esparto grass*); (4) El valle por abajo del pueblo (*The valley below the town*); (5) El día del toro (*The Day of the Bull*); (6) La Procesión del Corpus (*Corpus Christi procession*); (7) Una sabia recitando una oración (*A sabia reciting a prayer*); (8) Una gitana anciana (*An old gypsy*).

Lo que más llama la atención de estos pies, aparte de la mera existencia de ellos, es la falta de los nombres de las personas fotografiadas. De las nueve fotos en *Los hombres de la sierra*, seis incluyen retratos, supuestamente de vecinos de Alcalá. El lector no se entera más de ellos que lo que indican los subtítulos: La gitana, La sabia, etcétera. Estas personas salen como representativas de determinados papeles sociales, como prototípicas de su clase, no como individuos. Además, todas las fotos son sacadas fuera, en la calle. Salen dos fuentes de agua, no una cocina. Sale una procesión, no una misa. Salen unos hombres huyendo de un toro en la calle, no ordeñando una vaca en la cuadra. Las fotos nos orientan al mundo exterior, a los sitios en donde los valores y sanciones del pueblo ejercen su mayor influencia. (No sabemos hasta qué punto la falta de escenas domésticas representa una decisión consciente de Pitt-Rivers. Puede ser que ni siquiera sacaba fotos en el interior, debido a un motivo tan arbitrario como la falta de flash).

A la vez, es de suponer que las nueve fotos de *Los hombres de la sierra* fueron seleccionadas de una cantidad total mucho mayor. Todos los etnógrafos sacamos fotos. En los Estados Unidos es frecuente utilizar diapositivas en clase, y muchas de ellas se sacan explícitamente para este fin. Aún otras fotos son destinadas a la familia del etnógrafo como recuerdo de la estancia en el extranjero. Hay otros factores, tales como la calidad del negativo, la necesidad de guardar confianzas, y los límites que impone la editorial, que automáticamente eliminan la publicación de algunas fotos. Total, cualquier surtido de fotos que sale en una monografía etnográfica —inclusive *Los hombres de la sierra*— es el resultado de un proceso de selectividad. Como todas las monografías etnográficas sobre España, *Los hombres de la sierra* no deja huella de este proceso. Lo que sí se puede analizar es el impacto de las fotos seleccionadas sobre el lector.

Para comprender este impacto, hay que imaginar el mundo estadounidense y, dentro de él, el mundo antropológico, en los años cincuenta, cuando salió *Los hombres de la sierra*. La postguerra en los Estados Unidos era, entre otras cosas, una época de abundancia económica, de expansión urbana, de avances tecnológicos. A la vez, dentro de los Estados Unidos, España se consideraba pobre y atrasada, sobre todo con las imágenes de la Guerra Civil y el régimen fascista que corrían por la prensa. Recordemos, también, que la antropología social hasta entonces se enfocaba sobre pueblos llamados o «primitivos» o «simples» o «analfabetos». Un estudio de un pueblo campesino de habla europea todavía se consideraba de mérito dudoso.

*Los hombres de la sierra* confirmaba el primitivismo —y por lo tanto la aceptabilidad, antropológicamente hablando— de los pueblos de España. Las fotografías que Pitt-Rivers incluye en *Los hombres de la sierra* proyectan el estereotipo de la época, es decir, una imagen medio rural, medio primitiva de Alcalá. En este sentido, el libro sitúa a los vecinos de Alcalá dentro del marco de pueblos teóricamente válidos para estudiar. La paradoja es que, en comparación con el resto del mundo, los pueblos de España, igual que los de toda la región mediterránea, manifestaban —tanto entonces como ahora— un carácter sumamente urbano. Hasta en los años cincuenta, hubiera sido muy fácil para Pitt-Rivers destacar este aspecto de Alcalá. Sin embargo, este camino hubiera sido impensable; no cabía dentro de los marcos teóricos predominantes. Además, merecer el nombre de antropólogo tenía que realizar estudios de pueblos primitivos, preferiblemente analfabetos. Para que te tomaran en serio, tenías que sufrir físicamente haciendo trabajo de campo; tenías que presumir de haber hecho una especie de camping en el extranjero. Si las fotos de *Los hombres de la sierra* no confirman tal sufrimiento físico, por lo menos no demuestran lo contrario.

Las dos fotos con pies «La fuente de abajo» y «La fuente de arriba» son ilustrativas. En primer lugar, en los Estados Unidos la mera existencia de fuentes de agua en la calle tiene que haberse considerado, en los años cincuenta, como una cosa bastante atrasada o —poner el caso de una manera más positiva— típica. En *Los hombres de la sierra*, observamos no solo una fuente, sino dos. Además, Pitt-Rivers no habla en el texto de la

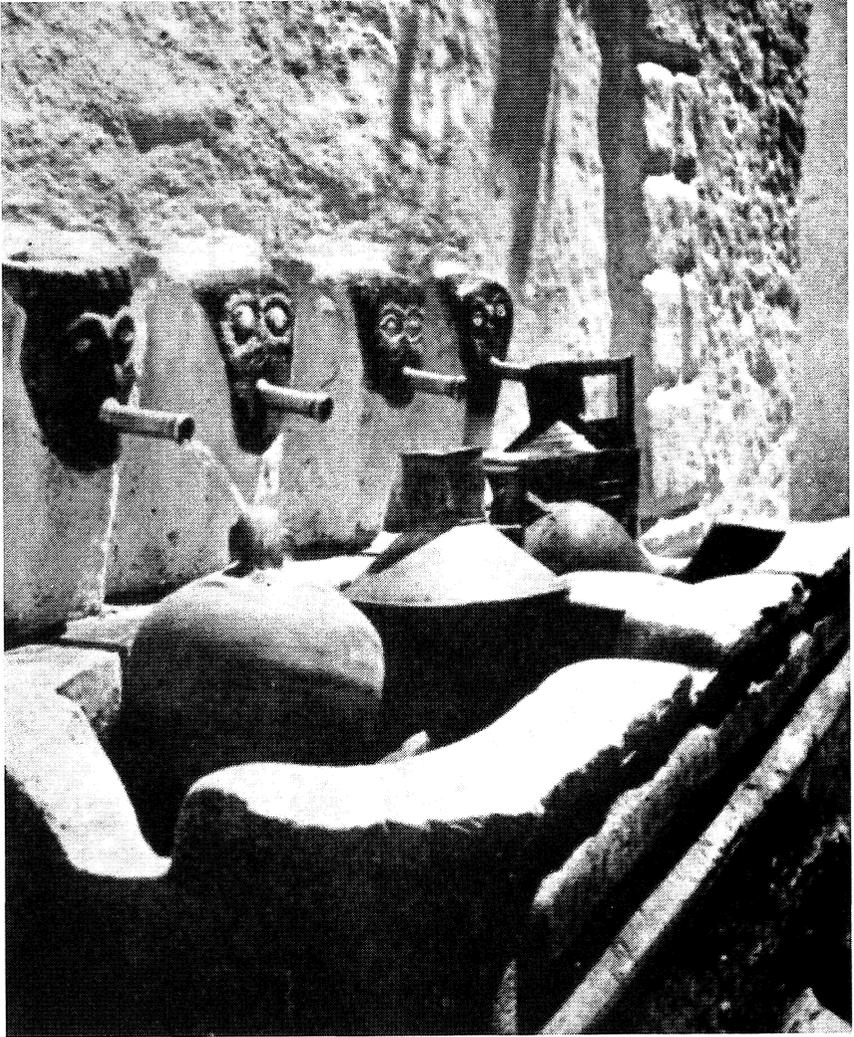
existencia de agua corriente, lo cual sugiere que estas fuentes son imprescindibles para la supervivencia de la gente. No constituyen un simple adorno público.

La foto de la fuente de abajo está sacada desde lejos. Vemos una calle empedrada con un cerro pelado al fondo, salpicado de pequeñas casas blancas, aparentemente accesibles sólo con dificultad. En el centro de la foto, se ve a un varón —no se sabe exactamente si es niño o es hombre joven de estatura baja—. El varón lleva un sombrero y se apoya con el brazo derecho sobre un burro —un animal que en los Estados Unidos se asocia sobre todo con el pueblo mexicano, un pueblo estereotipado como flojo, pobre, y atrasado—. (De hecho se sigue viendo una cierta confusión en mi país entre todos los pueblos de habla hispana, quienes se llaman oficialmente en la documentación estatal «hispanos»). La mano izquierda del varón se apoya sobre la fuente, que parece tener casi la fachada de una capilla neoclásica. Por lo menos, la fuente se ve grande y sólida, más aún que las casas alrededor. Tiene un tejado alto, y por encima una cruz. El agua corre de tres de los ocho caños. Pitt-Rivers no ofrece información textual sobre esta fuente. Por lo tanto, no queda claro, desde el punto de vista estadounidense, si es el varón o el burro el que bebe de la fuente —¡o si son los dos!

La fuente de arriba se ve desde cerca. Tiene a la vista cuatro caños de piedra, todos los cuales llevan forma de cara humana: ojos y narices toscos, y bocas, desde donde sale el agua. Cuento yo con veinticinco años de estudios en España y nunca he visto caras de este tipo en ningún sitio. Por el tamaño y configuración de los ojos, parecen restos de los antiguos íberos o celtas o incluso los antiguos babilonios. Tanto de aspecto como de fabricación, son muy primitivos. Por debajo de cada caño hay un cántaro, dos de metal, dos de barro, todos de forma sumamente antigua. Vistos conjuntamente, «La fuente de abajo» y «La fuente de arriba» dan una imagen de primitivismo. El burro, la calle empedrada, las casas pobres, los cántaros, todos contribuyen al estereotipo de la España atrasada, por lo tanto a una España válida para estudiar. Quizá sea el toque religioso que, más que cualquier otro elemento, confirme esta imagen. Me refiero en particular a la cruz de «La fuente de abajo» y a los caños de «La fuente de arriba». Estos parecen haber tenido algún significado sagrado, como si estuvieran sacados de algún santuario antiguo y reinstalados allí.



La fuente de abajo



La fuente de arriba

Cortesía de Alianza Editorial



Lola, la gitana que tenía fama de echar el mal de ojo



La procesión de Corpus Christi



Cortesía de Alianza Editorial

El día del toro

Las demás fotos de *Los hombres de la sierra* no desmienten estas impresiones. Los dos señores que recogen esparto utilizan, por lo visto, una técnica antigua, no mecanizada. Llevan gorra y zahones y se ven montando el esparto sobre un mulo o burro. «El valle por debajo del pueblo» es una estampa hermosa, tranquila, y totalmente rural. Faltan antenas de televisión y cables de luz y teléfono. Parece un lugar ideal de refugio de las tensiones que produce la vida urbana. Tampoco se ven ni antenas ni cables en la foto titulada «Alcalá de la Sierra». «El día del toro», sí lleva cables. Pero lo que más se destaca en esta foto son, el toro [un tópico español, por supuesto], los hombres pobres, la calle empedrada, y quizá sobre todo, los hombres subiendo las rejas para escapar del toro. Esos hombres hacen una gimnasia formidable pero medio-bestial, desde el punto de vista norteamericano. «La procesión del Corpus» demuestra a la gente bien vestida y arreglada; los señores llevan traje y corbata. Pero el contexto social es totalmente religioso y exótico, puesto que en los Estados Unidos existen desfiles seculares pero, con poquísimas excepciones, no procesiones eclesásticas.

¿Y qué se puede decir de «La sabia» y «La gitana»? Pues, son de las más misteriosas que se puede imaginar, más que nada por los ojos. La sabia mira para abajo, y no se le ven los ojos en absoluto. La gitana mira hacia el lector, pero con una expresión bastante enigmática. La ropa que lleva, sobre todo el pañuelo, el chal, y la falda larga, sale tanto de las normas estadounidenses de los años cincuenta como la ropa de cualquier tribu primitiva. O casi. Y es por eso en parte que *Los hombres de la sierra* tuvo tanto éxito. Las fotos son la prueba de que Alcalá de la Sierra, a pesar de ser parcialmente comprensible en términos de la civilización occidental (por lo menos, la gente no anda desnuda), es un pueblo que resulta bastante diferente de los Estados Unidos. Alcalá constituye, a un grado suficiente para la comunidad antropológica, «el Otro».

En el análisis de la fotografía etnográfica es clave darse cuenta de los temas que no salen en las fotos. *Los hombres de la sierra* incluye mucho material textual que enseña las múltiples maneras por las cuales Alcalá está vinculado con el mundo exterior. Pero, fotográficamente hablando, ni vemos el mundo exterior ni señales de él. No hay fotos de establecimientos comerciales: pequeños comercios, bancos, bares. No hay fotos de la élite

de la sociedad local: médicos, curas, señoritos. No vemos tampoco evidencia de medios de transporte tales como coches, camiones y autobuses, que sirven —y durante mucho tiempo han servido— como medios de comunicación entre los pueblos y las ciudades alrededor.

No cabe la menor duda que *Los hombres de la sierra* es un libro genial. Probablemente es lo que más me indujo a entrar en el mundo de estudios hispanos. Pero a la vez es un libro con un surtido de fotos mostradas para dar una cierta imagen del Otro. Es una España rural, pobre, religiosa, supersticiosa, tecnológicamente atrasada —total, una España exótica— la que se ve en la fotografía etnográfica de Julián Pitt-Rivers.

## LA INTERPRETACIÓN FOTOGRÁFICA DE CLASE SOCIAL

Sigamos por el momento con los estudios antropológicos sobre Andalucía. Uno de los temas más destacados en la etnología andaluza es el de clase social. Este es un tema que Pitt-Rivers presenta en *Los hombres de la sierra*, pero sin elaborar ni en el texto ni mucho menos mediante la fotografía. Hay varias etnografías sobre Andalucía en las cuales salen fotos ilustrativas del fenómeno de clase social, de las cuales miraremos tres: la de Isidoro Moreno (1980), la de David Gilmore (1980), y la de Irwin Press (1979).

Isidoro Moreno incluye precisamente seis fotografías en *Propiedad, clases sociales y hermandades en la baja Andalucía*. Todas son de las fachadas de viviendas en Bencarrón, el pueblo del Aljarafe en que realizó su estudio etnográfico; y todas son ilustrativas de clase social. Las páginas 149 a 156 del libro muestran estas fotos, junto con planos arquitectónicos de las casas que se ven en las fotos. La secuencia de las fotos no es arbitraria. Demuestra un continuo de viviendas, de las más humildes —llamadas «Viviendas de jornaleros»— a las más espléndidas, llamadas «Viviendas de fuertes propietarios». Todas las fotos ocupan media página. Esta técnica de reproducción asegura que las casas más pequeñas salen pequeñas de verdad, dado que más de siete de ellas caben dentro del marco de la foto. En cambio, caben dos de las «viviendas de pequeños propietarios» dentro del mismo espacio, mientras cada una de las «viviendas de fuertes propie-

tarios» ocupa una fotografía entera. Para complementar la imagen de una de las casas fuertes, hay un coche aparcado por la puerta principal, cosa no común en esos años. De hecho, por toda la calle de las viviendas de jornaleros, no se ve ni un solo vehículo. Sólo hay un hombre, que sale pequeñísimo en la foto, es decir, a un tamaño que corresponde tanto a su vivienda como a su propiedad.

Isidoro Moreno opta por poner pies de foto bastante informativos. Ofrece descripciones larguísimas de cada una de las viviendas hasta tal punto que describe incluso lo que no se ve en la foto, o lo que él considera engañoso de la foto. Por ejemplo, consideremos el subtítulo de las dos fotos identificadas como viviendas de fuertes propietarios: «'Viviendas de fuertes propietarios'. Existe una completa simetría entre las dos plantas, con igual número de vanos en cada una de ellas, generalmente tres, y son frecuentes los adornos de cerámica e incluso los antepechos rematados por bolas para ocultar el tejado; todo lo cual les presta un aspecto urbano muy acusado que no siempre responde totalmente a la realidad, al menos en lo que se refiere a la planta alta, que no suele tener otra función que la de almacén, con balcón sobre la puerta». En la foto que demuestra las «Viviendas de jornaleros sin tierras», Isidoro Moreno comenta, entre otras cosas, que «La fotografía pertenece a una calle secundaria, que es donde se sitúan la mayor parte de las casas de los grupos sociales con ninguna o muy reducida propiedad. Nótese la intensa blancura de las fachadas, rasgo tan característico de la Baja Andalucía».

Estos comentarios dan bastante más información de la que se ve en las fotos mismas. El autor, a diferencia de Pitt-Rivers, no deja mucho a la imaginación del lector. Por ejemplo, decir «son frecuentes los adornos de cerámica» o «rasgo tan característico» significa que lo que observamos en las fotos es representativo de unas categorías de casas. Además, vemos en las fotos como la forma arquitectónica de estas viviendas oculta la realidad; aprendemos lo que es, en el contexto del Aljarafe, «una calle secundaria»; y sabemos, por inferencia, que los grandes propietarios quieren presumir de gente urbana.

Curiosamente, la monografía de David Gilmore sobre el pueblo sevillano que él llama Fuenmayor también lleva exclusivamente fotos de viviendas. Hay cinco de ellas, cada una de las cuales corresponde a una

determinada clase social. Los pies de foto son cortos. Simplemente, son nombrados «A *Señorito* house» [Casa de un *señorito*], «House of a Strong *Mayete*» [Casa de un *Mayete* fuerte], «Workers' Houses» [Casas de jornaleros], etcétera. La casa del mayete fuerte aparece en la misma página con las casas de los mayetes medios, yuxtaposición que facilita la comparación: dos viviendas de los mayetes medios ocupan el mismo espacio que una casa de mayete fuerte. De las cinco fotos, sólo la de la casa del señorito está orientada en posición vertical. La verticalidad deja ver todas las plantas de la casa, más la torre. A la vez, simboliza de manera metafórica la altura de la clase social del dueño. De hecho las fotos que Isidoro Moreno ha publicado del Aljarafe también enfatizan la altura de las viviendas según la presencia o no del sobrado, por ejemplo, y la apariencia de plantas que no existen en realidad. Lo que comunican las fotos de estos dos estudios de pueblos sevillanos es que la vivienda permite la mejor ilustración de clase social, y que el tamaño y altura de la vivienda (más algunos otros rasgos secundarios) son lo que más corresponden a la clase social del dueño.

Irwin Press (1979) en *The city as context* [La ciudad como contexto], su estudio de un corral de vecinos de la ciudad de Sevilla, también ilustra la representación del otro, pero un otro más diversificado en cuanto a clase social. Del total de treinta fotos que salen en el libro, un tercio son de viviendas de diferentes tipos, tanto corrales o bloques de pisos como palacios señoriales. Press identifica cada vivienda con una cierta clase social. Además de eso, Press demuestra el fenómeno de clase mediante una variedad de otras imágenes visuales. En todos los casos, interpreta las fotos con comentarios que las acompañan. Como ejemplo, tomemos la foto con el pie «Upper-class families in their private pavilions during Feria» [Familias de clase alta en sus casetas particulares durante la Feria]. La foto es compleja. Incorpora un montón de personas de distintas edades, géneros, y, probablemente, clases sociales. Hay gente paseando, mirando hacia el fotógrafo, sentada dentro de las casetas, comiendo, etcétera. Existen pocas señales, y estas muy ambiguas, que revelan la clase social o de las personas fotografiadas o de las mismas casetas. Sin embargo, Press nos interpreta la foto; dirige nuestra mirada, más que nada, hacia la mujer del collar que está sentada al extremo derecho bajo de la foto. De hecho, es la única

de la foto que un público norteamericano podría interpretar —y sólo muy posiblemente interpretar— como perteneciente a una clase social alta.

Press incorpora cuatro fotos, que ocupan dos páginas contiguas, de sevillanos de clase mas bien humilde. A la izquierda, hay dos fotos de vendedores de lotería y a la derecha, un guardacoches y un grupo de gente sentada en una sala. El comentario que acompaña dos de estas fotos explica que el vendedor y guardacoches ganan «una vida regularcillo» pero que disfrutan de beneficios enteros de la Seguridad Social, inclusive beneficios de tipo médico. La gente de la sala está, según el comentario de Press, «Esperando turno en la clínica de la Seguridad Social». Total, para ilustrar una variedad de personas de clase baja, Press nos enseña de una vez a dos minusválidos —el de la silla de ruedas y el del calzado ortopédico— más a un grupo de enfermos. En cambio, la supuesta clase alta se ve no solo en la foto de las casetas sino también en una foto de tres sevillanos elegantísimos montados a caballo. La explicación de la foto se lee «La ‘gente guapa’ de Sevilla —miembros jóvenes de la élite, de familias de tierra— desfilándose por la Feria de Abril montados sobre caballos de primera calidad». Menos mal que Press nos describe la calidad de los caballos; para un público norteamericano, el cuello del único caballo que se ve en la foto no tendría significado alguno. El mensaje general que comunican las fotos de *La ciudad como contexto* es que la gente rica es guapa y bien vestida y va a caballo, mientras que la gente humilde es minusválida y no completamente bien de salud. Es decir, no solo la vivienda sino el mismo cuerpo humano varía visualmente de tal manera que corresponde a una determinada clase social.

Es importante recordar lo que comenta Susan Sontag (1977:106) en su estudio brillante, *On photography* [Sobre la Fotografía]: «Como ha dicho Wittgenstein de las palabras —es decir, que el significado es el uso— también para cada fotografía». Las fotos de las monografías andaluzas sostienen una cierta interpretación de la sociedad, una interpretación que enfatiza la desigualdad social. Y recordemos que, además de los comentarios interpretativos de los autores de estas monografías, queda una realidad detrás. Sin duda, los tipos de viviendas varían; también la clase de vestido. Por eso, lo que dice Mary Price (1994:11) es verdadero, que «El uso que se

hace de las fotografías debe ser en todo caso reforzado por interpretación... Pero tampoco tiene un significado totalmente arbitrario. Los límites de interpretación se determinan por lo que se ve en la foto». Es decir, las fotografías al fondo no mienten: enseñan la verdadera presencia andaluza de clases sociales, aunque cada autor, a través de la fotografía, expresa su idea sobre los fenómenos que mejor ilustran esta presencia.

## LA INTERPRETACIÓN FOTOGRÁFICA DE ETNICIDAD

Para el norteamericano medio, la etnicidad se basa mucho en el color de la piel, la textura del cabello, la forma de las facciones, es decir, en el tipo físico de la persona. Desde este punto de vista, la fotografía etnográfica en España —sin contar con los comentarios de los autores— sirve poco para mostrar diferencias raciales. Claro que a un nivel bruto, quizá existan diferencias de fisionomía entre Catalanes, Gallegos, Castellanos y Canarios. Pero también es verdad que dentro de cada grupo, hay tanta variedad que los individuos de un grupo se parecen iguales a los de otros. A la fuerza, se reducen las distinciones evidentes entre grupos étnicos a la presencia en las fotos de indumentaria típica, paisaje reconocible, arquitectura popular, y otras huellas que no dependen exclusivamente de rasgos físicos.

Cada autor utiliza una estrategia fotográfica diferente para mostrar la identidad étnica de un grupo determinado. La estrategia más común es ignorar a las personas en sí como símbolos de etnicidad y publicar unas fotos con comentarios que dirigen la mirada del lector a otros aspectos del medioambiente o natural o cultura. En *Rural catalonia under the Franco regime* (La Cataluña rural bajo el régimen Franquista), Edward Hansen (1977:16) incluye una foto de una viña con sus casas y una iglesia en el trasfondo. Yo veo esta escena como prototípicamente española; con la excepción de matices muy sutiles, podría existir tanto en Cáceres como en Ciudad Real como en Albacete. De hecho, se podría encontrar hasta en Italia. Sin embargo, la foto lleva el título «*Catalonian polyculture*» [La policultura catalana], lo cual asocia el *cacho* de campo y pueblo que se ve en la foto con los países catalanes. Hansen también enseña una foto de un

hombre y dos mujeres. El título que pone es «Masover family» [La familia Masover], que indica, por el apellido sólo, la identidad étnica de las tres personas.

Davydd Greenwood (1976), en *Unrew arding wealth* [Riqueza que no rinde] se enfoca más sobre la economía que la identidad étnica de la gente de Fuenterrabía. Sin embargo, para mostrar la identidad vasca del pueblo unas fotos de casonas con nombres típicamente vascos. Una foto se titula «Blanca-enea, example of Basque farm architecture» [Blanca-enea, ejemplo de arquitectura vasca de campo]. José Antonio Fernández de Rota (1984) enfatiza la arquitectura popular en su *Antropología de un viejo paisaje gallego*. Casi la totalidad de las fotos en este libro son del exterior e interior de casas típicamente gallegas. (De hecho, la única foto de una persona en el libro es del autor mismo, dentro de una cocina). Llevan pies descriptivos que presentan los nombres de rasgos arquitectónicos en gallego. Se leen así, por ejemplo: «Mesa y banco de levante en una ‘cociña’»; «‘Fumeira’ vista desde el interior de la ‘cociña’»; «Magnífica ‘palleira’ de 1886». Es decir, la estrategia en casi todos los casos, es para el autor utilizar pies de foto para identificar el sentido en que las fotos demuestran una identidad étnica. En cambio, el libro titulado *Carmen: the autobiography of a spanish galician woman* [Carmen: la autobiografía de una gallega española] (Buechler y Buechler 1981) funciona de otra manera. Incluye sólo dos fotografías: una es de una mujer sentada en el suelo al lado de una finca sembrada de maíz, la otra una estampa rural con hórreo. A pesar de no ser acompañadas por comentarios, el maíz y el hórreo —como se asocian tanto el uno como el otro con la cultura gallega— demuestran la etnicidad de Carmen. El mismo retrato de ella no da señal alguna de quién es.

Quizá la manera fotográfica más eficaz de demostrar una identidad étnica es mediante el ritual. El ejemplo más ilustrativo de eso es el libro de Teresa del Valle (1988), *Korrika: rituales de la lengua en el espacio*. *Korrika* cuenta con aproximadamente treinta fotografías posiblemente sea el *record* para una monografía española en cuanto a cantidad de fotos. Casi todas ellas muestran a los participantes correr por las calles y carreteras del País Vasco; incluso hay una de José Miguel de Barandiarán, una figura intelectual totalmente identificada con lo vasco, que está acompañada por

el siguiente comentario: «Ni la dureza del clima ni los años impidieron que participara Barandiaran en la primera *korrika*». Además de mostrar a numerosas personas correr, las fotos son salpicadas de pegatinas, pancartas, y nombres de personas y lugares —con sus multitudes de *eles*, *kas*, y *zetas*— que no permiten la menor duda de que se trata todo eso de Euskera y Euskadi.

En el caso de los grupos lingüísticamente distinguibles, tales como los Vascos, Catalanes y Gallegos, siempre queda la posibilidad de ilustrar etnicidad a través de fotos de ceremonias, escritura, y arquitectura representativas del determinado país. No es tan fácil en cuanto a los llamados pueblos malditos, quienes no suelen distinguirse por señales reconocibles, ni siquiera reconocibles por la gran mayoría de españoles ni mucho menos por los extranjeros. La primera edición de *La muerte y otros mundos*, el libro que publicó María Cátedra (1988) sobre los vaqueiros de Alzada, no tiene más fotos que una, la de la cubierta, que es de la cabeza de una vaca, que lleva un anillo por las narices. Susan Freeman (1979) incluye unas veinte fotografías en un estudio de *Los pasiegos*. Son sacadas de una gran variedad de circunstancias: dentro de las casas y fuera, en el campo y en el casco urbano, con grupos de pasiegos y sin ninguna persona presente. Sin embargo, con la única excepción de una foto de una mujer con cuévano, es difícil diferenciar a los pasiegos de los de otros pueblos de la cordillera norte.

Para mí, la monografía más enigmática en cuanto al uso de fotos es *Those of the street: the catholic-jews of Mallorca* [Los de la calle: los judíos-católicos de Mallorca], el libro de Kenneth Moore (1976) sobre los Xuetas. Los Xuetas, a pesar de su fama de judíos, son cien por cien católicos. Son gente urbana que se parecen casi por completo al resto de la población. ¿Cuál es la manera fotográfica más adecuada de representarles como grupo étnico? Posiblemente ninguna. Sin embargo, el autor incluye diez fotos. Una de ellas, la más aproximada al tema del libro, es de la Calle de la Platería, donde los Xuetas han vivido tradicionalmente. Esta foto parece haberse sacado en la hora de la comida puesto que pega fuerte el sol y no se ve ni una sola alma en la calle. Las únicas personas que salen fotográficamente en *Los de la calle* probablemente no sean Xuetas: en una foto hay dos mujeres —que se ven a mucha distancia— sentadas en la

escalera que conduce a la puerta principal de la iglesia de Santa Eulalia; hay dos mujeres más, que se ven de espaldas, sentadas al lado del Castillo Bellver; y hay un hombre con boina identificado como «pescadero mallorquí». Para lo demás, las fotografías son más bien de tipo turístico: una, por ejemplo, de unos patos en el jardín de la catedral de Palma, otra de una carroza de caballos en frente de la catedral, otra de la bahía de Palma, llena de yates en un día espléndido de sol, etcétera. Es como si los Xuetas, en realidad tan poco distinguibles de la población en general, no se vieran ni en la vida cotidiana ni en las fotos. En cuanto a fotos, ni les observamos ritualmente ni económicamente ni en forma de retrato individual. Se pierden tanto del cuerpo fotográfico como entre la población mayoritaria.

Si los Xuetas no son reconocibles visualmente, es todo lo contrario en el caso del pueblo quizá más maldito de todos: los gitanos. Son los gitanos quienes —hasta la llegada de los africanos muy recientemente— han sido el grupo étnico más distinguible visualmente a nivel diario. En *¡Que gitano!: Gypsies of southern Spain* [¡Qué Gitano!: los gitanos del sur de España], las autoras Bertha Quintana y Lois Gray Floyd incluyen una gran variedad de fotografías que son ilustrativas de la vida estereotípicamente gitana. Casi un tercio de las 32 fotos tratan de la música: gitanos o tocando la guitarra o cantando, y gitanas —claro, vestidas de traje de gitana— bailando. Entre las fotos están identificados por título a unos «Gitanos nómadas» situados al lado de un carro y un caballo, más una «Vendedora de cobre», con la mercancía en la mano. Quintana y Floyd hacen lo que no hace ningún otro etnólogo: identificar sentimientos supuestamente étnicos mediante las fotos. Una gitana gorda que está en pie, y que mantiene la columna super recta, mira intensamente al lector; el comentario que dan Quintana y Floyd es «La Golondrina: orgullo gitano». Siguen dos fotos, cada una de una gitana diferente. Una tiene la cara seria con la mano sobre la cabeza y el cuerpo apoyado sobre una mesa; Quintana y Floyd explican, «Mal tiempo». La otra está sonriendo y acaricia un bebé que está al lado; Quintana y Floyd ponen, «Alegría».

El impacto de esta estrategia fotográfica es humanizar a los gitanos al mismo tiempo que les estereotipiza. Visualmente los gitanos son los más distintos de toda la gente española. Es quizá por eso que Quintana y Floyd decidieron mostrar una gran variedad de retratos de personas como indivi-

duos. Dado las diferencias agudas y tan evidentes entre los gitanos y los demás europeos, la meta era saltar el hueco entre una cultura y otra para ilustrar lo que es universal de los gitanos: las expresiones de la cara. Los numerosas fotos de niños y niñas de todas las edades que salen en *¡Que Gitano!* conducen hacia el mismo fin.

## EL RETRATO ETNOGRÁFICO

El retrato de individuos es de las clases de fotografías más problemáticas en las monografías antropológicas sobre España. Por un lado, es difícil adivinar lo que busca un autor cuando decide incluir retratos de una sola persona entre las fotos publicadas. El estudio de la cultura implica la existencia de un contexto social, es decir, la existencia de un grupo, por pequeño que sea, entre el cual se comparte una determinada serie de normas, valores y comportamientos. Por el otro, la cultura no existe separada de los individuos que la aprenden, expresan y transmiten. Lo que pasa es que una foto de un grupo de personas tienen más posibilidades para ilustrar procesos culturales que no el retrato del individuo.

Pienso, por ejemplo, en las numerosas fotos de rituales en las cuales se ven grupos de diferentes cantidades de gente o salir en procesión, o juntarse en el campo para asistir a una romería, o llevar flores al cementerio en honor a los difuntos. Pienso, también, en las diversas fotos que muestran la vida económica, sobre todo en las de gente: comprar, vender, y hacer tratos en las ferias y los mercados locales. Además, son bastante ilustrativas las fotos de juegos y deportes, tales como las de *korrika*, o la de la «torre humana» que sale en el libro de Edward Hansen (1977:111), o la de las chicas imitando el parto de un becerro que sale en *This world, other worlds*, la edición inglesa del libro de María Cátedra (1992:124). Susan Tax Freeman (1979:46), William Christian (1972:105), Edward Hansen (1977:119), y Irwin Press (1979) han publicado estampas típicas de gente reunida en bares. En la mayoría de los casos sería sumamente difícil para un alumno no español interpretar estas fotos sin explicación textual. Sin embargo las fotos de grupo, por el mero hecho de mostrar a varias personas relacionarse con cierta distancia de un cuerpo u otro, por ejemplo, o

gesticularse o mirarse de una manera u otra, ofrecen información innegable. Como mínimo, se puede decir de las actividades fotografiadas que lo que se ve indudablemente ocurrió.

Esto no es el caso del retrato de individuo. No quiero decir que el retrato no lleva información cultural. Sí, la comunica. Por lo menos se ven un estilo de ropa y un peinado, que indican un contexto de tiempo y espacio. Con frecuencia, también, la persona fotografiada está rodeada de objetos sacados de la vida familiar, la mesa de camilla, retratos y artículos de cobre y cerámica colgados sobre la pared, etcétera. Sin embargo, lo que da poca información es lo que se supone sea lo más importante del retrato al fotógrafo: la cara, sobre todo la mirada de la cara. El gran fotógrafo Henri Cartier-Bresson notó que los retratos nos permiten buscar lo que es igual entre toda humanidad (Lutz y Collins 1994:96). Es más que nada la cara que elimina los elementos culturales de la foto; lo que queda es universal, la persona como individuo. Entonces ¿qué sentido tiene incluir un retrato de un solo individuo en una monografía etnográfica?

En primer lugar, hay que reconocer que el retrato presupone un grado alto de confianza entre el sujeto y el antropólogo. Por eso, el retrato contribuye al sentido de autenticidad del estudio. Inconscientemente, comunica la idea de que el antropólogo conoce bien a alguna gente, que se ha relacionado con ellos a nivel humano. Como los sujetos suelen ser o campesinos o gente de la clase trabajadora —casi todos bastante humildes de aspecto— el retrato también implica una relación de poder. El fotógrafo, por extranjero o español que sea, ha tenido los medios suficientes para pasar una temporada en tal sitio y ganar la confianza suficiente de la gente como para poder sacarles retratos. El retrato, en este sentido, puede servir como prueba de la conquista del pobre por el fotógrafo antropólogo, el rico de carrera.

En *¡Que gitano!*, los autores Bertha Quintana y Lois Floyd en unas fotos juntos con los informantes. Demuestran explícitamente mediante la fotografía su relación con los gitanos de Sacro Monte. En una de estas fotos, observamos a una mujer bien arreglada sentada al lado de un hombre y un chico. La mujer escribe en una libreta. El hombre gesticula con la mano derecha y tiene la boca abierta como si estuviera hablando. El chico mira para arriba. El título es: «*I wish..., I wish*» (Author Lois Floyd, right)

[«Ojalá..., ojalá» (La autora Lois Floyd, a mano derecha)]. La otra foto es de una mujer con el micrófono de una grabadora en la mano y un hombre, sentado a su lado, hablando. El título de este es: «*We have been talking for eleven years*». (Author Bertha Quintana, right) [«Hemos estado hablando durante once años». (La autora Bertha Quintana a mano derecha)]. Suponiendo que lo que dice el gitano es la verdad (aunque no lo haya dicho en el mismo momento en que se sacó el retrato), esta foto no sólo demuestra la confianza que existe entre la autora y el gitano sino que sirve para aumentar la autenticidad del estudio con el testimonio de los años que ha perdido la relación entre los dos. Quintana y Floyd también publican un retrato de Walter Starkie. Este retrato del famoso investigador irlandés del mundo gitano presta aún más autenticidad al estudio. Puesto que sale en la misma publicación en que salen los retratos de las dos autoras, el retrato de Starkie puede ser interpretado como una estrategia implícita (aunque probablemente inconsciente, por parte de las autoras) para meter *¡Que gitano!* dentro de una gran tradición investigadora sobre gitanos.

La manera de poner pies a los retratos indica algo de lo que el autor procura comunicar. Pies de fotos como pone Pitt-Rivers —es decir, «La Sabia» y «La Gitana»— estereotipan a la gente al mismo tiempo que, al verles la cara desde cerca, les humaniza. Otros retratos son destinados claramente para ilustrar actividades económicas: pensemos, por ejemplo, en la foto del pasiego con su guadaña (Freeman 1979) llamada «*Picando el dalle: cold-tempering the scythe*»; o bien de la foto de la vaqueira (Cátedra 1992) con una yunta que lleva el pie de foto «Mujer transhumante». Pies como estos producen una cierta distancia entre antropólogo e informante; enfocan nuestra mirada sobre un sólo aspecto de la persona en lugar de la persona como individuo.

Otros pies tienen un impacto contrario, sobre todo los que llevan el propio nombre del sujeto: los retratos llamados «María» e «Isabel», por ejemplo que salen en *¡Que gitano!*; o los dos hombres del corral sevillano llamados «Two wags: Beni and Eduardo» [Dos bromistas: Beni y Eduardo]. Además de nombres de pila, Press identifica algunos retratos por apodo, por ejemplo, los de dos viejas que se llaman «La Mama» y «El General», respectivamente. Esta técnica da una sensación de intimidad con los informantes; sirve para reducir la impresión de distancia entre antropólogo

y sujeto. No es que el autor Press quiere dejar al lector una libertad total de interpretación. A diferencia de Quintana y Floyd, él utiliza los retratos para indicar el carácter de los sujetos. Por ejemplo, el pie «The General» nos cuenta que la mujer llamada por el apodo «General», en el momento de sacar la foto, grita a un vecino, «¡Estás loco, coño!». Mirando el retrato, queda claro que es ella, la General, que está loca, no el vecino a quien grita. De igual manera, sabiendo que Beni y Eduardo son bromistas, les miramos —es decir, interpretamos sus miradas— de una manera determinada y no otra.

Los pies descriptivos pueden enseñar; pero, simultáneamente, engañan. Cada vez que el etnógrafo ofrece una interpretación del retrato —por pocas palabras que sean— quita unas posibilidades de interpretación al lector. En este sentido, deshumaniza al fotografiado; le construye unidimensionalmente.

## LA FOTOGRAFÍA Y LA VISIÓN TRANS-CULTURAL

Incluir fotografías en una monografía etnográfica ni es bueno ni es malo. Pero el mero hecho de incluirlas trae determinadas consecuencias, y eso aparte de las diferentes maneras en que se presentan las fotos al lector. Como he dicho anteriormente, es sumamente difícil adivinar los motivos de cada autor, el porque un autor opta por meter fotos en el libro y otro no lo hace. Es aún más dificultoso determinar los motivos de publicar una cierta cantidad y selección de fotos. Sin embargo, si comparamos el cuerpo etnográfico español con el cuerpo británico y estadounidense, quizá se puede aprender algo.

A primera vista, no parece que hay tanta diferencia entre los españoles y los extranjeros. Como se ha dicho, por ejemplo, David Gilmore e Isidoro Moreno han publicado un número casi idéntico de fotos; además, todas estas son de fachadas de viviendas en la Baja Andalucía. Entre el grupo británico, digamos, Pitt-Rivers las mete en su libro, pero los Corbin (1987), no. El grupo español demuestra mucha variedad. Enrique Luque (1974) y Joan Bestard (1986) por lo visto deciden en contra de las fotos, mientras que Teresa del Valle (1988), incluye un montón de ellas. A veces,

el mismo investigador opta por dos alternativas diferentes, según el libro. Carmelo Lisón publica dos fotos en *Belmonte de los Caballeros*, su libro sobre un pueblo zaragozano, mientras que su cuerpo etnográfico inmenso sobre Galicia (e.g., Lisón Tolosana 1971, 1974, 1987) no tiene ninguna. Total, a primera vista parece que publicar fotografías o no, depende de otros factores que del origen nacional del antropólogo.

Sin embargo, se puede identificar algunos patrones. En primer lugar, por regla general las publicaciones en inglés, sean por autores españoles o estadounidenses, suelen contener más fotos que los libros que salen en español. Podemos hacer la comparación fácilmente. El caso de Carmelo Lisón, quien las publica en *Belmonte* pero no en libros de Galicia, es un ejemplo. Hay también el caso de María Cátedra, quien publica *La muerte y otros mundos* con una sola foto —la de la cubierta— mientras que publica la edición en inglés (Cátedra 1992) con unas veintitrés. Yo mismo sigo el patrón: *Metaphors of masculinity* (1980), el libro que publiqué sobre clase y género en un pueblo andaluz, salió con unas quince fotos; en cambio, *Metáforas de la masculinidad*, publicado posteriormente con Taurus (1991), no contiene ni una.

Para empezar a entender esta diferencia, puedo hablar con seguridad de mi caso. Las fotos que salen en la versión inglesa de *Metáforas* demuestran rituales y actividades económicas que no se ven nunca en los Estados Unidos. Por eso, tienen un valor no solo ilustrativo del texto sino decorativo. Hasta cierto punto, lucen, y esto es lo que queremos los autores para llamar la atención a los productos de nuestra labor. La edición española elimina las fotos por mi propio deseo. Pensaba por un lado que publicar fotos haría imposible el anonimato de la gente y del pueblo como un todo. Además, yo consideraba que lo más correcto, en el caso de un libro de difusión nacional, sería buscar el permiso de cada persona fotografiada. En el momento en que se publicó la edición española, esto era incomodísimo, dado mi residencia en los Estados Unidos. Aparte queda la cuestión de posible explotación. Seguro que muchas de las personas fotografiadas hubieran pensado que, a base de sus fotos, yo estaba ganando una fortuna. Ofrecerles compensación monetaria era imposible. La mejor solución a todas estas complicaciones era rechazar por completo la idea de publicar fotos.

Más allá de mi caso, podemos preguntarnos por qué las ediciones en español suelen contener o poquísimas o ninguna fotografía. Y por qué las pocas que tienen son sumamente impersonales: por ejemplo, las dos fotos del campo que salen en *Belmonte de los Caballeros*, o las numerosas fotos de arquitectura popular en *La antropología de un viejo paisaje gallego*, o las viviendas de *Propiedad, clases sociales y hermandades en la baja Andalucía*. Las explicaciones de este patrón sin duda varían de un libro a otro. En el caso de *Belmonte de los Caballeros* (Lisón Tolosana: comunicación personal), tomó la decisión la editorial. Es muy posible que la editorial ejerza un impacto clave en muchos —posiblemente la mayoría— de los casos. Sin embargo, es probable que algunos de mis propios motivos hayan tenido un impacto también sobre mis colegas españoles. Las cuestiones de posible explotación y el anonimato del pueblo tienen que haberse considerado por antropólogos en este país. Al fin y al cabo, la anonimidad es una manera de buscar una cierta libertad en la presentación del material y proteger la fama de la gente. Sin anonimato, se corre aún más que lo normal el riesgo de la autocensura. Supongo, además, que por un público español, no tiene sentido sacar una foto del interior de un bar, o de una procesión religiosa, o de la Giralda. Cosas de este tipo son muy conocidos aquí y por lo tanto redundantes en forma fotográfica. En cambio, una carrera ritualizada tal como *korrika* es una cosa totalmente nueva. Por lo tanto, la publicación de fotos de *korrika* tiene más sentido que la de acontecimientos corrientes y objetos materiales tradicionales, que tienen una imagen ya bastante difundida dentro de España.

Quizá es nuestra interminable búsqueda de lo exótico lo que nos anima a nosotros, los antropólogos norteamericanos, a publicar fotos. Quizá seguimos más de lo que nos damos cuenta con el modelo exitoso que nos presentó Julian Pitt-Rivers hace ya treinta años. Posiblemente, también, nuestros colegas españoles entienden más que nosotros el poder que ejerce cualquier foto. Como han dicho ultimamente Catherine Lutz y Jane Collins (1994:192), «El papel clave de la fotografía de ejercer el poder queda en su posibilidad de permitir la investigación intensiva del Otro...» Según Foucault, la fotografía permite al público que la vea «la posibilidad de... clasificar y castigar. Establece sobre los fotografiados una visibilidad por la cual pueden ser diferenciados y juzgados» (citado en *Ibid.*).

En este sentido, también es importante que las fotografías etnográficas salgan en blanco y negro y no en color. Claro, sería imposible para las editoriales gastar el dinero necesario como para publicar fotos en color. Como ha señalado recientemente Corinne Kratz (1994:185) en su análisis de las cubiertas de libros etnográficos, «el predominio de las fotos en blanco y negro está determinado más que nada por cuestiones financieras». Pero la foto en blanco y negro es casi preferible desde el punto de vista del etnógrafo; comunica una sensación científica, un impacto que han buscado los antropólogos en general. Dicen Lutz y Collins (1994:94), «el color es el lenguaje del consumo y abundancia, mientras que el blanco y negro es el medio de comunicar hechos concretos, frecuentemente hechos secos y opresivos». La fotografía en blanco y negro contribuye a la sensación de realidad del estudio etnográfico. Sostiene nuestra fama como investigadores de mérito. En el fondo, por eso, las utilizamos.

## AGRADECIMIENTOS

Para empezar, quisiera agradecer al Dr. José Antonio Fernández de Rota por haberme invitado al simposio que me sirvió como un estímulo clave para elaborar esta obra de investigación. La Dra. Elizabeth Bakewell, el Dr. William Christian, la Dra. Rebecca Jowers y el Dr. Luis López Guerra, me han ayudado cada uno a su manera, con sus comentarios agudos sobre versiones anteriores del artículo.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

BATESON, GREGORY and MEAD, MARGARET. 1941. *Balinese character: a photographic analysis*. New York: Special Publications of the New York Academy of Sciences, vol. 2.

BESTARD CAMPS, JOÀN. 1986. *Casa y familia: parentesto y reproducción doméstica en Formentera*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balears.

- BRANDES, STANLEY. 1980. *Metaphors of masculinity: sex and status in andalusian folklore*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.  
1991. *Metáforas de la masculinidad: Sexo y estatus en el folklore andaluz*. Madrid: Taurus Humanidades.
- BUECHLER, HANS C. and BUECHLER, JUDITH-MARIA. 1981. *Carmen: The autobiography of a spanish galician woman*. Cambridge, Massachusetts: Schenkman.
- CÁTEDRA, MARÍA. 1988. *La muerte y otros mundos: enfermedad, suicidio, muerte y más allá entre los vaqueiros de Alzada*. Madrid: Júcar.  
1992 *This world, other worlds: sickness, suicide, death, and the afterlife among the vaqueiros de Alzada of Spain*. Chicago: University of Chicago Press.
- CHALFEN, RICHARD. 1987. *Snapshot versions of life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- CHRISTIAN, WILLIAM A. 1972. *Person and god in a spanish valley*. New York: Seminar.
- CORBIN, J.R. and CORBIN, M.P. 1987. *Urbane thought: culture and class in an andalusian city*. Aldershot (Inglaterra): Gower.
- DU BOIS, CORA. 1994. *The people of alor: a socio-psychological study of an east indian island*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. 1940. *The Nuer: a description of the modes of livelihood and political institutions of a nilotic people*. Oxford: Oxford University Press.
- FERNÁNDEZ DE ROTA, JOSÉ ANTONIO. 1984. *Antropología de un viejo paisaje gallego*. Madrid: Siglo XXI.
- FIRTH, RAYMOND. 1936. *We, the tikopia: a sociological study of kinship in primitive Polynesia*. London.

- FREEMAN, SUSAN TAX. 1979. *The pasiegos: spaniards in no man's land*. Chicago: University of Chicago Press.
- GILMORE, DAVID. 1980. *People of the plain: class and community in lower andalusia*. New York: Columbia University Press.
- GREENWOOD, DAVYDD J. 1976. *Unrewarding wealth: the commercialization and collapse of agriculture in a spanish basque town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HANSEN, EDWARD C. 1977. *Rural Catalonia under the Franco regime: the fate of regional culture since the spanish civil war*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KENNY, MICHAEL. 1966. *A spanish tapestry: town and country in Castile*. New York: Harper and Row.
- KRATZ, CORINNE. 1994. «On telling/selling a book by its cover». *Cultural Anthropology* 9 (2): 179-200.
- LISÓN TOLOSANA, CARMELO. 1971. *Antropología cultural de Galicia*. Madrid: Siglo Veintiuno.
1974. *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*. Madrid: Akal.
1983. *Belmonte de los caballeros: anthropology and history in an aragonese community*. Princeton: Princeton University Press.
1987. *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal.
- LUQUE BAENA, ENRIQUE. 1974. *Estudio antropológico-social de un pueblo del sur*. Madrid: Tecnos.
- LUTZ, CATHERINE A. and COLLINS, JANE L. 1993. *Reading national geographic*. Chicago: University of Chicago Press.

- MALINOWSKI, BRONISLAW. 1992. *Argonauts of the western pacific*. New York: E.P. Dutton.  
1929. *The sexual life of savages in north-western Melanesia*. London.
- MEAD, MARGARET. 1956. «Some uses of still photography in culture and personality studies». En: *Personal character and cultural milieu*. 3ª edición. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- MOORE, KENNETH. 1976. *Those of the street: the catholic-jews of Mallorca*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- MORENO NAVARRO, ISIDORO. 1972. *Propiedad, clases sociales y hermandades en la baja Andalucía*. Madrid: Siglo XXI.
- PITT-RIVERS, JULIAN. 1954. *The people of the sierra*. New York: Criterion.
- PRESS, IRWIN. 1979. *The city as context: urbanism and behavioral constraints in Seville*. Urbana: University of Illinois Press.
- PRICE, MARY. 1994. *The photograph: a strange, confined space*. Stanford: Stanford University Press.
- QUINTANA, BERTHA B. and GRAY FLOYD, LOIS. 1972. *¡Que gitano! gypsies of southern Spain*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- SONTAG, SUSAN. 1977. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- TAGG, JOHN. 1993. *Burden of representation: essays on photographs and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- VALLE, TERESA DEL. 1988. *Korrika: rituales de la lengua en el espacio*. Barcelona: Anthropos.