

Fotografía y antropología

(Una hoja de contactos)

I

HERMANADAS: nacieron ambas a finales de la década de 1830 o a principios de la de 1840, ambas crecieron –y, de algún modo, aún se pasan la vida– arrastradas de un lado a otro en una discutida e irresoluble disputa por su custodia, librada entre la objetividad y la subjetividad, la verdad y la ficción, la ciencia y el arte, la razón y la imaginación.

Ambas obsesionadas con el tiempo: la fotografía como arte, acaso el único, que siempre llega hasta nosotros en tiempo pasado, el testimonio de un momento que no volverá; un arte inseparable de la nostalgia, y que ha atraído sobre todo a los melancólicos. La antropología como ciencia social basada en el apremio de que pronto se perderían sus objetos de estudio –la mera presencia del antropólogo era en efecto indicación de esa pérdida–, de que todo debe ser grabado ahora, en palabras o imágenes; una disciplina atractiva para los descontentos con la civilización tecnológica, para aquellos que añoran algo diferente, un algo en fuga perpetua.

Henri Cartier-Bresson, en 1952, podría haber hablado en nombre de un antropólogo: «Los fotógrafos nos dedicamos a cosas que siempre están desapareciendo, y cuando ya han desaparecido no hay artilugio en el mundo que pueda restituirlas».

II

En la década de 1890, en las páginas del *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, no hay duda de que la fotografía es útil para los antropólogos. C. H. Read sostiene que las fotografías «tratan con hechos sobre los cuales no caben las preguntas», a diferencia de «las tímidas respuestas de los naturales a las preguntas propuestas por medio de un intérprete nativo en [las] que casi no se puede confiar y que propenden a producir más confusión que a ser provechosas para la antropología comparada».

Los hechos fotográficos son hechos visibles, son base más sólida para una ciencia nueva que la información facilitada por informantes subjetivos, los cuales no son muy distintos de los narradores no fiables de las ficciones contemporáneas de Henry James. (Aún no se había considerado al poco fiable ser humano que acciona el obturador del desinteresado instrumento de registro.) Pero es discutible cómo se han de obtener esos hechos. M. V. Portman reitera que «la etnología precisa de exactitud». Ello implica que los nativos «deben estar completamente desnudos, se debe hacer una imagen de frente y de perfil de cada cual, y el sujeto debe situarse contra un fondo cuadriculado en blanco y negro, cada uno de cuyos cuadrados ha de medir dos pulgadas exactamente. Todas las anomalías o deformaciones, naturales o intencionales, deben ser fotografiadas». Es más, «se debe evitar la iluminación suave y la fotografía pintoresca». Portman produce once volúmenes de fotografías antropométricas de los isleños de Andamán, y otros cuatro con estadísticas de cada individuo: el pulso, el ritmo respiratorio, la temperatura corporal, el peso, etcétera, así como calcos de sus manos y pies.

Para Everard im Thurn, que ha pasado muchos años en las selvas de Guyana, «el uso de la cámara» no para «el registro preciso [...] de los simples cuerpos de un pueblo primitivo –los cuales podrían medirse con más exactitud y fotografiarse para tales propósi-

tos mejor muertos que vivos, si pudieran obtenerse con facilidad en ese estado— sino de ese pueblo considerado como seres vivos». Im Thurn recomienda —al recapitular el tránsito mismo de la fotografía primitiva del estudio al campo— tomar fotografías en entornos locales donde los sujetos se sientan cómodos. Él bien podría ser el primero en tener en cuenta los sentimientos de los «nativos inusitadamente miserables» que las fotografías contemporáneas retrataban, y a los que compara con «animales y pájaros mal disecados y distorsionados». Entre sus escasas fotografías conservadas hay algunas de «poses naturales» que parecen instantáneas y retratos homoeróticos (quizás sin pretenderlo) de mozos nativos recostados.

En la tercera edición de 1899, *Notes and Queries* —un manual para los antropólogos ingleses— se incluye amplia información sobre la fotografía de campo.

III

Con el cambio de siglo, la fotografía antropológica se clasificó en dos categorías. Para los que se tenían por antropólogos, lo visual era un mero medio para un fin científico. Se interesaban en la estricta documentación: estudios de «tipos» con medidas antropométricas; inventarios de herramientas, armas, adornos, alojamientos; y vigilancia: registros de ceremonias paso a paso, fabricación de herramientas, preparación de alimentos, etcétera. Para los otros —los viajeros y fotógrafos profesionales que producían material para libros, revistas y el comercio de postales—, implicaba una estética del exotismo en buena parte presentada bajo el modelo pictorialista reinante. Ambas habrían de converger en 1900 en la persona de Edward Curtis, que coleccionó concienzudamente un enorme acervo de materiales etnográficos e información sobre los indios norteamericanos mientras creaba situaciones manipuladas y «recreaciones» para sus imágenes románticas: un esfuerzo deliberado por recuperar pasadas glorias entre el desarraigo y la miseria de las que era testigo.

La cuestión, entonces y en la actualidad, es si aflora más la verdad (esta «ciencia del hombre») con fotos de hurraños nativos desnudos, de pie junto a varas de medir, o con retratos de nobles salvajes que posan como oradores romanos. Además de algunos detalles visuales, ¿hay alguna que suministre mucha información real? ¿o se trata de otra clase de «información»?

George Hunt, el primer fotógrafo indígena norteamericano (era medio inglés y medio tlingit aunque criado como kwakiutl) fue asistente de Curtis y de Franz Boas. Sostenía, caso único entonces, que la cámara, como escribió en una carta a Boas, «te mostrará todo más Llano que si solo lo escribes». Pero se quejó de Curtis porque «no Sabe todo el sentido y su relato... el Sr. Curtice no tomó el relato o no le importó con tal de tomar la foto».

IV

Una fotografía, como el verso de un poema, no tiene significado fijo. Por un lado, no existe sin un pie, que el espectador propone mentalmente cuando el sujeto o el contexto son reconocibles, o el fotógrafo, cuando no lo son. O bien sabemos lo que estamos mirando o bien necesitamos que se nos informe. Por otro lado, no se puede parafrasear: no hay palabras que puedan expresar todo lo que estamos mirando. Una fotografía nos dice algo, pero nunca lo suficiente: casi todo su poder reside precisamente en que nos brinda una impresión indefinible de su asunto mientras nos impulsa a que imaginemos lo que falta, el mundo fuera del marco literal. Lo anterior es especialmente cierto en la fotografía antropológica, en la cual el sujeto, por definición, es una cultura desconocida, sea que esa cultura resida en casas comunales o ande por ahí en los centros comerciales.

Una monografía puede presentarnos los hechos de la organización social, los mitos, las ceremonias del nacimiento y la inicia-

ción y la muerte, pero una fotografía, como decía el viejo lema de la Kodak, «te pinta el cuadro» [«puts you in the picture»]. Su inmediatez es tangible. Se está, al fin y al cabo, mirando a alguien que a menudo devuelve la mirada, o se está mirando, desde escasa distancia, a la gente mientras hace algo, y se entrevé el paisaje desconocido que habita. A diferencia de los datos de una monografía, la fotografía induce una respuesta. George Hunt afirmó que Curtis había tomado la fotografía pero no «tomó el relato». Siempre es éste el caso: el espectador elabora el relato, la narración de la cual la fotografía es una escena. Una suerte de «docudrama» televisivo: una ficción, escrita por el espectador, «basada en hechos reales», vista por el fotógrafo.

V

Es demasiado simple afirmar, como se dice a menudo, que la fotografía antropológica comenzó como desprecio institucionalizado: el colonialista que «dispara» a los nativos. Pues también comenzó como curiosidad, alimentada por la opinión, inserta en el darwinismo social de la época, de que las culturas tribales representaban la «infancia» de nuestra sociedad tecnológica, que lo que mirábamos era a nosotros mismos sin evolucionar.

Tras la segunda guerra mundial, como reacción a aquellos horrores y a la maldad humana, lo anterior se volvió empatía, representada por *The Family of Man* [La familia del hombre] de Edward Steichen en 1955, una suerte de antropología pop, la exposición fotográfica más exitosa de todos los tiempos y al parecer un libro presente en las mesas de centro de cada demócrata de clase media afín a Adlai Stevenson. Basada en la convicción de Steichen de que «la fotografía es una fuerza imprescindible para explicar la humanidad al hombre», su mensaje era que todos somos como nosotros. En el Orinoco o en Kansas, madre sólo hay una. O, con las palabras del título de una serie de Magnum publicada en *Ladies' Home Jour-*

nal a finales de los años cuarenta, «La gente es gente en todo el mundo». Tal como la mayoría, de Freud a Jung y Lévi-Strauss, había estado sosteniendo con conceptos más refinados durante casi todo el siglo XX.

De entonces a esta parte los dogmas académicos imperantes de las políticas identitarias y de la deconstrucción se han cruzado para reivindicar la ineluctable Otredad del Otro y nuestra predestinada incomprendibilidad en el embrollo de las diferencias. La célebre cita de Turguénev, «el corazón del otro es un bosque oscuro» se refiere ahora al pueblo del bosque oscuro. Al parecer la única reacción admisible a esta crítica poscolonial y postestructuralista es la conciencia de la propia identidad. El sujeto de una fotografía o una película o una monografía no es la cultura, sino el fotógrafo o realizador o antropólogo que produce un artefacto acerca de esa cultura. Tras más de un siglo intentando suprimir la autobiografía, resulta que al cabo todo termina siendo autobiografía.

VI

Las fotografías antropológicas son unas cajas dentro de otras. La mayoría de las culturas tribales dependen del control del conocimiento, de la presencia de secretos que sólo conocen los iniciados o la casta sacerdotal. (Nuestro «ver para creer» en ellos es «no ver para creer».) La sociedad occidental cree, excepto los militares, que el conocimiento debe ser compartido y accesible a todos, y le estimula especialmente la revelación de un secreto. En el siglo XIX, la respuesta al velo islámico de las mujeres fue la popularidad de las postales que mostraban a musulmanas semidesnudas; cualquiera con una moneda podía entrar al harén. Por supuesto que estas fotos, literales desvelamientos, nada revelaban bajo la piel de las mujeres mismas. «Una fotografía es un secreto de un secreto –dijo Diane Arbus–. Cuanto más te cuenta menos sabes.»

En el década de 1890, los arrentes de Australia central, temiendo que la invasión de los asentamientos blancos a la larga los llevaría a la desaparición, captaron de manera increíble el funcionamiento de los medios occidentales y concluyeron que su única esperanza residía en contarle al mundo su historia. Reclutaron al director de la oficina telegráfica de la localidad, Frank Gillen, el cual hablaba algo de arrente; éste atrajo a Baldwin Spencer, un profesor de biología lleno de brío, y que a su vez era amigo de sir James Frazer en Oxford. Los arrentes no sólo suministraron información detallada sobre muchos aspectos de su vida, sino que también permitieron que Spencer y Gillen presenciaran y fotografiaran sus ceremonias secretas.

Los arrentes no se salvaron del modo en que hubieran deseado, pero los libros, artículos y conferencias ilustradas de Spencer y Gillen causaron furor en Europa, y difundieron un ejemplo vivo de una sociedad todavía en estadio «infantil». De Spencer y Gillen procedieron, entre otros muchos libros, las teorías sobre la religión y la sociedad de Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* y el mito del parricidio fundacional de Freud en *Tótem y tabú*. Malinowski emprendió su carrera desacreditando las teorías basadas en la invención europea del Aborigen.

En años recientes, dada la más o menos desarrollada sensibilidad hacia los pueblos aborígenes, no suelen publicarse las fotografías de las ceremonias secretas de los arrentes realizadas por Baldwin. Pero no para que la gente blanca no las vea, como cabría suponer. Los arrentes no quieren que estén al alcance de hombres y mujeres no iniciados: la gente a la que importaría ese conocimiento, un conocimiento del cual depende un mundo.

VII

El pictorialista Roland Reed afirmó al final de sus días, al recordar sus primeros años de fotógrafo en el oeste de Estados Unidos, que

«en aquella época un indio era indio de verdad». Sobra decir que los indios todavía son indios en la actualidad, que ninguna cultura fue intemporal e inmutable, como en los sueños utópicos, antes de su «primer encuentro» con Occidente. Bien puede ser que en la actualidad los sujetos de las fotografías antropológicas luzcan una camiseta en lugar de pintura en el cuerpo, pero ellos también, como sus antepasados en las primeras fotografías, pertenecen a una cultura en fluctuación incesante y a un momento que se aleja continuamente. En una de sus cartas George Hunt escribió: «Ay, señor Boas, lo que he visto allí no lo volveré a ver nunca». Es tan cierto en la actualidad, por doquier, como lo fue en la costa noroccidental de Estados Unidos hace más de cien años.

Las culturas otrora imaginadas viviendo en un presente perpetuo desde el comienzo de la historia han entrado en la historia. Es más, han entrado en la historia fotográfica, tal como el indio de esta época mira al indio de aquella época. La fotógrafa seminola/muskoki/navajo Hulleah J. Tsinhnahjinni ha grabado un hermoso sueño de la célebre fotografía realizada por George Trager de Si Tanka, muerto sobre la nieve tras la masacre de Wounded Knee en 1891:

En mi sueño era una observadora que flotaba; vi a Si Tanka como en la fotografía y me dolió el corazón. Estaba a punto de llorar de modo incontrolable cuando entró en escena una niña pequeña, de unos seis años de edad. Se paseó entre la masacre, mirando las caras de los que yacían muertos en la nieve. Estaba buscando a alguien. Sus pequeños mocasines dejaban huellas en la nieve a medida que se acercaba a Si Tanka, mirándolo a la cara. Lo sacude de los hombros, coge la mano helada en la suya, pequeña y tibia, y lo ayuda a ponerse en pie. Él entonces se sacude la nieve de la ropa. Ella espera con paciencia y la mano tendida hasta que él le coge la mano y salen caminando de la fotografía.

VIII

Algunos grupos aborígenes australianos impiden que se muestren fotografías de gente fallecida. En la orilla opuesta del mar de Tasmania, lo contrario es el caso. Al rendir culto a sus antepasados, los maoríes muy pronto adoptaron la fotografía como fuente de conocimiento y autoridad en el grupo, y las incorporaron como parte de la *whakapapa*, la continuada genealogía del «relato de nosotros mismos». Las fotos cuelgan de los templos junto a las imágenes de madera tallada de los antepasados más antiguos; se muestran fotos en los funerales y a veces se sujetan a las lápidas.

Algunos grupos aborígenes australianos impiden que se hagan fotografías de gente viva. Un letrero en Uluru (Ayer's Rock) advierte a los turistas: «Hacerse una fotografía se considera culturalmente inadecuado puesto que la imagen registrada en la película, imagen que se considera parte del espíritu mismo de la persona, queda fuera de su dominio para siempre».

Los yorubas creen que los mellizos están bendecidos, más vinculados al mundo de los espíritus: una familia con mellizos muestra orgullosa sus fotografías. Pero si los mellizos son dos niños (o dos niñas) y uno de ellos muere antes de que pueda hacerse la imagen, fotografían al sobreviviente e imprimen el negativo dos veces en el mismo marco. Si los mellizos son un niño y una niña y la niña muere, fotografían al niño dos veces, una con ropa de niña, y colocan los negativos juntos. (O viceversa si el niño es el que muere.)

De una cultura a otra, una fotografía es inextricable del espíritu —el «aura» que Benjamin suponía ausente en la reproductibilidad—, un poder que se ha de mantener o evitar.

IX

Dada la universalidad de la cámara, nos encontramos en una era de representación propia. Estas imágenes son temas interesantes de investigación antropológica, como las artes y los oficios, los productos de la sensibilidad de una cultura determinada: el modo, por ejemplo, en que los yorubas fotografían a sus patriarcas sentados exactamente en la misma postura que sus esculturas tradicionales. Pero bien podría no tratarse de fotografías antropológicas, las cuales han dependido tradicionalmente de un cruce de culturas, un verdadero «arte marginal».

Una fotógrafa me contó, hace algunos años, que había hecho fila en B&H, la famosa tienda de artículos fotográficos de Nueva York, detrás de un grupo tribal de Papúa-Nueva Guinea, con trajes ceremoniales, los cuales habían sido llevados a la ciudad para la inauguración de una exposición en un museo. Los atendieron los proverbialmente grñones judíos jasídicos propietarios del lugar, ellos mismos con su vestimenta nativa, y absolutamente indiferentes: un cliente es un cliente.

El próximo capítulo de la historia de la fotografía antropológica tradicional bien podría comenzar con aquellas fotos del Nueva York indígena procedentes de Papúa-Nueva Guinea.

X

Los aimaras del sur de los Andes creen que sólo se puede hablar de lo que se ha vivido por experiencia propia. Por lo tanto, no se puede decir «Lincoln fue asesinado» sino «He oído que Lincoln fue asesinado».

Al contrario de casi todos, creen que el pasado está frente a nosotros y el futuro detrás de nosotros, pues el pasado se ha visto con claridad y el futuro es desconocido.

2008