



Los habitantes de la Tierra de Fuego en el Jardín de Aclimatación de París. (Daprès une photographie de Pierre Petit)

«Grupo de fueguinos». Fotografía de Pierre Petit tomada en el Jardín de Aclimatación de París en el año 1881.

«Los habitantes de la Tierra del Fuego en el Jardín de Aclimatación de París» (A partir de una fotografía de Pierre Petit). Grabado publicado en el año 1881 en la revista La Nature.

» «Hombre bosquimano». Grabado reproducido en la obra de Alphonse Bertillon Les Races Sauvages.

## Confusión de géneros en las representaciones públicas de la alteridad cultural

Hasan G. López

Hasan G. López Sanz es profesor asociado del Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de la Universitat de València. Su campo de investigación se centra en la antropología filosófica. Ha dedicado estudios, en particular, a la construcción histórica de la imagen del hombre a través de la etnología y sus reproducciones iconográficas a lo largo de los siglos XIX y XX. Es editor, junto con Nicolás Sánchez Durá, de *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti y el fantasma de África, 1931-1933* (Valencia, PUV, 2009).



Tradicionalmente se ha planteado el problema de la fotografía y su relación con la realidad en términos de verdad y mentira. Lewis Hine popularizó la expresión: «Aunque las fotos no mienten, los mentirosos pueden hacer fotografías». Sin cuestionar el realismo fotográfico, Lewis Hine depositó toda la responsabilidad en el fotógrafo, capaz de ser honesto o mentir, según su orientación, deseo o vocación. Joan Fontcuberta fue todavía más lejos en *El beso de Judas* al decir que «toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera». Y como colofón añade: «Contra lo que nos han inculcado, contra lo que

solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*».<sup>1</sup> Es decir, la fotografía se reduce en parte al mensaje que vehicula y dicho mensaje empieza a construirse en el momento en que el fotógrafo observa lo que va a fotografiar y, una vez que la fotografía es tomada y revelada, por el uso que se hace de ella. Pero el uso que se hace de una fotografía puede ser público o privado. Una imagen puede servir como recuerdo de un momento o vivencia personal y clasificarse en un álbum, o difundirse y ser compartida con una variedad de personas a las que se transmite una información o se hace partícipe de una realidad. Las ciencias utilizan las fotografías en sus investigaciones, exposiciones y publicaciones.

Entre las ciencias que han hecho y siguen haciendo un uso público de la fotografía se encuentra la antropología. Un saber que se desarrolló al mismo tiempo en que aparecieron los primeros métodos de reproducción de imágenes en revistas y libros. Lo más curioso es que en ese momento las mismas fotografías que un día se reproducían en revistas mundanas o de divulgación científica, aparecían al día siguiente en una obra antropológica autocalificada de rigurosa. Es decir, las imágenes se utilizaban como documentos públicos, pero nadie se preguntaba sobre sus condiciones efectivas de producción; quién había hecho la fotografía, qué quería mostrar, a qué principios atendía la práctica fotográfica, cómo entendía la relación con la alteridad cultural, etc., Todos estos aspectos son fundamentales hoy en día para determinar qué fotografías deben ser utilizadas en una publicación antropológica. Lo más interesante del asunto –que cuestiona la afirmación de Joan Fontcuberta– es que muchas veces la autoría de las fotografías era comple-

1. Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, pág. 15.

tamente desconocida y su uso no dependía del fotógrafo, sino de quien la tomaba del fondo fotográfico, normalmente perteneciente a alguna sociedad de sabios, museo de antropología o de historia natural para utilizarla en una publicación.

En pro de la claridad, y para exponer los múltiples aspectos del problema, me propongo analizar dos casos. El primero de ellos, el de la obra de Alphonse Bertillon *Les races sauvages* (1882), donde se puede hablar de un «proto uso» de la fotografía. El segundo, el de la de Jean Brunhes *Les races* (1930) donde la reproducción de imágenes en las publicaciones ya no lo es en forma de fotogramas, sino mediante mecanismos de impresión directa. Haciéndolo, trataré de mostrar cómo con ese uso unas obras presuntamente antropológicas acabaron por hacer circular un discurso político basado en las representaciones fotográficas de la alteridad cultural. Es decir, las fotografías, acompañadas de sus respectivas leyendas al pie, contribuyeron a establecer y difundir los estereotipos clásicos del primitivismo histórico y cultural, concluyendo en la afirmación de la supremacía cultural y moral de la civilización europea.

Asimismo, mis reflexiones contribuirán a esclarecer las limitaciones de un discurso que, al menos en antropología, plantee la relación de la fotografía con la realidad en términos de verdad y mentira, puesto que como aceptaría Hermes, el Dios de la retórica y la escritura, las estrategias retóricas y narrativas hacen posible no mentir sin decir del todo la verdad.

\*

En el año 1888 George Eastmann comercializó la cámara fotográfica Kodak. El slogan del producto decía: «Apriete un botón, nosotros hacemos el resto». Este fue el primer gesto en la democratización de la fotografía. El procedimiento al colodión húmedo y seco sobre cristal había predominado entre los años 1850 y 1880 sustituyéndose posteriormente por el gelatino-bromuro sobre película de papel. Más tarde, en 1889, el papel fue sustituido por la bobina de celuloide. Gracias al aparato Kodak se depuró el concepto de autoría fotográfica. Las representaciones estáticas y objetivantes de la otredad cultural, convertida anteriormente en bodegón humano por la fotografía, se sustituyeron por otras más dinámicas, vivas y consecuentemente subjetivas, en la medida en que el número de usuarios que practicaron la fotografía se incrementó.

Curiosamente, el progreso de la industria fotográfica en esta época fue paralelo al desarrollo de nuevos métodos de reproducción de imágenes en publicaciones: prensa, revistas ilustradas, libros, etc. Durante la segunda mitad del siglo XIX habían aparecido en Francia las primeras revistas ilustradas de viaje, divulgación científica y antropología: *Le Journal illustré*, *La Nature*, *Science et Nature*, *Le Tour du Monde*, *La Science illustrée*, *La Science populaire*, *L'Illustration*, etc. Dirigidas a un público diverso, la temática de sus artículos era variada: relatos de viajes, acontecimientos importantes, descubrimientos, curiosidades, relatos históricos, entretenimiento, etc. En ellas destacaron los artículos sobre viajes de exploración y exhibiciones étnicas hechas en Europa. En ocasiones fueron los mismos viajeros contratados por los editores como articulistas quienes narraron sus relatos dándoles consistencia teórica. También se creó la figura del articulista especializado.

Pero si *La Nature* y *La Science populaire* destacaron por sus textos, *Le Tour du Monde*, *Le Petit Journal* y *L'Illustration* lo hicieron por el uso de la fotografía. *Le Tour du Monde*

asumió la equivalencia entre rigor científico y técnica fotográfica. La imagen, se pensaba, autentifica lo descrito. El director de la revista Édouard Charton, en el primer número publicado en 1860, afirmó que la fotografía, «que se expande en todos los países del globo, es un espejo de la realidad» y supera al dibujo y la pintura por muy realistas que estos últimos puedan ser.<sup>2</sup> La fotografía, con la metáfora del espejo, se convierte en una herramienta de trabajo indispensable para el viajero y consecuentemente para el etnógrafo. Édouard Chardon procuró que en los artículos publicados en *Le Tour du Monde* se reprodujesen fotografías en forma de grabados. En ausencia de una técnica de reproducción e impresión de imágenes sobre papel, el grabado se presentó como la mejor opción. Sin embargo, en ese «proto uso» público de la fotografía impresa era la referencia a la fotografía la que legitimaba la veracidad del grabado, sin tener en cuenta que el grabador siempre podía modificar e interpretar la imagen original. El mismo proceso de reproducción de imágenes fue utilizado en las revistas ilustradas anteriormente citadas. El grabado a partir de fotografías se mantuvo en las décadas posteriores en la medida en que no se disponía de otra técnica de edición e impresión de imágenes sobre papel más rápida y económica.

En ese mismo contexto, el antropólogo Edward Burnett Tylor justificó en los siguientes términos la inclusión de imágenes en la publicación de la obra de Friedrich Ratzel *The History of Mankind*: «Estas (Ilustraciones), se observan, no como decoraciones, sino como la parte más importante del equipo para dar cuenta de las civilizaciones en sus sucesivas etapas. Ellas ofrecen, por una vía que la descripción verbal no puede alcanzar, una introducción y guía para el uso de las colecciones de los museos. De ellas depende la Ciencia del Hombre para la construcción de la teoría del desarrollo humano».<sup>3</sup> De su afirmación se deduce que para él las imágenes no son meras ilustraciones, sino que participan en la construcción de la argumentación del autor proporcionando información adicional inalcanzable a partir del lenguaje escrito. Además, el gran número de imágenes reproducidas se justifica por su importancia en el interior del texto, puesto que lo dota de sentido a la par que permite obtener una representación mucho más viva de la que se consigue con la descripción. La cita de Tylor es reveladora de la tensión existente en la época entre la descripción textual, susceptible de vehicular juicios personales y subjetivos, y la descripción visual, juzgada más auténtica y cercana a la realidad descrita.<sup>4</sup>

Los comentarios de Edward Burnett Tylor sobre las fotografías reproducidas en publicaciones antropológicas ejemplifican el parecer de la mayoría de los antropólogos de finales del siglo XIX y principios del XX. Las imágenes cumplían en las obras antropológicas una doble función: por un lado, constataban la veracidad de lo descrito, por otro, proporcionaban información adicional. Las imágenes se integraban en los textos participando en el desarrollo de la argumentación del autor. Nélia Dias en un estudio sobre la relación entre la imagen y el texto en las publicaciones antropológicas ha analizado algunas obras clásicas de finales del siglo XIX con el propósito de desvelar cuál es el estatuto de la imagen en la publicación y la relación que ésta mantiene con el texto. Uno de los casos que estudia es el de Alphonse Bertillon. Además de Jefe del Servicio Fotográfico de la Prefectura de Policía de París, en el año 1882 publicó una obra de cariz antropológico titulada *Les races sauvages*. Como enuncia el título, la obra presenta el elenco de razas salva-

2. Charles-Henri Favrod, (Int.), *Étranges Étrangers. Photographie et exotisme 1850/1910*, París, Centre National de la Photographie, 1989, pág. 3.

3. Edward Burnett Tylor, «Introduction», *The History of Mankind*, citado en Nélia Dias, «Images et savoir anthropologique au XIX<sup>e</sup> siècle», *Gradhiva*, n<sup>o</sup> 22, París, 1997, pág. 91.

4. Nélia Dias, «Images et savoir anthropologique au XIX<sup>e</sup> siècle», *Gradhiva*, n<sup>o</sup> 22, París, 1997, pág. 91.

jes existentes sobre la tierra. Pero la finalidad de su trabajo es reflexiva. Partiendo del evolucionismo cultural, el recurso a la alteridad cultural se convierte en el mecanismo más adecuado para comprender la propia cultura y el lugar que le corresponde en la historia de la humanidad. En realidad la obra de Bertillon nada entre dos aguas; a pesar de mostrarse como una obra antropológica, las referencias y presentación que hace de ella la alejan del rigor científico aproximándola al discurso exotista, tan en boga en las revistas de divulgación, y a los reclamos propagandísticos de los defensores de la ideología colonial. En primer lugar, Bertillon confunde el que el público francés asista a las exhibiciones étnicas –que en aquel momento se estaban haciendo en el Jardín de Aclimatación de París– con el interés por la etnografía. Las motivaciones que llevaban a la gente a aproximarse a ese tipo de espectáculos estaban lejos de lo que se espera del antropólogo, que como sigue diciendo Bertillon, tiene la capacidad de «contemplar las cosas distanciándose de los prejuicios y costumbres de nuestra raza».<sup>5</sup> En segundo lugar, en su afán por descender a lo concreto, acaba reivindicando y recurriendo a la anécdota para mostrar las características específicas de las razas humanas.

Pero, ¿qué papel desempeña la fotografía en el conjunto de su obra? El libro de Bertillon contiene 311 páginas en las que se reproducen 115 grabados, algunos de ellos hechos a partir de fotografías. Como afirma el autor, las imágenes son fundamentales, puesto que permiten abreviar las descripciones: «El lápiz tan artístico como exacto de M. Albert Tissandier y sus colaboradores del periódico *La Nature* nos ha permitido abreviar sustancialmente las descripciones».<sup>6</sup> Posiblemente, esta es una de las razones por las que optó por no hacer referencia explícita a ellas en el texto. Es decir, no hizo comentarios del tipo; «como se puede ver en la ilustración número X...», sino que, salvo alguna excepción, los grabados se intercalaron en el relato escrito con referencias únicamente al número de ilustración. Pensaba que las imágenes eran autosuficientes y tenían un estatuto similar al del texto escrito. Pero mientras que la verdad de lo narrado en el texto se legitima por la referencia a las fuentes originales: textos y publicaciones de lo que en la época se consideraba especialistas, con los grabados no sucede lo mismo. Bertillon recurrió a la autoridad de M. Albert Tissandier y sus colaboradores del periódico *La Nature* para justificar la «exactitud» de los grabados reproducidos. Pero eso no legitimaba ni la validez, ni la veracidad de tales documentos. Analizados, uno puede darse cuenta de inmediato de su diversidad de formas. Mientras que en algunos se menciona su procedencia, en otros se omite por completo. Alguno da incluso la impresión de que ha sido hecho no a partir de fotografías, sino de dibujos o incluso de descripciones. En estos casos la precisión del grabado es prácticamente nula y la expresión de la diversidad cultural queda reducida a pura sombra. Por el contrario, en otros grabados se ve de inmediato que han sido hechos a partir de fotografías. Algunos de ellos llevan el sello de autenticidad de la época: «hecho a partir de una fotografía». Excepcionalmente se identifica al fotógrafo que ha tomado la imagen. Por ejemplo, el grabado reproducido en la obra de Bertillon titulado «Los fueguinos en el Jardín de Aclimatación de París» está hecho a partir de una fotografía de Pierre Petit. En la obra de Bertillon los grabados en los que se indica su procedencia fotográfica son fieles a la imagen original. Algunas de las fotografías «originales» pertenecían en la época al Laboratorio de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural

5. Alphonse Bertillon, *Les races sauvages*, G. Masson, París, 1882, pág. VII.

6. Nélia Dias, «Images et savoir anthropologique au XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, pág. 91.

«La guerra de los Ashanti. Los Fantis». Página del artículo publicado en el año 1874 en la revista *La Nature*.

de París. Por ello, incluso hoy, es fácil encontrar las fotos de referencia para comprobar la casi exactitud de los grabados. Pero aceptando en este caso la fidelidad del grabado a la imagen, no se puede olvidar la procedencia de las fotos: las exhibiciones étnicas del Jardín de Aclimatación. Si las fotografías originales son documentos resultado de la puesta en escena exótica de la alteridad cultural y no una muestra de prácticas sociales y culturales espontáneas, el hecho de que en una publicación se retomen fielmente en forma de grabados no implica de ningún modo que tengan un valor etnográfico real.

Es más, en el caso de los grabados, aunque también en el del texto escrito, se puede comprobar cómo fueron directamente tomados de los que se publicaron en la revista *La Nature*. Entonces se ve el proceso por el que un grabado se legitima como documento por una serie de omisiones en cadena. Un ejemplo servirá para aclarar este asunto. En un número de la revista *La Nature* publicado en el año 1874 aparece un artículo titulado «La guerra de los achantis. Los fantis». El caso es que Bertillon en su obra no sólo retomó algunas ideas del mismo, sino también sus ilustraciones. Dos cosas llaman la atención en este punto. La primera, el cambio de estilo en la redacción del texto. Mientras que en la revista hace referencias y explica las ilustraciones, en la publicación de Bertillon esto no sucede. Pero además, el texto de *La Nature* incluye información sobre el origen de los grabados que en *Les races sauvages* se pasa por alto. Así, en la de la revista se puede leer: «Nuestro primer grabado, ejecutado como los otros a partir de los croquis de un miembro de la expedición inglesa, representa una escena muy común en el castillo del cabo Córcega, capital del asentamiento inglés....».<sup>7</sup> La imagen se convierte en un documento objetivo y la alusión al dibujante y su destreza actúa como certificado de autenticidad.

El antropólogo francés Armand de Quatrefages defendió una idea similar a la de Bertillon en su obra *Histoire générale des races humaines. Introduction à l'étude des races humaines*. La obra, una síntesis de toda la información existente hasta el momento sobre las diferentes razas, reúne un total de 441 grabados realizados la mayoría de ellos a partir de fotografías. Como en el caso de Bertillon se reivindica la autoría de los mismos; M. Schmidt, cuya firma aparece en todos y cada uno de los grabados, se ha encargado de llevar a cabo la ardua tarea de realizarlos. Según el antropólogo francés, las imágenes sirven para esclarecer e incluso completar la información del texto. Entre las fotografías que de Quatrefages utilizó y reprodujo hay imágenes pertenecientes a las colecciones del príncipe Roland Bonaparte, Jacques-Philippe Potteau, Désiré de Charnay, Jules Crevaux, Révoil, Brau de Saint-Pol-Lias, Toumanoff, etc. Pero para de Quatrefages las imágenes no eran sólo una forma de mostración sino también de demostración. Es decir, ser-

344

LA NATURE.

presque inconnu en Europe avant les événements de la côte d'Or. Nous parlerons aujourd'hui des Fantis, ces ennemis traditionnels des Ashantis, qui ont donné aux Anglais un concours plus utile peut-être que volontaire. Les Fantis, moins braves et plus

dociles que les Ashantis, sont gouvernés par une multitude de petits roitelets qui forment une sorte de confédération grossière, placée sous le protectorat, c'est-à-dire sous la domination de l'Angleterre. Note première gravure, exécutée comme les au



La coiffure d'une femme fantis.

tres d'après les croquis d'un membre de l'expédition anglaise, représente une scène très-commune dans le château du cap Corse, capitale des ét. blissements

anglais. Une négresse se fait arranger, en pleine rue, son chignon par une sorte de coiffeuses, pendant qu'une femme du commun admire l'édifice capillaire



Une scène de la vie des femmes fantis.

dressé avec tant d'art. Celle-ci porte sur sa tête, ce qui est la coutume du pays, une lourde caisse destinée à l'armée, mais dont le poids ne l'empêche pas de prendre intérêt à ce qui se passe. L'attention du groupe féminin est tellement absorbée qu'aucune de ces trois grandes nègres ne s'aperçoit que deux canards cherchent à s'emparer d'une coulèuvre. L'é-

légante du château du cap Corse tient sur ses genoux un négrillon, et dans sa bouche une pipe culottée, dont elle ne consentirait point à cesser de faire usage. Les plumes qui sont placées au sommet de la tête sont très-élégantes, très-soyeuses et teintes par la nature des couleurs les plus vives. Elles ne seraient déplacées sur la tête d'aucune de nos élégantes.

7. *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, Paris, Masson, 1874, pág. 344.

vían para autentificar la veracidad de lo narrado, haciendo el libro, retomando las palabras del autor, más interesante a la vez que instructivo.

De Quatrefages se ampara en la habilidad del grabador para justificar la veracidad de las imágenes. Pero siendo cierta tal exactitud, las imágenes están reencuadradas. Una imagen de tres cuartos del cuerpo se convierte en una fotografía frontal del busto. El aspecto no importa cuando a lo que se presta atención –como sucede en ese momento en la obra de De Quatrefages–, es al prognatismo de los negros. Sin embargo, hay otras no menos interesantes. En una de ellas lo que podría ser un posado de un militar perteneciente a las tropas coloniales se convierte en una fotografía etnográfica al ser recortada y publicada en una obra de corte científico.

En resumen, las imágenes que se reprodujeron en publicaciones antropológicas y en revistas ilustradas de divulgación fueron en muchos casos las mismas. Dando ahora un giro hacia los fotógrafos, el ejemplo más claro es el de Pierre Petit. Sus fotografías se publicaron tanto en revistas del tipo *La Nature* como en libros como el de Bertillon.

\*

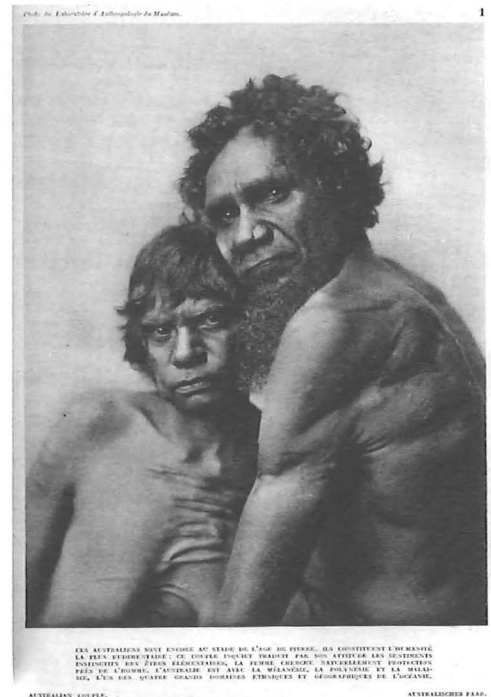
Esta práctica se proyectó a lo largo del siglo xx. Un caso paradigmático acontecido en el mismo momento en que se estaba gestando la etnología académica francesa (años veinte) fue el de las fotografías del conocido Crucero Negro Citroën que cruzó el continente africano desde Colomb-Béchar (Argelia) hasta Ciudad del Cabo alcanzando posteriormente por mar la capital de Madagascar, Antananarivo. Las imágenes tomadas durante la expedición se difundieron en revistas del tipo *L'Illustration* y en publicaciones antropológicas, como *Les races* (1930) de Jean Brunhes. La revista *L'Illustration* dedicó varios artículos al Crucero Negro Citroën. El primero apareció el día 26 de septiembre de 1925 con el título «Desde Argelia hasta Madagascar en vehículos con tracción por cadenas I», mientras que el segundo se publicó el día 17 de octubre del mismo año con el título «Desde Argelia hasta Madagascar en vehículos con tracción por cadenas II». En ambos casos es instructivo hacer una lectura del texto en conexión con las imágenes que lo acompañan. El texto del 26 de septiembre retoma la afirmación del director de la expedición G. M. Haardt de que la travesía Citroën no se había propuesto llevar a cabo una proeza deportiva sino científica: «Efectuando una gran conexión intercolonial africana, querían poner al servicio de la ciencia la eficacia de sus medios y sustituir un simple raid por un verdadero viaje de estudios».<sup>8</sup> El periodista insiste en el esfuerzo humano por recoger toda la información posible en materia de geografía, etnografía, historia natural, así como sobre las necesidades económicas en las colonias. Es decir, el Crucero Negro recogió también información de tipo político, turístico y sanitario para transmitirla al gobierno de la metrópoli. Sentadas estas bases, el relato gira repentinamente hacia la faceta más aventurera de la expedición, introduciendo al lector en algunas de las escenas de caza vividas por sus integrantes, relatando las dificultades del viaje, las recepciones de los miembros de la expedición por representantes del gobierno en las colonias, etc. El contenido del texto se refuerza con las imágenes, esta vez ya impresas directamente y no reproducidas en forma de fotograbados, y sus pies de foto. Las fotografías abundan en el carácter aventurero de la expedición. En la primera página del artículo está reproducido el mapa de África con el recorrido. En la parte superior, una fotografía muestra a G. M. Haardt sentado frente a una mesa con

8. *L'illustration*, «De l'Algérie à Madagascar en autochenilles I», 26 de septiembre de 1925, pág. 305.

«Pareja de australianos». Fotografía reproducida en la obra de Jean Brunhes *Races perteneciente al Laboratorio de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural*.

un mapa delante. A su lado izquierdo está sentado Audouin-Dubreuil mirando con atención a Bettembourg –ambos ayudantes de G. M. Haardt–, quien señala a Haardt un punto en lo que podría ser un mapa. Los componentes de la imagen, cargados de simbolismo, son dignos de mención; los rifles dispuestos de forma ordenada sobre unos soportes que los mantienen en posición vertical, las tiendas de campaña que alojan a los aventureros en un segundo plano, los salacots, el negro desnudo que trabaja al servicio de los franceses, etc. Las otras fotos insisten en el carácter aventurero de la expedición: imágenes de caza, de los vehículos atravesando pasos complicados, etc. El artículo se cierra con una foto de los protagonistas indiscutibles: los ocho vehículos y los miembros de la expedición al final de una de las etapas. Repasadas las cuestiones principales relacionadas con la organización de la misión, miembros, apoyos institucionales, personal de intendencia, etc., ni el texto ni las imágenes muestran la faceta científica de la expedición, sino la aventurera y de lucha constante contra un medio hostil. Robert de Beauplan acaba su relato advirtiendo al lector de que una segunda entrega del artículo dedicada a los resultados científicos, geográficos, etnológicos y económicos se publicará posteriormente

Las cosas no sucedieron exactamente así. El artículo del 17 de octubre fue más bien un panfleto propagandístico de las imágenes filmadas por Leon Poririer. En el contexto de la época, no es descabellado pensar que el relato de *L'Illustration* tratase de poner al lector sobre aviso de lo que podría ver unos meses más tarde en las pantallas de los cines parisinos; la película de *La croisière noire*, presentada como el diario cinematográfico de la expedición. Como afirma Robert de Beauplan en el artículo, «La película está concebida para ser un espectáculo y para hacer revivir bajo los ojos del público, de una forma a la vez dramática y pintoresca, las aventuras de este recorrido extraordinario, de este verdadero “Crucero Negro” con sus innumerables peripecias. ¿Qué otro medio permitiría mejor que la pantalla hacer sensibles y vivos los acontecimientos, los incidentes, la satisfacción, las decepciones, las impresiones, en resumen, la existencia cotidiana sembrada de imprevistos de los viajeros intrépidos, entre una naturaleza recién descubierta, bestias feroces y hombres desconocidos?»<sup>9</sup> En el caso de las escenas filmadas de carácter etnográfico, las apreciaciones del periodista son superficiales y caen nuevamente en todos los estereotipos étnicos habidos y por haber. África aparece en toda su extrañeza, siendo las etnias tipo que han pasado a formar parte del imaginario europeo las que interesan al narrador: haousas, djermas, mangbectous, pigmeos, etc. A las «mujeres con discos labiales» de la etnia Sara-Digne el autor les dedica una parte del texto. Robert de Beauplan habla de sus deformidades labiales, asociando tal «aberración» a unas prácticas ancestrales perpetuadas por la misma estaticidad de la cultura de la que ellas forman parte.



9. *L'illustration*, «De l'Algérie à Madagascar en autochenilles II», 17 de octubre de 1927, pág. 413.

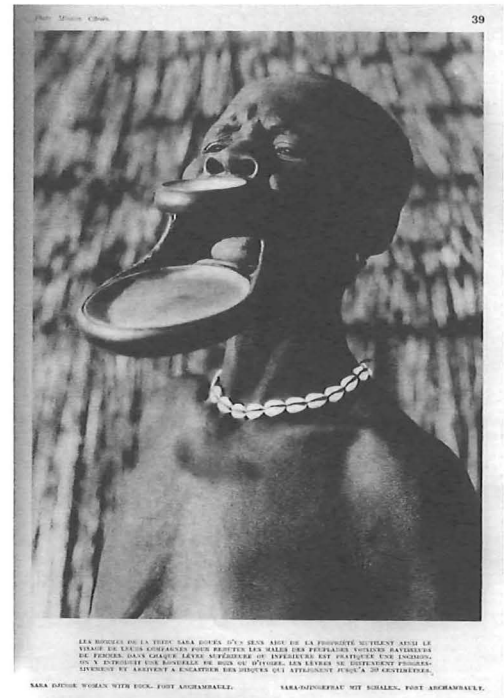


«Mujer Sara Djinge con disco labial. Fort Archambault». Fotografía reproducida en la obra de Jean Brunhes *Races* y tomada durante el Crucero Negro Citroën.

En cuanto a las imágenes, el artículo ilustra incluso su proceso de construcción por Leon Poirier y Georges Specht. La primera fotografía reproducida lleva el pie de foto siguiente: «M. Léon Poirier y su operador Georges Specht trabajando con los mangbectous». En ella se muestra a las mujeres mangbectou colocándose para ser fotografiadas. Nos es aventurado afirmar que esta fotografía, que por otro lado no ha sido hecha por el fotógrafo oficial de la misión, sino por otra persona, muestre el momento inmediatamente anterior a dos imágenes que aparecían en el primer artículo de *L'Illustration* dedicado al Crucero Negro. Por otro lado, en el caso de las danzas y rituales el autor no se afana por explicar minuciosamente en qué consisten, cómo son los movimientos y desplazamientos de los participantes, qué representan, etc., sino que para él igual que para los miembros del Crucero Negro el ritual adquiere un carácter espectacular.

En la primera página del artículo se reproduce una foto interesante a pesar de su tamaño reducido. En ella, aparentemente reencuadrada y con el fondo desenfocado, un nativo en primer plano mira –según indica el pie de foto– desconfiado hacia la cámara. El aparato le resulta tan extraño como lo es él para el público europeo. El salvajismo se contraponen a la civilización cuya máxima proeza ha sido la tecnología. La misma tecnología que ha llevado a los vehículos Citroën a atravesar territorios aparentemente inaccesibles, a fijar con la cámara fotográfica y los aparatos de filmación el aspecto y las costumbres de los pueblos condenados a desaparecer. En resumen, las fotografías que complementan el texto muestran un África primitiva, exótica, misteriosa, compleja, hostil y grandiosa.

Entre las publicaciones de cariz antropológico en que se reprodujeron las fotografías del Crucero Negro Citroën destaca *Les races* de Jean Brunhes. En su obra, asumiendo el principio monogenista del origen de la especie humana, sostuvo que son los factores medioambientales los que explican las diferencias en el aspecto y las costumbres de los seres que habitan el planeta. Ese es el principio explicativo de la diversidad humana, una diversidad que cataloga de tangible, observable y fotografiable. Brunhes afirma que su intención no es exponer un innovador tratado para explicar al ser humano, sino que en «este volumen de iconografía, [los lectores deben] ser solamente observadores geógrafos y testigos etnógrafos». <sup>10</sup> Jean Brunhes no quiere imponer verdades definitivas, sino mostrar a los individuos en sus «actividades cotidianas y en su vida corriente». De ahí que el número de fotografías de tipos y retratos sean menos en comparación con imágenes de actitudes sociales. Pero eso no quiere decir que el trabajo de Brunhes se desvincule del evolucionismo cultural. Si bien es cierto que su obra se publicó en 1930, momento en que las tesis particularistas ganaban terreno, no es menos cierto que estuvo influenciado por el evolucionismo. Según el antropólogo francés, las sociedades primi-



LES MOUTONS DE LA TRIBU SARA D'UN VILLAGE DU SUD DE LA PROVINCE NIGERAIT AU DÉBUT DE LA SAISON SÈCHE. POUR PROTEGER LES MOUTONS LES PASTEURS AVOIENT BÂTI DES FORTS EN BOIS. LE GÉNÉRAL LÉON POIRIER ET SON OPÉRATEUR GEORGES SPECHT TRAVAILLENT DANS UN D'EUX. EN TROUVANT UN SÉJOURN EN BOIS QU'ILS ONT LE DÉTERMINÉ EN DÉFINITIVE. L'ÉCRIVAIN ET LE PHOTOGRAPHE SONT ARRIVÉS À SANGHAR EN BOIS QU'ILS ONT LE DÉTERMINÉ EN DÉFINITIVE. L'ÉCRIVAIN ET LE PHOTOGRAPHE SONT ARRIVÉS À SANGHAR EN BOIS QU'ILS ONT LE DÉTERMINÉ EN DÉFINITIVE.

SARA DJINGE, WOMAN WITH LIP. FOOT ARCHAMBAULT. SARA-DJINGEPAU WITH SIBALEN, FOOT ARCHAMBAULT.

10. Jean Brunhes, *Les races*, París, Firmin-Didot, 1930, pág. 2.

«Mujer de Tierra del Fuego buscando piojos». Fotografía reproducida en la obra de Jean Brunhes *Races* perteneciente al Laboratorio de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural.

tivas eran equiparables a las sociedades prehistóricas. El matiz por comparación con los trabajos anteriores, principalmente generados en el seno de la Sociedad de Antropología de París, radica en que para Brunhes el estudio de las razas humanas debía realizarse no a partir del estudio de sus similitudes y diferencias somáticas, sino del de «sus elementos espirituales»: hábitos, costumbres y rituales. Las imágenes ofrecen representaciones más vivas de la alteridad que el texto escrito. De ahí que la iconografía que emplea sea diferente de las clásicas representaciones de frente y de perfil características de la fotografía raciológica y antropométrica.

Vistas desde hoy, la muy diversa procedencia de las fotografías y el muy amplio periodo de tiempo que abarcan nos avisan de la ausencia de rigor metodológico a la hora de seleccionarlas. Entre ellas se encuentran imágenes del Laboratorio de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural hechas en los años ochenta y noventa del siglo XIX (muchas de ellas en el Jardín de Aclimatación de París); fotografías de viajeros dependientes de la Administración Colonial: Bernhard Hagen, O. Nordenskjold, etc.; o imágenes pertenecientes a los archivos de la Agencia Económica del África Occidental Francesa y a misiones científicas como la Misión Cabo de Hornos o el Crucero Negro Citroën. El contenido de las leyendas que acompañan a las fotografías es muy general y destaca el interés del antropólogo francés en la espiritualidad africana. Los utensilios cobran importancia como elementos simbólicos para entender, retomando la expresión del filósofo Lucien Lévy-Bruhl, la «mentalidad primitiva». La primera imagen representa una pareja de aborígenes australianos. Se trata de un retrato sobre un fondo blanco. En la leyenda que acompaña la fotografía se lee: «Los australianos están todavía en el estadio de la edad de piedra. Constituyen la humanidad más rudimentaria: esta pareja inquieta traduce por su actitud los sentimientos instintivos de los seres elementales. La mujer busca naturalmente protección en el hombre...».<sup>11</sup> La asociación entre inquietud y sentimientos instintivos propios de seres elementales supone una concepción tecnocrática de la civilización. Los australianos se muestran desconfiados delante de un aparato que les es prácticamente desconocido: la cámara. Ese hecho ya es suficiente por sí sólo para catalogarlos como seres elementales, cuyo instinto les lleva a retraerse, o incluso como en el caso de la mujer, a refugiarse en el hombre.

En la imagen número dos una fotografía estática, claramente posada para la ocasión, se convierte gracias al pie de foto en la imagen de un ritual. En la misma nota se ve cómo Brunhes utiliza la imagen como pretexto del texto. Es decir, tomando como punto de partida la imagen se explican algunas de las peculiaridades relacionadas con el universo mental de los nativos que van más allá de lo que está representado en la fotografía: «Hay una extraña similitud aparente en la cara de todos estos australianos reunidos alre-



EXHIBITION OF ANTHROPOLOGY AT MUSEUM  
AU TEMPS DE CESTE VASSE VIEUX DES PLUS PHOTOGRAPHES TYPES EN UN DANTE NO S'ARRETENT  
NON AUC PRIMITIF DE LA TERRE. SE POUVAIT QUOTE SUPPLEMENTAIRE DE CEE BIAN PARRON  
MÉDIAINTE SUR L'ORDRE D'UN GRAND LES DONTAUX DE CESTE NON S'ONT DONNE LES LEMDES  
DE SERRAS. F. FERRIER. « LE QU'UNIQUE COTEUR MAGNANT DE ATTERRES AU BIAN PARRON  
ATTREMENT QUE NON, PEUT QU' « SAVAZAR » AU SENS POPULAIRE QUI EST CONTEZ. A VE VOI.  
FERGAN HUMAN LOOKING FOR VERMS. FERRIER/STERN. SEE FOR HERE NACH ENGELHOF.

11. Jean Brunhes, *Les races*, op. cit., pág. 1.

dedor de su hechicero y de un conjunto mágico en el transcurso de una ceremonia ritual. Los australianos son cazadores y pescadores, su modo de vida es de los más primitivo. Sus funciones mentales son débiles, les es imposible contar y su espíritu no sobrepasa el número uno y dos. Por el contrario, su folclore es uno de los más ricos.»<sup>12</sup> Algo similar sucede con la imagen número tres donde la explicación del pie de foto contrasta con la actitud del nativo representado junto al tótem: «Esta figura esculpida se alza en un poblado papú de la bahía del Astrolabio (Nueva-Guinea), toda manifestación artística tiene un sentido religioso o mágico en los primitivos...». Todas las fotografías de la publicación siguen esta línea: fotografía de los nativos de las islas Salomón, fotografía de los fetiches en el poblado africano de Bobo-Diulaso, fotografía de rituales en Costa de Marfil, danzas con máscaras Dogón, etc.

Al igual que en los casos anteriores, el criterio de selección de entre las fotografías del Crucero Negro fue el del impacto visual en el espectador. No se construye, como diría Víctor Segalén, «una estética de lo diverso», sino en la autosatisfacción del exotismo. De las fotografías del Crucero Negro Citroën me voy a centrar en dos. Una de ellas ya había sido ampliamente difundida. Se trata de la «mujer con disco labial». Al hablar de África es difícil pasar por alto esta imagen. Brunhes explica la mutilación labial como una iniciativa de los hombres para evitar que las mujeres fuesen raptadas por miembros de otras tribus. En la otra imagen aparece una hechicera vestida con un traje ceremonial. La leyenda que acompaña a la fotografía es lo suficientemente clara para no requerir un comentario adicional: «La cabeza decorada con plumas, la cara y las piernas recubiertas de pintura, el cuerpo, los brazos, las manos envueltas con telas, los puños envueltos con metal, este hechicero hazena de Zinder práctica y dirige los ritos mágicos. El hechicero desempeña un rol importante y peligroso en las sociedades primitivas».<sup>13</sup>

Pero es la última fotografía del libro la que más llama la atención. És una que ya no pertenece a la serie de imágenes del Crucero Negro. En ella, se ve a un grupo de europeos alrededor de una mesa en una gran sala. El pie de foto dice: «Véase, agrupados alrededor del tapete verde de Locarno, a los representantes oficiales y típicos de la raza blanca en Europa: dolicocefalos o braquicefalos notablemente característicos. La civilización más elevada se ha expandido en esta casi isla de Asia: Europa, que habiendo sufrido la influencia de las culturas orientales las ha asimilado y transformado. Sus varios millones de individuos han modificado la faz moral del universo e irradian su pensamiento hasta el nuevo mundo y las partes más extremas de la tierra».<sup>14</sup> Como se indica en la anotación, se trata de una fotografía de la Conferencia de Locarno (1925) al término de la cual se firmó un tratado que revisaba el de Versalles de 1919 con la intención de reforzar la paz en Europa. A la Conferencia asistieron los ministros de Asuntos Exteriores de Alemania (Gustav Stresemann), Francia (Aristide Briand), Inglaterra (Austin Chamberlain), Bélgica (Emil Vandervelde) e Italia (Benito Mussolini). El respeto al orden de la legalidad es posible en la sociedad occidental, capaz de entenderse a pesar de las diferencias. Un ejemplo de civilización y reivindicación de unos valores morales comunes a occidente, que por ser superiores, son dignos de ser inculcados a las sociedades «primitivas». El aspecto de los representantes de la raza blanca es diferente al del resto, pero también lo son sus costumbres. El pie de foto reafirma esta reflexión.

12. *Ibidem*, pág. 2.

13. *Ibidem*, pág. 37.

14. *Ibidem*, pág. 96.

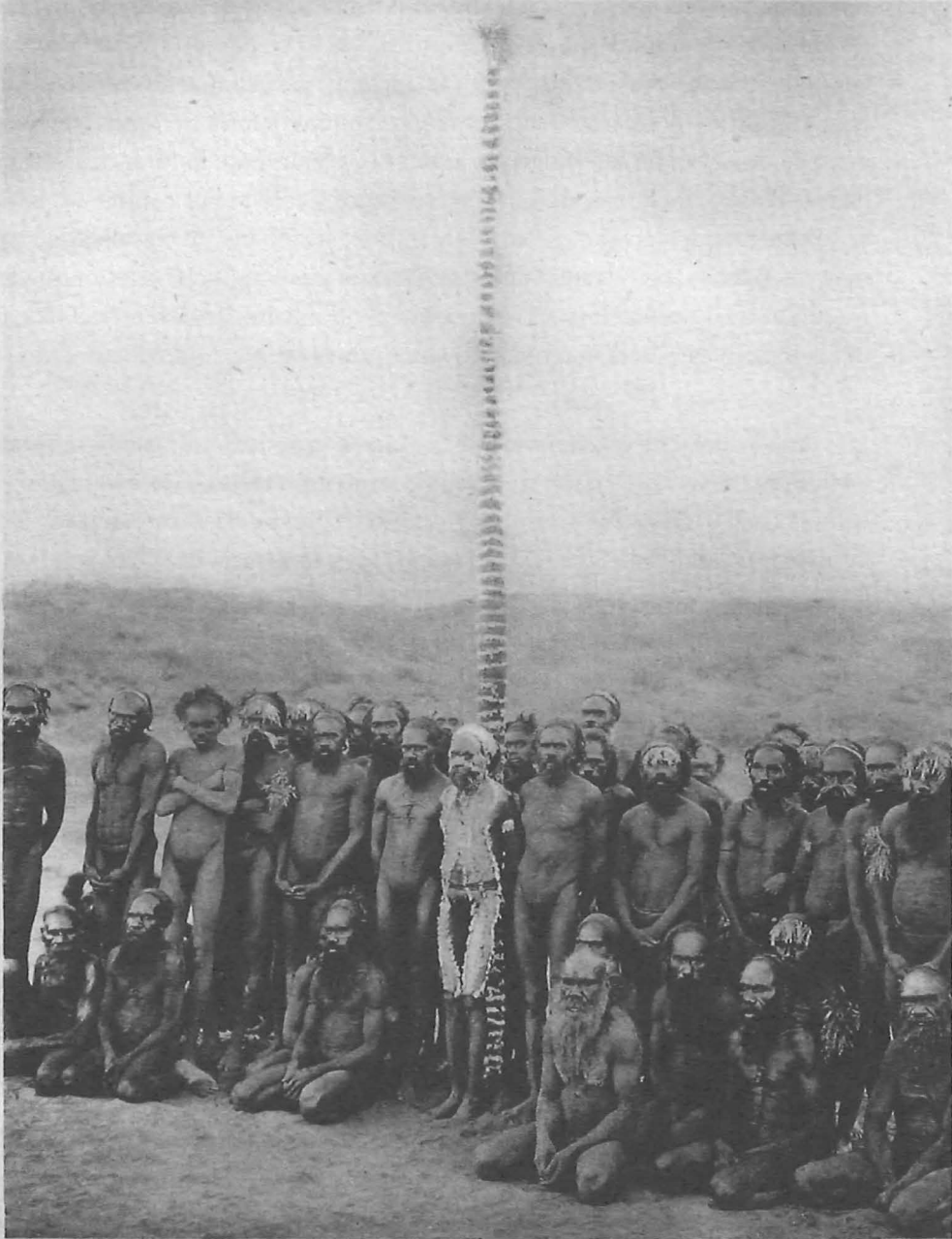
Así las cosas, lo que en un principio se había presentado como una obra sin pretensiones teóricas –en la medida en que sólo quería mostrar la diversidad humana–, pero rigurosa desde el punto de vista científico, acabó siendo un tratado de divulgación con connotaciones marcadamente políticas. En la medida en que muestra la superioridad biológica y cultural propia, acaba legitimando la tarea colonial. Su fundamento fue una forma errónea de entender la etnografía y más concretamente la fotografía etnográfica. Imágenes exóticas, incluidas las del Crucero Negro, pasaron por cotidianas, y las costumbres se valoraron por su carácter extraño y pintoresco, no por su complejidad y sentido. Además, los pies de foto –traducidos al inglés y al alemán– favorecieron que las fotografías fuesen más comprensibles. El texto, en segundo plano, lleva al espectador más allá de la imagen, pero es ésta la que tiene un valor por sí misma como documento.

\*

En su época, es ya evidente que la obra de Jean Brunhes nadaba contra corriente. En 1930 Franz Boas había dado su varapalo tanto a las tesis de los evolucionistas culturales como a las teorías de los antropólogos físicos con sus clasificaciones raciales. Algo similar había sucedido en el caso de Marcel Mauss y la escuela de sociología francesa. A pesar de ello, cabe preguntarse sobre la pregnancia en la época que tuvieron las ideas de Alphonse Bertillon y Jean Brunhes, y valorar las razones de su presencia en el discurso popular contemporáneo. La respuesta la encontramos en su absorción por el sentido común; conjeturas que acaban por convertirse en verdades y cuyo fundamento o autoridad no es la ciencia propiamente dicha, sino una sabiduría que Clifford Geertz ha calificado de coloquial, mundana.<sup>15</sup> El mismo Geertz, en un artículo dedicado a esclarecer su significado y características propias, titulado «El sentido común como sistema cultural», afirmó que éste, «abierto a todos, constituyendo la propiedad general de todos los ciudadanos respetables», posee un tono que no es sólo «anti-experto» sino casi «anti-intelectual».<sup>16</sup> En mi opinión, aquí está el *quid* de la cuestión. Tanto la obra de Alphonse Bertillon como la de Jean Brunhes, con la supuesta claridad que las ampara y el uso que hacen de la fotografía, apelan más al sentido común que a la inteligencia. De forma que mostración y demostración terminan por confundirse. O más bien podría decirse que lo que en principio se presenta como mera descripción acaba convirtiéndose en demostración. Su público, evidentemente, no es tanto la comunidad científica como otro más general. Y éste es el que integra esos relatos en el sentido común y los transmite de generación en generación hasta llegar a nuestros días, poniendo de manifiesto una forma de ver la alteridad cultural (con la que se ha tenido un contacto supuestamente directo gracias a la imagen publicada) según un modelo cuyo paradigma teórico está ya en ese momento tan criticado como superado académicamente. ■

15. Clifford Geertz, *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, ed. Paidós, 1994, pág. 96.

16. *Ibidem*, pág. 97.



UNE ÉTRANGE RESSEMBLANCE APPARENTE LE VISAGE DE TOUS CES AUSTRALIENS RÉUNIS AUTOUR DE LEUR SORGIER ET D'UN EMBLÈME MAGIQUE AU COURS D'UNE CÉRÉMONIE RITUELLE. LES AUSTRALIENS SONT CHASSEURS ET PÊCHEURS. LEUR MODE DE VIE EST DES PLUS PRIMITIFS. LEURS FONCTIONS MENTALES SONT FAIBLES. IL LEUR EST IMPOSSIBLE DE COMPTE ET LEUR ESPRIT NE DÉPASSE PAS LES NOMBRES UN ET DEUX. PAR CONTRE LEUR FOLKLORE EST DES PLUS RICHES.

AUSTRALIAN. MAGICIAN AND MAGIC POLE.

ZAUBERER UND ZAUBERPEAHL. AUSTRALIEN.

«Hechicero australiano».  
Fotografía reproducida en la obra de Jean Brunhes  
Races tomada por Forbin.