



1



2



3



4



5



6

Fotografía, etnografía y cultura popular en Valencia (1900-1940)

Robert Martínez Canet

Robert Martínez Canet
es conservador en el Museu
Valencià d'Etnologia.

Colección Museu Arqueològic
Camil Visedo d'Alcoi. Museu Va-
lencià d'Etnologia.

Si buscáramos en las carpetas de los fotógrafos de las distintas provincias de nuestro país, sin duda encontraríamos materiales de un valor incontestable; quizás algún día se apelará a su patriotismo y a su dedicación.

ERNEST CONDUCHÉ, *La fotografía y la antropología* (1858)

No sería una consideración polémica decir que una imagen antropológica es aquella en la que un antropólogo puede recabar información de interés para su disciplina. Esta definición englobaría grabados, dibujos, pinturas y, en principio (y ya sabemos todos que Roland Barthes sentenció que era la fotografía y no el cine quien había marcado un antes y un después en la recepción social de la imagen), también fotografías y filmaciones. Esto se debe a la abundancia de datos que contienen las representaciones icónicas, ya que son representaciones hechas por semejanza al objeto que sustituyen. De hecho si consideramos la etnografía como un discurso que intenta detallar y describir lo más exhaustivamente posible una determinada realidad, la fotografía es lógico que se considere un elemento auxiliar de primera importancia. De la misma manera que el cuaderno de notas o la grabadora, la máquina fotográfica permite describir un grupo social, conservando cosas que no volveremos a ver nunca. Pero no es esto lo esencial del asunto, como escribe Pierre Bourdieu: «si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados “realistas” u “objetivos”». Lo esencial es que construyen una puesta en escena, una auténtica reinención del objeto al que sustituyen.



Susan Sontag nos recuerda que la fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma. Al igual que la palabra, la visión es depositaria de tradiciones socioculturales plurales que remiten a diferentes culturas visuales. Probablemente no otra cosa quería decir Marx cuando hablaba de la historicidad de los sentidos. Por tanto los testimonios fotográficos de los que trata este artículo habrán de ser vistos considerando las condiciones histórico-culturales de producción, distribución, consumo y recepción de los textos visuales, lo que supone leerlos contextualmente, interpretarlos reflexivamente e interpretar el texto discursivamente ya que es producido por un sujeto en unas determinadas coordenadas espaciales y temporales, que está en relación con unos destinatarios teniendo siempre presente que en la imagen se resuelven elementos centrales en la representación y la auto-representación colectiva, y por ello los conflictos por la colonización de los imaginarios.

1, 2, 3, 5 y 6. Colección Arxiu Du-
rá. Museu Valencià d'Etnologia.
4. Colección Museu Arqueològic
Camil Visedo d'Alcoi. Museu Va-
lencià d'Etnologia.

La relación entre la fotografía y la antropología ha sido analizada por muchos autores y no ofrece especiales secretos al lector interesado. El surgimiento de ambas fue casi simultáneo y pocos años después de su invención, la fotografía ya era utilizada para fotografiar tanto a los nativos y a los esclavos de Estados Unidos como de China. En Europa los fotógrafos ambulantes están presentes en las fiestas populares desde 1850. La primera instrucción académica para el uso antropológico de la fotografía data de 1854, un manual para informes etnológicos de la Academia Británica para el Avance de la Ciencia. Incluso en España, donde el cultivo de la disciplina antropológica es tan tardío, no resulta difícil establecer las líneas de fuerza que han marcado la relación entre ambas disciplinas. En 1862 la Comisión Científica del Pacífico incorporó a un dibujante-fotógrafo con la intención de: «sacar retratos de cuerpo entero de todas las razas, así como vistas de las habitaciones y de cuantos objetos inmuebles puedan servir para ilustrar la historia de las poblaciones salvajes o semisalvajes». Ese mismo año, uno de los primeros practicantes de la fotografía que podemos llamar antropológica en España, el británico Charles Clifford, hablaba de la «platonización» de la realidad, es decir era consciente de los procesos en los que entran en juego diferentes variables que propician la sustitución de la imagen fotográfica por la realidad o viceversa, creando unas imágenes tópicas de los grupos humanos surgidas de la descontextualización del hecho cultural. Es de la fotografía «Alhambra» de este Charles Clifford a partir de la cual Barthes reflexiona acerca del carácter fantasmático del deseo que en él genera: «impulsarme hacia delante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé donde de mí mismo». Es de la participación que la fotografía ha tenido en ese proceso de «platonización», del papel de la imagen fija en el proceso de estandarización étnica o nacional, aplicado al caso valenciano, de lo que nos ocuparemos en adelante.

¿Existe una fotografía «antropológica» valenciana?, dicho de un modo más ajustado, ¿qué usos etnográficos ha tenido la fotografía en la sociedad valenciana en el tránsito de los siglos XIX al XX, es decir, cuando se sientan las bases del accidentado proceso de formación de una conciencia étnico-nacional?

No hay duda que el de la nación ha devenido uno de los temas recurrentes en las ciencias sociales de los últimos tiempos. Teniendo como trasfondo la clásica distinción de Tönnies entre comunidad y sociedad, el debate en torno a la pregunta ¿qué es una nación? ha hecho correr mucha tinta. En una, ya famosa, definición, Benedict Anderson definía la nación como «una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana», es decir, una comunidad integrada por individuos en el pensamiento de los cuales germinaba la idea de que estaban unidos por unos rasgos comunes (lengua, historia, tradiciones), rasgos éstos que los convertían en integrantes de una misma y única comunidad política. Por su parte Ernest Gellner incide en que: «La etnicidad o nacionalidad es simplemente el número de la condición que prevalece cuando muchos de estos límites de sociedad preindustrial convergen y se solapan, de tal forma que los límites de la conversación, de la comensalía cómoda, los pasatiempos compartidos, etc., son los mismos, y cuando la comunidad de personas determinada por esos límites se dota de un etnónimo y se cubre de sentimientos poderosos. (...). En cierto sentido, la etnicidad ha sustituido al parentesco como el método principal de otorgamiento de identidad», para concluir que: «el nacionalismo es un principio político que sostiene que la similitud de cultura constituye el vínculo social básico», entendiendo cultura

como un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y de comunicación. El Anderson de *Comunidades imaginadas* trabaja con la imaginación de una comunidad a través de un texto, el texto nos imagina como comunidad. Haciendo una reconstrucción, el Ernest Gellner de *Naciones y nacionalismos* entrará ya no sobre «qué es lo que nos imagina» como esas identidades imaginadas a través del texto, sino además «quién nos imagina» poniéndole sujeto social y autor al texto; Gellner habla de aquel segmento de las sociedades que controlan la producción intelectual y su reproducción social, sector capaz de imaginarnos a través de un texto, pero le pone una determinación material: que exista un sector dentro de la sociedad que sea capaz de relatar a la comunidad: sectores que trabajan con el conocimiento. Todos los relatos tienen la posibilidad de hacerse hegemónicos y vincularse con el poder, más allá de que sean o no científicos.

No deja de ser interesante comprobar cómo en uno de los textos fundacionales del nacionalismo valenciano, *De regionalismo y valentinicultura*, redactado en 1902, pero publicado ocho años después, su autor, Faustí Barberà, escribe: «la idea regional tiende principalmente a mantener y cultivar el pasado de los pueblos si ha recibido la sanción de los siglos. Ella hace de las tradiciones y de los datos étnicos de cada pueblo los indicadores de su formación regional».

El fenómeno nacionalista, pues, como elemento propio de la modernidad no tendría su origen en las elucubraciones de ciertos intelectuales, sino que nace de la necesidad que hay a las sociedades modernizadas de dar una formación homogénea a los individuos, sobre todo por razones de tipo económico. Resultado de esta homogeneización es el carácter inevitable del nacionalismo que servirá a las elites como instrumento por facilitar el crecimiento económico, integrar a las masas y legitimar la estructura de poder.

Debe ser en este contexto donde se ha de valorar el «renacimiento» identitario valenciano. La *Renaixença* se puede dividir en dos períodos. Un primer momento entre los años 1837 y 1874. La segunda etapa, que se desarrolla en pleno régimen de la Restauración, iría desde el 1874 hasta el año 1904.

Al mismo tiempo, acostumbra a individualizarse dentro de este movimiento dos grupos que representan distintas opciones sociales. De un lado el «guante», encabezado por Teodor Llorente, representante del liberalismo doctrinario y propugnador de una ideología donde los elementos culturales populares y valencianos tenían un papel subsidiario con respecto a una presunta «alta cultura» carente de raíces nacionales. Por otro lado se suele hablar de la «alpargata» organizada alrededor de Constantí Llombart. Algunos autores, de forma lúcida, han cuestionado esta división poniendo de relieve el hecho de que comparten una misma identidad nacional en clave únicamente española, compatible con un particularismo localista exacerbado.

Las valoraciones del papel histórico jugado por estos grupos de intelectuales son muy diversos. Desde el desencanto nacionalista que considera que el renacimiento cultural decimonónico valenciano fue un fracaso desde un punto de vista social hasta revisiones más matizadas. Lo cierto es que se identifica renacimiento y lo que, desde este punto de vista, representaba Teodor Llorente Olivares: renuncia a una conciencia nacional valenciana, conservadurismo, provincianismo. Por contra, para otros el renacimiento no sería otra cosa que la plasmación en el contexto valenciano del romanticismo, consi-

derado como la lógica cultural con la que la burguesía se dota a raíz de la crisis del antiguo régimen y el surgimiento del capitalismo.

Deberíamos considerar también la capacidad llorentina de haber forjado un imaginario colectivo del valenciano que aún hoy demuestra una evidente vitalidad. Este constructo identitario de carácter sincrético, es un buen ejemplo de aquella operación intelectual que Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* llamó *bricolage*. Es muy cierto que el abuso de esta metáfora ha hecho menguar su valor heurístico inicial, pero no por eso deja de ser útil. El concepto designa la manera en que la imaginación mítica explora el juego combinatorio que se puede establecer a partir de un conjunto limitado de elementos, incompletos y heteróclitos, provenientes de la herencia, el préstamo o la desviación culturales.

La idea esencial, introducida por el etnólogo francés, es el de un forzamiento, de una acomodación de los elementos recuperados por el *bricoleur*. Lejos de ser una materia bruta, cada «pieza» que se utiliza, está marcada por sus usos anteriores. El mitema cogido en préstamo, guarda su valor de imagen significante, ya que conserva, aunque sea de forma virtual, el recuerdo de las relaciones que le daban sentido originalmente. Es, pues, el «forzamiento» de la pieza la que determina su selección para un nuevo constructo.

Hay que señalar, sin embargo, que todo *bricoleur* debe saber que el cambio de una pieza puede conducir tanto a introducir reajustes como, incluso, a un cambio general del sistema. Es en este «diálogo con la materia» donde el *bricoleur* debe controlar las reservas de sentido de la tradición plural que manipula, yendo a menudo más allá de la construcción de un simple recipiente que contendría los fragmentos de una memoria colectiva en extinción, para imponer una verdadera reformulación de la matriz cultural que informa a los materiales que componen la memoria de la comunidad. Es así como da paso a un producto final que podría ser una simple reformulación de lo ya sabido, pero también podría dar lugar a composiciones inéditas, como es el caso.

La construcción de un discurso científico sobre lo popular tiene unos ricos orígenes, la larga tradición de estudios que desde el siglo XIX viene realizándose sobre la cultura popular y el folclore. Con todas sus limitaciones, en su haber está el hecho de haber sacado a la luz la cuestión de lo popular. No es posible delimitar un campo propio de los estudios etnográficos valencianos en las décadas iniciales del siglo XX. Es obvio que hay personalidades dedicadas al estudio de campo de la cultura tradicional, Eduard López-Chavari y los hermanos Sansalvador en el ámbito musicológico, Francesc Martínez i Martínez y el propio Maximilià Thous Orts. Ahora bien, esto no supone la existencia de corrientes, de escuelas de pensamiento etnológico identificables, más aún cuando nos encontramos ante unos protagonistas con una formación de lo más dispersa y variada: músicos, literatos, juristas, historiadores. En todo caso nos encontramos ante una etnografía de tipo historicista basada en un modelo folclorista, inventarial, centrada en la recopilación de música tradicional, literatura, vocabulario, en la línea del que supuso en Cataluña Milà i Fontanals. Quizá es entre juristas e historiadores donde podemos encontrar un cierto grado de conceptualización teórica que nos permita llegar a insinuar por qué parámetros epistemológicos circulaba la investigación acerca de la cultura tradicional valenciana.

Como reacción al agotamiento de la historiografía romántica, y en consonancia con el ascenso de la burguesía conservadora, desde 1874 y hasta 1914 encontramos el período

que se ha llamado «edad de plata» de la cultura valenciana. En el terreno que nos ocupa, el enfrentamiento se daría entre dos grandes concepciones de la historia: el historicismo y el positivismo. La presencia positivista en la historiografía valenciana se reduce a la figura del que, sin duda, fue el mejor historiador valenciano de la primera mitad del siglo xx Rafael Altamira Crevea (1866-1951) autor que recogió y practicó de primera mano las corrientes renovadoras de la historiografía francesa de principios de siglo, desde la renovación metodológica que supuso Henri Berr y su *Revue de Sintèse Historique* hasta la revolución que fue la escuela de *Annales*.

Altamira es, sin embargo, una *rara avis* en el panorama valenciano dominado por paradigmas particularistas y antiteoricistas, de los cuales son buenos exponentes muchos de los cultivadores de la historia y la etnografía valenciana que cabalga a caballo de los siglos xix y xx. Son aquellos a los que en 1919 Francisco Almarche bautizó a las páginas de su *Historiografía valenciana* como «escuela histórica valenciana». Un buen número de estos autores dedicarán una parte de sus esfuerzos a temas de estudio que hoy llamaríamos etnográficos.

Pero más allá de aspectos anecdóticos encontramos ya a finales del siglo xix una cierta reflexión sobre el papel que el estudio de la cultura tradicional material e inmaterial aporta a la comprensión de la sociedad.

Así en 1884 la *Revista de Castellón* publicaba una furibunda crítica al intento de obtener un conocimiento de las sociedades humanas en clave no particularista. Es en este contexto donde el autor, R. Segade Campoamor, se refiere explícitamente a la etnografía como ciencia auxiliar de la historia, además de referirse al valor de las tradiciones orales populares y a los: «monumentos no escritos, a los objetos materiales, como edificios, sepulcros, muebles y utensilios, vestidos, armas, estatuas, pinturas, sellos, monedas, medallas. Grandes resultados se han conseguido con el estudio de estos testimonios, mudos al parecer para la historia».

Nos encontramos en la frontera de un nuevo saber. Averiguar qué se entendía por etnografía en los tiempos fundadores de la disciplina a las tierras valencianas. Francesc Martínez i Martínez consideraba, el año 1927, que la «ciencia folclórica» se dedicaba a la «recogida y estudio de lo popular tanto las costumbres en su variadísima gama, como las leyendas (...), cuentos», la finalidad de esta tarea debía ser: «la imprenta y de este modo quedando catalogada pueda servir el día de mañana por hacer el consecuente estudio, lo que nos tiene que llevar a la comparación con el folclore de otras poblaciones, comarcas, nacionalidades y naciones de todo el mundo, hermosa tarea de la que tiene que surgir la historia de la civilización mundial». Hay que valorar el valor de esta cita donde se hace evidente el deseo de pasar de la etnografía a la etnología, de lo descriptivo a lo comparativo. Es una definición que hace patente la influencia de los técnicos del Arxiu d'Etnografia i Folclore de Cataluña, con los que Martínez colaboraba y que, en más de un aspecto, resulta ser la institución en la que primero se plasmó un interés por realizar un tipo de representación fotográfica que pudiese calificarse de «etnográfica».

En resumen, hasta el momento en que la disciplina se institucionalizó, la antropología en España (y por lógica en el territorio valenciano) se caracterizó por un modo de hacer que venía definido a partir de la investigación de unos determinados elementos de

un grupo a los que era posible considerar como el epítome de la «mentalidad» de ese grupo, elementos básicamente constantes a lo largo del devenir temporal. El estudio de elementos parciales (el vestido, la casa, el utillaje) se consideraba que debería aportar elementos para estudiar la «realidad» del colectivo a estudiar. La percepción de los objetos y costumbres populares como elementos destinados a una cercana muerte, es lo que justifica su estudio descontextualizado, y sobre todo la primacía del estudio de los bienes culturales (materiales o inmateriales) sobre el estudio de los actores sociales que los generan. La actividad antropológica se articulaba, junto al positivismo y a la politización de los elementos étnicos, alrededor de nociones como «tradición» o «costumbre», lo que inevitablemente conllevaba un enfoque diacrónico, histórico, en la que la presencia de los *survivals* de los que ya hablaba Tylor en *Primitive culture* estaba vinculada a la idea de que el salvamento de las culturas tradicionales (de hecho su fosilización en las salas de los museos de tradiciones populares), y no tanto el análisis de los mecanismos que explicaban la vida colectiva, era el fin último de la ciencia antropológica. Hay que insistir en ello, es la noción de «supervivencia» el concepto clave que explica la metodología y el fracaso de generaciones de folcloristas en su trabajo.

Es en este contexto intelectual en el que hay que entender el uso etnográfico de la fotografía en la sociedad valenciana. El ya citado Manuel Milà i Fontanals escribía en la introducción a un libro de fotografías de monumentos catalanes publicado en 1893: «Hay mucho hecho, pero queda mucho por hacer (...) aunque no se tratase más que de la publicación de estampas nuevas ya sería haber hecho un buen servicio, no sólo porque con ellas se perpetua la memoria de los objetos que no se pueden salvar de la destrucción (los que en realidad son pocos si hay buena voluntad), sino porque enseñan a los mismos ignorantes que han de amar las cosas que valen la pena de ser representadas, sirven además para el gusto y la instrucción de los que no pueden ver los originales y para el recuerdo de los que las han visto, de naturaleza o costumbres más subjetivas que objetivas». Por otra parte, en su manual de trabajo de campo etnográfico, editado en 1922, los técnicos del Arxiu d'Etnografia i Folclore de Cataluña destacaban la importancia del uso de las técnicas fotográficas en la documentación del trabajo etnográfico en una línea bastante similar a las conocidas «Instrucciones sumarias para los recolectores de objetos etnográficos» de Griaule y Leiris: importancia de las fotografías en las que se observaran procesos técnicos y funcionamiento de objetos, las técnicas de cuerpo que permiten observar cómo se dispone el cuerpo humano para hacer determinados procesos, eliminación de cualquier intención autoral y/o artística, la asunción del carácter «objetivo» de la imagen fotográfica frente a la «subjetividad» del testimonio oral o de las propias notas de campo del etnólogo, y de ahí que la fotografía sea junto al objeto mismo el atajo ideal para llegar a la reconstrucción «total» y «objetiva» de la cultura de la comunidad estudiada, el hecho de que los hombres y mujeres retratados lo hagan casi siempre en solitario como en una suerte de autismo cultural.

Quienes han estudiado la relación entre antropología y fotografía en España en el período anterior a la guerra civil de 1936, distinguen dos grandes tendencias: la fotografía exo-exótica (de hecho, fotografía colonial y misional) y la fotografía endo-exótica, «pintoresca» o costumbrista. Es obviamente en este segundo género en el que hay que englobar la producción fotográfica sobre la cultura popular valenciana. Es este un género

abigarrado en lo visual y en lo ideológico, cuya etapa de máximo esplendor coincidió con la invención y difusión de la fotografía y con la agudización de los efectos de la industrialización sobre la sociedad rural. Es este el motivo de la proliferación de colecciones de imágenes de «tipos», destinadas a crear una falsa ilusión de realidad, imágenes que pretendían ser representaciones científicas a medio camino entre la antropología física, el naturalismo y las demandas de la incipiente industria cultural de masas. Un buen ejemplo de este momento en que comenzamos a observar los efectos que tiene la difusión de la fotografía entre los interesados en el estudio de la cultura popular nos lo ofrecen las reflexiones del folclorista Enric Navarro Borrás, publicadas en la revista valenciana *La República de les Lletres* en el número de octubre de 1935 bajo el título «¿Se perderá el folclore?». Después de hacer una loa del trabajo del folclorista («supone excursionismo, estudio de formas y tipos del habla, trabajo (...) de clasificación y comparación, formación de unos ficheros que pueden ser de utilidad») comienza a hacer mención de la novedad que supone la llegada de la fotografía al campo de la cultura popular: «Los veraneantes llevan las carteras llenas de pruebas fotográficas. Contax, Leika o Kodak se ponen en competencia en las conversaciones y nuestras comarcas tienen una propaganda turística desinteresada. Años atrás, los turistas nos traían los cuentos, las canciones, los gozos, los juegos infantiles o los de los segadores, las canciones que acompañan la vendimia o la trilla. ¡El folclore aromatizado de siglos! Ahora ya no es necesario. Con un golpe de dedo al aparato fotográfico nos contentamos y ahora es precisamente cuando, si juntáramos las dos investigaciones, la gráfica y la oral, tendríamos el mejor servicio para la recogida del arte popular, del alma de nuestro pueblo». Y es que en la fotografía de contenido etnográfico española de los años treinta podemos encontrar, fruto de la difusión de los medios técnicos necesarios, desde autores semisecretos como el sacerdote Tomás Montserrat (1873-1944), autor de una obra basada en imágenes de «tipos» baleares engalanados con sus trajes típicos sobre fondos decorativos hasta la pervivencia del pictorialismo, encarnado en la máxima figura de su tercera «generación» española: José Ortiz Echagüe (1886-1980). En palabras de John Tagg en los años treinta se produce «una inflexión crucial en el discurso de la documentación», por la cual las prácticas documentales de los treinta sin dejar de ser el espacio de una profesión, la de fotógrafo, se amplía a sectores específicos de un público no profesional más amplio para acercarlo al discurso reformista del estado para, siguiendo al mismo autor para hablar: «a los detentadores de un poder relativo de aquellos otros que eran calificados como incapaces como el otro feminizado, como objetos pasivos pero conmovedores, únicamente capaces de ofrecerse a una mirada benevolente (...) lo documental transformó la retórica plana de la evidencia en un drama sentimentalizado de experiencia que favorecía una imaginaria experiencia de identificación de espectador e imagen, lector y representación, que suprimiría la diferencia para así limitarlos a las relaciones paternalistas de dominación y subordinación de las que dependían los efectos de verdad de lo documental». Ortiz Echagüe tendría en tierras valencianas a uno de sus más destacados epígonos: Mora Carbonell. Tanto desde el punto de vista técnico-artístico como intelectual, ambos autores comparten un universo de marcadas fronteras. Ortiz Echagüe es un hombre del noventa y ocho que en su obra apela a un sentimiento de orgullo para con el patrimonio cultural y antropológico de España plasmado en sus series de tipos hispánicos, trajes típicos, ritos, etc., mostrando en sus imáge-

nes de un mundo rural detenido en el tiempo la pervivencia de los valores propios de una nación inmemorial alejada de las sacudidas de la modernidad; Mora Carbonell es un testigo de un mundo rural del interior valenciano (en especial las series de fotografías que hizo en la población alicantina de Guadalest a la que se retiró entre 1936 y 1939 huyendo, hombre de una acomodada familia de industriales como era, de los avatares revolucionarios de su Alcoi natal).

A modo de conclusión, podemos considerar que en el tránsito de los siglos XIX al XX en el territorio valenciano, los estudios folclóricos-etnográficos nacieron por los mismos impulsos que les hicieron ver la luz en el resto de Europa; en primer lugar anclar la formaciones de nuevas identidades grupales en su pasado; la inclinación romántica por el rescate de un «alma» popular frente al cosmopolitismo ilustrado. La aportación de la etnografía a la construcción de los valencianos como una comunidad imaginada no ha sido reconocida de forma suficiente. Los debates sobre la relación entre los conceptos de etnia y nación siguen abiertos. Pero una cosa es cierta, es en el intersticio entre los conceptos de etnia y de nación donde existe la posibilidad de producción de un conocimiento etnográfico. Néstor García Canclini llama al folclore «invención melancólica de las tradiciones». El frustrado proceso de construcción identitaria de los valencianos ha hecho imposible la aparición de una conocimiento etnográfico y, con él, de una genuina fotografía etnográfica valenciana (que podemos atisbar, por ejemplo, en las fotografías que etnógrafos catalanes hicieron a principios de siglo pasado y que se custodian en el archivo Mas) que, basándose en los recursos retóricos tan bien estudiados por James Clifford, generen una «autoridad etnográfica».

Hay dos formas de ver el proceso de la construcción de las etnografías como textos y ver su relación con el autor y su autoridad; la primera es la imagen del autor como autoridad y la segunda la de la imagen de la autoridad como autor. El autor como imagen de la autoridad hace referencia al estatuto de verdad cultural que hace el antropólogo al construir su texto etnográfico; esta autoridad está relacionada con el «poder» científico. La ciencia tiene el poder porque tiene la verdad. La representación de la verdad cultural de la sociedad estudiada se hace a través del estar ahí junto con las técnicas de investigación, más la experiencia y explicación teórica. La teoría nos permite mediante las técnicas de investigación y la experiencia etnográfica, poder articular un discurso científico. El autor del texto está respaldado por la autoridad de la ciencia. Este es un discurso ausente en la práctica de la etnografía valenciana, huérfana históricamente de reconocimiento académico y vinculada a asociaciones de eruditos o, en el mejor de los casos, museos etnográficos.

El otro tipo de autoridad está ligado a la imagen de la autoridad como autor, aquí ya no se pretende la verdad, sino ubicar al texto según el autor que le dio origen. El relato ya no ordena una teoría científica como en un paradigma, sino que el texto se identifica con el autor que lo produce. Ya no es la verdad prepotente de la ciencia, sino la opinión de alguien que acompañado de la experiencia etnográfica nos muestra su visión de la cultura observada. Sólo cuando aparezcan públicamente materiales que ahora están inéditos, podremos valorar la importancia de esta segunda vía en la etnografía valenciana. La fotografía etnográfica valenciana se alinea en esta segunda posición, no siendo, quizá, una genuina fotografía etnográfica, sino más bien una fotografía de valor etnográfico. ■

