

## FOTOGRAFÍA, ETNOGRAFÍA, MEMORIA.

### PERSPECTIVA COMPARADA: ANDALUCÍA-MARRUECOS<sup>1</sup>

Por José Antonio González Alcantud<sup>2</sup>

Ni qué decir tiene que la fotografía, como hecho documental, ha estado omnipresente en muchas ocasiones para demostrar la presencia sobre el terreno en el trabajo de campo antropológico. El propio creador del trabajo de campo etnográfico, Bronislaw Malinowski durante su estancia en la Trobriand andaba cámara en mano, procurando captar buenas y bellas instantáneas que le resultasen útiles para la investigación<sup>3</sup>. Pero en realidad, la fotografía como eje de la investigación antropológica con finalidad científica sólo comenzará a tener axialidad a través de las observaciones sobre caracteres realizadas por Gregory Batenson en Bali en los años treinta del siglo XX<sup>4</sup>. Hasta entonces sólo había sido una adenda, presente pero casi invisible

La fotografía catalogable de “antropológica” ha estado muy marcada por el costumbrismo taxonómico, es decir por la búsqueda de “tipos”, y sobre todo de rostros y cuerpos, a través de los cuales interpretar hechos sociales e inclinaciones culturales y psicológicas. ¿Qué diferencias podemos encontrar entre la fotografía de Federico Olóriz, médico criminológico andaluz de finales del siglo XIX, y la fotografía con pretensiones de documentación sobre pueblos primitivos, de la misma época? Prácticamente ninguna. El modelo epistémico es el mismo.

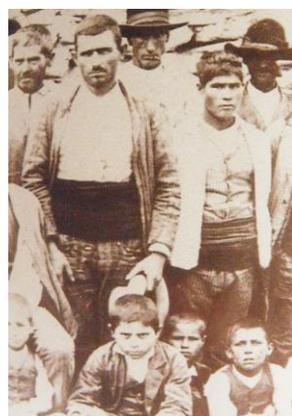


Fig.1. Grupo de vedas. Hacia 1880. Fotógrafo anónimo

Fig.2. Fotografía de Olóriz sobre tipos alpujarreños, 1894

<sup>1</sup> Este texto, con sus correspondientes imágenes, es una transcripción abreviada de la ponencia realizada en el coloquio organizado por el proyecto Rimar. No puede ser tomada, por consiguiente como un artículo científico definitivo, sino como un *working progress* que permita abrir debates sobre las inmensas tareas a realizar en el terreno de las memorias compartidas a través de la imagen.

<sup>2</sup> Catedrático de Antropología Social, Universidad de Granada.

<sup>3</sup> Juan Naranjo (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

<sup>4</sup> Elizabeth Edwards (ed.) *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven, Yale University Press, 1992. Véase también: J.A. González Alcantud. “La fotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas”. In: *Revista de Antropología Social*, nº 8, 1999, pp.37-55.

El etnocentrismo del sistema colonial potenció, con la colaboración pasiva o activa de la antropología, estas imágenes, marcadas obviamente por la necesidad de demostrar la superioridad de Europa, marcada, entre otras cosas, por el gusto por la aventura. Así se observa de manera despiadada, por ejemplo, en las fotos del “cazador de imágenes” Manuel Hernández Sanjuán.



Fig. 3 y 4. Desembarco de españoles y ceremonia en Guinea. Fotografías de Manuel Hernández Sanjuán. Años cuarenta del siglo XX

A pesar de esos lastres iniciales, las imágenes, y en particular las fotográficas, destiladas por la experiencia colonial nos pueden servir hoy día, cuando el tema de la memoria social está en la agenda de todos los investigadores en ciencias humanas y sociales, para intentar hallar sentido a muchos problemas de representación colectiva que no podríamos alumbrar de otra manera. Uno de los sentidos manifiestos es comparar los sistemas de imágenes para poder encontrar un nuevo hilo conductor a las llamadas “memorias compartidas”, como es el caso de Andalucía y Marruecos. Debemos barajar las imágenes, a falta aún de suficientes elementos de juicio para establecer el discurso científico, con el fin de lograr una comprensión del juego especular del mundo mediterráneo abierto en canal por el colonialismo.

\* \* \*

En este breve texto quisiera hacer un repaso a vuelo de pájaro sobre la importancia y evolución recientes, desde 1912 hasta la fecha, de la imagen fotográfica tanto en Marruecos como Andalucía. Es una historia invasiva, auspiciada por el triunfo de la cámara fotográfica, y propiciada por el colonialismo, que sin embargo tienen muchos puntos en común, sobre todo cuando nos vamos acercando a la contemporaneidad, y las problemáticas comienzan a ser similares, y por ende “compartidas”.

Si la cámara fotográfica llega a Andalucía casi coetáneamente a su descubrimiento, y tenemos bastantes ejemplos de esa fotografía desde mediados de siglo XIX, en Marruecos comienza ser extendida sólo a partir del reinado de Muley Abdelaziz (1898-1908). Ello es debido no sólo al retraso tecnológico que venía acumulando el reino jerifiano desde el siglo XVI, sino sobre todo a la cerrazón del “vieux Maroc” a toda influencia occidental. La

Conferencia de Algeciras de 1906<sup>5</sup> y la posterior proclamación del protectorado seis años después, en 1912, vinieron a poner oficialmente el punto final a esa política de aislamiento, propiciada por sultanes, ulemas y por la población misma. Sirva como ejemplo elocuente el aislamiento de la capital jerifiana, Fez, por otro lado nudo esencial del comercio con entre el Sahara y la costa mediterránea, adonde los diplomáticos europeos sólo arribaban para negociar o presentar sus cartas credenciales, teniendo establecida su base operacional en Tánger.



Fig.5. Vehículo de Muley Abdalaziz

Fig.6. Fotografía tomada por Muley Abdelaziz

El proceso de modernización de Marruecos comenzó en el interior del majcen, del complejo palaciego del sultanato, y lo inició Muley Abdelaziz, quien pobló en especial el palacio real de Fez de todo tipo de novedades que les eran proporcionadas por sus asesores europeos. En este cometido destacaron el caid Henri Mac Lead, un militar británico de la colonia de Gibraltar, y el francés Gabriel Veyre<sup>6</sup>. Precisamente este último fue el introductor de la fotografía en palacio. No solamente introdujo las cámaras fotográficas y un laboratorio cercano al “patio de las diversiones” sino que aficionó al propio sultán a realizar clichés. Observamos más arriba uno que le atribuye Veyre al propio sultán realizado con la mujeres de su harén.

Paralelamente se introdujeron novedades como el cinematógrafo, el tren, vehículos a motor, la electricidad o la telegrafía sin hilos. Otros divertimentos menos trascendentes fueron la afición a la bicicleta o el uso periódico de los fuegos artificiales. La población y una parte de los cortesanos no veían con buenos ojos estas actividades, y llegaron a pensar que el sultán había secuestrado por los europeos. En el terreno práctico todavía la fotografía tenía que

<sup>5</sup> J.A. González Alcantud & E. Martín Corrales (eds.). *La conferencia de Algeciras en 1906. Un banquete colonial*. Barcelona, Bellaterra, 2007.

<sup>6</sup> Como fuente primaria véase: Gabriel Veyre. *Dans l'intimité du sultan. Au Maroc (1901-1905)*. Casablanca, Afrique Orient, 2008. Como complementos: José Antonio Muñoz Jiménez. *Exotismo e imaginario urbano. Confrontaciones en torno a la representación fotográfica de la ciudad antigua de Fez en el siglo XX*. Universidad de Málaga, Tesis Doctoral inédita, 2012. Stephen Bottomore. “The Sultan and the Cinematograph”. In: *Early Popular Visual Culture*, nº 6,2, 2008. J.A. González Alcantud. “Modernización y modernidad en Marruecos en los inicios del protectorado”. In: *Imago Crítica. Revista de Antropología y Comunicación*, nº 4, 2012.

competir con la pintura orientalista que era considerada el principal vehículo de captación de los cerrados y pintorescos ambientes marroquíes.

La fotografía sirvió igualmente para documentar los acontecimientos militares y políticos. Se observa, por ejemplo, en la serie fotográfica de las “journées sanglantes” de Fez de abril de 1912, en la que los propios fotógrafos fueron los protagonistas. Vemos en la figura 7 la portada de la revista parisina *L’Illustration* tomada por el fotógrafo Bringau, captando una cacería en la que la colonia europea de Fez acompañaba al sultán Muley Hafid. Pocos días después en la revuelta anti-europea y antihebraea de abril moriría él fotógrafo Bringau y su mujer que aparece fotografiada en primer plano<sup>7</sup>.

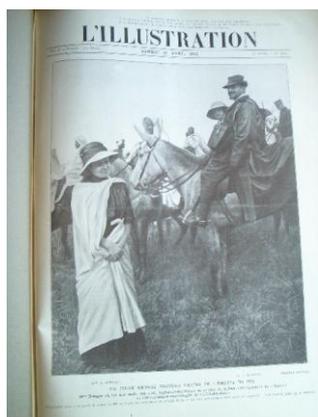


Fig.7. Portada de *L’Illustration* antes de los sucesos de abril de 1912 en Fez

Fig.8. Niños hebreos refugiados en el *mellah*. Fotógrafo Dr.Weisgerber

Las fotografías enviadas por el sucesor de Bringau, el doctor Weisgerber, y la serie de fotografías convertidas en cartas postales de Nidam y Assouline nos han permitido reconstruir unos hechos que permanecían en el olvido de la narración histórica híper nacionalista marroquí, emergida tras la independencia de 1956.



Figs. 9 y 10. Barricada en Fez, según Nidam & Assouline. Y entierro de las víctimas francesas. *L’Illustration*

<sup>7</sup> J.A. González Alcantud. “Masacre y conciencia poscolonial. En torno a las imágenes de la sublevación y pogromo de 1912 en Fez y su olvido”. In: *Imago Crítica. Revista de Antropología y Comunicación*, nº2, 2012, pp.103-134.



Fig.11. Fusilamiento de fesíes por tropas francesas. *L'illustration*

Una vez establecido el Protectorado, en 1912, en tiempos del sultán Muley Hafid, inicialmente contrario a su hermano Muley Abdelaziz, entre otras cosas por el desmedido afán modernizador de éste, el proceso de modernización continuó sin obstáculos. Los franceses, dueños de la situación, a través de la política contundente y conciliadora a la vez del residente general Hubert Lyautey, fueron imponiendo su criterio. Para mostrar el rostro de la modernidad los franceses organizaron las exposiciones de Casablanca de 1915 y de Fez de 1916. En estas exposiciones la postal fotográfica ocupó un espacio fundamental en su difusión, sobre todo teniendo presente que en paralelo las comunicaciones del correo moderno se iban abriendo camino en el interior del país y en relación con el extranjero.



Figs. 12 y 13. Las ferias de Casablanca y Fez en postales de la época

Los españoles en su lado del Protectorado procuraron igualmente documentar realidades que les resultaban “etnográficas”, si bien ahí tuvieron que compartir el terreno con la pintura. Véase al respecto no sólo la pintura ampliamente difundida de Mariano Bertuchi, ejercida desde Tetuán, sino igualmente la menos apreciada con clara intencionalidad etnográfica de Emilio Blanco Izaga. La revista “África”, inicialmente llamada “de Tropas Coloniales” fue un vehículo privilegiado para la difusión de imágenes fotográficas. Incluso la propia revista, consciente de la importancia de la fotografía, llegó a convocar certámenes de fotografía colonial.

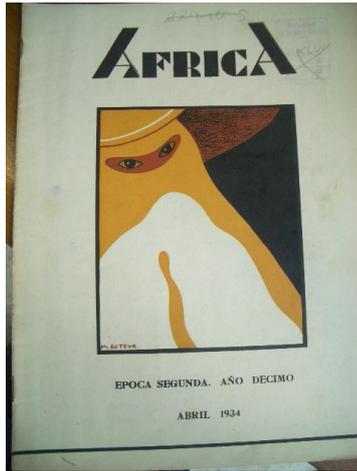


Fig.14. Portada de la revista *África*

Fig.15. Dibujo etnográfico de Emilio Blanco Izaga

Al primero pertenece, por ejemplo, la fotografía que sigue. En casi todas ellas se apuesta por la imagen tradicionalista y de misterio impenetrable de Marruecos, similar para toda la propaganda del protectorado<sup>8</sup>.

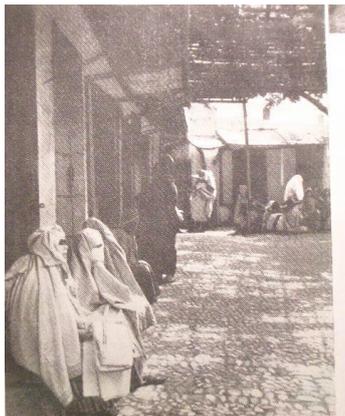


Fig.16. Cliché de Tetuán presentado al primer certamen de fotografía colonial de *África*, circa 1945

Fig.17. Cliché presentado al primer concurso de fotografía colonial

Sólo excepcionalmente comienza a aparecer el proceso de modernización, y /o sus paradojas en estas fotografías, como se ve en la que junto a los camellos se contemplan los aviones, portadores de esa modernidad en ciernes. Por regla general, el pintoresquismo y el exotismo siguen marcando el camino al fotógrafo.

Un aspecto importante más allá del tipismo y el pintoresquismo, al que naturalmente inclinaba el estudio fotográfico de Marruecos, será la fotografía onírica de psiquiatra Gaëtan Gatian de Clérambault (1874-1934)<sup>9</sup>, quien fotografiaba esencialmente a mujeres marroquíes veladas, en lugar de a mujeres con los senos desnudos, que era la tendencia de la fotografía colonial prevaleciente.

<sup>8</sup> Eloy Martín Corrales. "Marruecos y los marroquíes en la imagen oficial del Protectorado (1912-1956)". In: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 37,1, 2007, pp.83-108.

<sup>9</sup> Gaëtan Gatian de Clérambault. *Passion érotique des étoffes chez la femme*. París, Seuil, 2002.



Figs.18 y 19. Fotos de mujeres veladas tomadas en Marruecos. Clérambault

Este clima onírico, no sé si con conocimiento de causa o por simple azar, se acabaría prolongando en nuestro José Ortiz Echagüe (1886-1980):



Figs.20 y 21. Fotos de mujeres marroquíes tomadas por Ortiz Echagüe.

Liberarse de las imágenes pintorescas u oníricas, tanto da, generadas desde la mirada colonial es asunto que está costando a los marroquíes aún hoy día. El primer reto ha sido el control técnico de los medios fotográficos, luego de las vías de producción y extensión del conocimiento por parte de los marroquíes. Hasta hace poco lo único que seguía prevaleciendo eran las fotos familiares y de bodas, o bien dirigidas al sempiterno turismo. Ve puede observar en estas fotos tomadas en Fez.



Figs.22 y 23. Postales turísticas en Fez (José Muñoz) y laboratorio fotográfico fesí (J.A.G. Alcantud)

La modernidad fotográfica, liberada del exotismo colorista, ha irrumpido bien de la colaboración de antropólogos autóctonos con fotógrafos foráneos, bien de fotógrafos autóctonos que han situado su discurso en la lógica poscolonial, como se observa en estos dos casos:



Figs.24 y 25. Foto sobre los zocos del Rif de José Antonio López (en colaboración con Mohatar Marzok), y de la revista *Méditerranées*, con fotos de Souad Guenoun.

En lo que se refiere a la fotografía realizada en Andalucía, antecede en medio siglo a la marroquí, como dijimos: el orientalismo pictórico no capturó la región en la misma medida que a Marruecos. La fotografía, no obstante, procuró al igual que en Marruecos ofrecer una imagen estereotipada de Andalucía, que en muchas ocasiones contaba con el beneplácito de los autóctonos<sup>10</sup>. También se da la circunstancia de que los autóctonos rechazasen de plano la imagen que se quería dar de ellos, como ocurriera en la exposición universal de 1900 en París, donde la organización francesa insatisfecha con el pabellón de estilo renacentista de España, organizaron otro, a iniciativa propia, más exotista titulado *L'Andalousie en temps des Maures*<sup>11</sup>.



<sup>10</sup> J.A. González Alcantud. "Andalousie: le double regard ». In: *Ethnologie Française*, París, CNRS, nº XXX, 2000/2, pp.271-282

<sup>11</sup> Luis Sazatornil Ruiz & A.B. Las Heras Peña. "París y la 'españolada': casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)". In: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº35, 2005, pp.265-290. J.A. González Alcantud. *Racismo elegante. De la teoría de las razas culturales a la i del racismo cotidiano*. Barcelona, Bellaterra, 2011. J.A. González Alcantud. *La fábrica de los estereotipos. Francia, nosotros y la europeidad*. Madrid, Abada, 2006.

Figs. 26 y 27. Vistas del pabellón *L'Andalousie en temps des maures*, de la Exposición Universal de 1900

El estereotipo andaluz, básicamente casticista, se daba tanto en esta Exposición a través del pabellón citado, donde actuaba una zambra granadina, como en la propia Granada, donde a los gitanos se los hacía posar con estrafalarios y anticuados vestidos y poses, para disfrute de los viajeros.



Figs. 26 y 27. Zambra granadina en la Exposición de 1900, y gitanos granadinos alrededor de los años 20, retratados por J. Calvert

La perspectiva de la España negra gustará en especial a los fotógrafos norteamericanos, Citaremos en especial a los miembros de la Hispanic Society of America. Archer Milton Huntington protegerá y alentará trabajos como los de Ruth M. Anderson, quien en los años veinte intentará captar ese mundo, lo más parecido a la visión buñueliana de *Las Hurdes, tierra sin pan*<sup>12</sup>. Luego vendrá Inge Morath, en los cuarenta, que desde una perspectiva aristocrática volverá a hacer el mismo trabajo de reflejar la miseria de la España negra.



Fig.28. Romería del Rocío. Inge Morath

Fig.29. Córdoba. Jean Sermet

Visión más normalizada será por los mismos años la del francés Jean Sermet, con sus fotografías dotadas de onirismo insertas en su libro *L'Espagne du Sud*. Al igual que ocurrió en Marruecos la fotografía fue desplazando su objetivo del superficial pintoresquismo al intento de captar los elementos oníricos fuera del alcance de la cámara turística. A ello contribuyeron los fotógrafos locales, que ya en los cincuenta y los sesenta eran plenamente conscientes de la

<sup>12</sup> Patrick Lenaghan. *Images in Procession. Testimonies to Spanish Faith*. New York, The Hispanic Society of America, 2000.

importancia de la imagen fotográfica. Véase, por ejemplo, entre otros muchos a Mario Fuentes o Pérez Siquier.

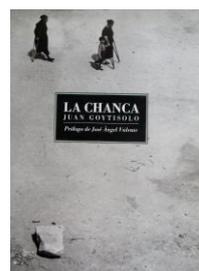


Fig.30 y 31. Fotos de Mario Fuentes.

Fig.32. Portada de *La Chanca* de Juan Goytisolo, con foto de Pérez Siquier.

Esta tendencia a la modernidad fotográfica se ha ido abriendo cada vez más en Andalucía<sup>13</sup>. Como botón de muestra de esa clara intencionalidad citaré la obra de José Muñoz<sup>14</sup> y la colectiva *Los andaluces*, ambas de los años dos mil, promovidas por instituciones autonómicas.



Fig.33. Interior del libro de fotografía “Los andaluces”.

Fig.34. Foto de José Muñoz para el libro “Andalucía. Entonces es ahora”.

El momento actual exige si se quieren superar los lastres del pasado y encontrar verdaderamente lo que de común existe en la memoria social y colectiva de marroquíes y andaluces un lenguaje de modernidad en las imágenes fotográficas, liberadas de nostalgias coloniales. Sólo así podremos quitarnos de en medio obstáculos tradicionales como el temor al fotógrafo y otros más modernos como los excesos icónicos, que provocarían un caos, incapaces de encontrar un hilo para su lectura. El método de Aby Warburg adquirido en su paso por el psiquiátrico de poner en diálogo las imágenes puede ser un camino seminal<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> J.A. González Alcantud. “Los andaluces en la lúcida cámara oscura”. In: Damián Álvarez Sala & Juan Bosco Díaz-Urmeneta (eds). *Los andaluces*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2004, pp. 214-226

<sup>14</sup> José Muñoz. *Andalucía. Entonces es ahora*. Centro Andaluz de la Fotografía, 2001.

<sup>15</sup> Aby Warburg. *Atlas Nmemosyne*. Madrid, Akal, 2010. Ed. Martin Warnke.



Fig.35. Foto de Abdelkrim por Alfonso. Obsérvese el temor al fotógrafo.



Fig.36. Atlas Mnemosyne de Aby Warburg para organizar su pensamiento con imágenes.