

Identidad visual bahiana:

Salvador de Bahía

Autor: VICTOR RENOBELL (www.renobell.info)



Un taxi en las calles de Salvador de Bahía.

Fotografía de Víctor Renobell (2003-2004)

Salvador de Bahía (Brasil) es una ciudad y una cultura **hipervisualizada**, imaginada y representada a través de las miradas de muchos fotógrafos y etnógrafos visuales. Tenemos experiencias visuales instantáneas y/o expedientes etnovisuales que se remontan a 1860, como son los trabajos de Marc Ferrez, y de los años cuarenta tenemos las instantáneas de Pierre Verger. En la actualidad encontramos toda una serie de fotógrafos autóctonos y foráneos que han desarrollado un extenso trabajo etnográfico-visual-documental sobre la sociedad y la cultura bahiana, en claves de identidad visual en la contemporaneidad, como son los trabajos de Mario Cravo Neto, Marta Sentís, Valeria Simões, Aristides Alves, Christopher Pillitz, Walter Firmo, David Alan Harvey o Marcelo Reis. Es importante hacer un recorrido por las diferentes visualidades socio-culturales para entender el sentido de la nueva hipervisualidad socio-cultural identitaria que se ha desarrollado hasta nuestros días y que hace que cada vez más el sentimiento y la proyección visual sea una estrategia de investigación muy importante para la comprensión de los fenómenos culturales identitarios.

El fotógrafo, dice Sontag, *"intenta siempre colonizar nuevas experiencias o descubrir formas nuevas de mirar. Y es en tanto que experiencia capturada, que el fotógrafo y sus fotografías desenvuelven una forma de mirar una sociedad, una visualidad que forma parte tanto de las convicciones del fotógrafo como de la escenificación representada"* (Sontag, 1981:13). El fotógrafo y reportero Mc Cullin escribe: *"tengo una visión más bien embrollada del mundo y de cómo funciona. Pero cuando tengo en las manos una cámara, esa confusión desaparece. En cuanto miro a través de un visor, todo me resulta claro y transparente como el cristal. Veo el bien y el mal de la humanidad. Entonces, me esfuerzo por fijarlo en la película"* (citado en Tisseron, 2000). Fotografiar es conocer y dar una interpretación del mundo. El fotógrafo transmite sus experiencias a través del rastro que dejan la selección de sus fotografías. Como afirma Tisseron la fotografía es una relación con el mundo que se compone a la vez de continuidad y discontinuidad, inmersión y captura, confusión y desfusión, como la propia operación psíquica. El pensamiento de la imagen como objeto de significación que hay que leer y descifrar ha constituido, en efecto, la imagen como una realidad situada frente a nosotros. Para este autor *"este fenómeno ha permitido un extraordinario desarrollo de las*

imágenes como instrumentos de conocimiento y transformación del mundo" (Tisseron, 2000:151-152).

En esta investigación visual he trabajado con las más de **3000 fotografías** que he realizado sobre la sociedad y la cultura bahiana y las otras visualidades de fotógrafos reconocidos que cuentan con trabajos publicados o exposiciones fotográficas sobre Salvador de Bahía. Los principales fotógrafos que he tratado en este diálogo visual sobre Bahía son **Mario Cravo Neto, Marta Sentís, Christopher Pillitz, David Alan Harvey, Arístides Alves, Walter Firmo, Marcelo Reis, Valeria Simões, y Mari Stockler.**

Identidad bahiana y representación visual

Como dice Buxó *"entre los comodines más habituales de la antropología social y cultural para definir conceptos fundamentales y expresar el difícil vínculo entre la estructura social y la acción humana, se encuentra la gama conceptual relativa a la identidad"* (Buxó, 1991:29). La **identidad** en referencia al sustento cultural está formada por el **conjunto de normas y actitudes** que un individuo ha de reconocer como propias y como correctas para ser considerado miembro de un **grupo social**. Por identidad cultural se entiende el proceso a través del cual los individuos se identifican con determinadas ideas y patrones de comportamiento.

La identidad como la define Miller (1973) es una categoría cognitiva que describe la manera en qué los acontecimientos son subjetivamente organizados; esto es, cómo son experimentados, interpretados y juzgados. Para Berger y Luckmann (1967), esta identidad cultural y social surge de la dialéctica entre **individuo y sociedad**. El ser humano es un organismo en interacción constituyendo su identidad personal, social, pública y étnica, en relación con su personalidad (Erikson, 1968), en interacción con los demás (Goffman, 1959), y, en relación con la estructura de valores, ideas y creencias de su entorno cultural (Wallace, 1967; Hallowell, 1971).

También para Roberto Cardoso de Oliveira (1976) la noción de identidad abarca dos dimensiones: la personal y la social. Es en la comparación entre el yo y el *alter*, entre mi grupo y los demás, en la comprensión de las diferencias que los caracterizan es donde la identidad se concreta y se rehace. Es un fenómeno que se actualiza por **contraste**, e implica la afirmación del *nosotros* frente a *los otros*. Y también para Erikson (1968) la formación de la identidad implica un **proceso de reflexión y observación simultánea**, un proceso que se da en todos los niveles del funcionamiento mental, por el cual el individuo se juzga a sí mismo, a la luz de aquello que cree ser la forma en que los otros lo juzgan, en comparación con ellos y con una tipología que es significativa para ellos.

La identidad es un concepto difícil de delimitar porque depende muchas veces de la **autopercepción** que la persona tiene de ella misma, pero también de la imagen que da a los demás (Goffman, 1959) y, por eso, hablamos de los **signos de identidad**, de lo qué la hace visible. La identidad, en el fondo, es todo lo que una persona recibe de la sociedad y considera como propio. Para Buxó (1991) la identidad de una persona se fabrica de percepciones e ideas sobre sí mismo (autoconcepto o identidad personal), de cómo quiere que le vean los demás (imagen), de cómo le ven los demás (identidad pública), y el reconocimiento que recibe (identidad social), lo cual influye en cómo actúa hacia los demás y se identifica social y étnicamente. El tema, sin embargo, se complica mucho en un mundo global como el actual, en el que aparecen conceptos como identidades concéntricas, fragmentadas, etc. Como dice Buxó (1991) *"la experiencia etnográfica nos enseña que lejos de barajar unidades precisas y situaciones claramente definidas, nos enfrentamos con la fluidez de la identidad; esto es, la mutabilidad, la variabilidad y la transformación de la identidad que responde a las condiciones cambiantes, a la distribución de los recursos culturales, a las influencias interculturales, y, en definitiva, a la dinámica de la modernización"* (Buxó, 1991:30). Veamos ahora como se relaciona esa identidad con una supuesta construcción bahiana singular.

El profesor Cid Teixeira (1996), uno de los más eminentes historiadores de la ciudad de Bahía, indica que la ciudad de Salvador no se formó a causa de Brasil, sino por una imposición internacional fruto de una dinámica de modernización. Es decir que la ciudad no evolucionó, como era común, de una agrupación que se transforma en villa y posteriormente en ciudad, sino que Salvador ya fue planeada por el gobierno portugués con fines transnacionales. Según Teixeira, *"nosotros no*

nacemos en función de Brasil, nacemos para ser la base, una sustentación, un apoyo, una guardia, un reabastecimiento, un astillero de todo el proceso mercantilista internacional. (...) Así, nosotros fuimos pensados, proyectados, imaginados, realizados para ser una prolongación europea, para que seamos un barrio de Lisboa transportado para los trópicos. Paralelamente a esta situación fuimos también el principal puerto de ingreso de la gran diáspora africana para el Nuevo Mundo. Entonces, éramos, por fatalidades histórico-geomorfológicas, la mayor agrupación europea fuera de Europa y la mayor agrupación africana fuera de África" (Teixeira, 1996:9-10). A mitad de camino entre África y Europa, con miras en los dos continentes surge un sistema social, cultural e identitario poco parcelario donde el surgimiento de una nueva identidad cultural singular se gesta desde sus inicios.

Salvador de Bahía nació como la ciudad más europea del Brasil. Tanto para Cid Teixeira como para otros estudiosos (antropólogos e historiadores) Salvador se construye y nace desde el primer instante cosmopolita. Antonio Risério (1988), escritor y estudioso de la cultura bahiana y de la música brasileña, analiza que Salvador de Bahía no era un asentamiento que fue creciendo. La ciudad ya surge estructurada. Salvador no nace de un pasado, sino de un proyecto de futuro que era construir Brasil. De ahí, que desde el inicio, la influencia internacional en la realidad local está presente en "Padre Vieira", Gregório de Mattos, "Cinema Nuevo" y la "Tropicália".

En los siglos XVI y XVII, Salvador ya era la mayor ciudad europea fuera de Europa. Portugueses e indios levantaron edificios y comenzaron también a reproducirse. La **visualidad identitaria** del proceso de construcción bahiano va adquiriendo matices diferenciadores desde sus inicios. Las construcciones heredadas de una Europa portuguesa empiezan a inundar el núcleo principal de la ciudad (*cidade alta*) pensada para los poderosos, y las construcciones africanas ocupan las zonas periféricas (*cidade baixa*).

El proceso de aprendizaje y la construcción de la identidad de los ciudadanos que van llegando a esta ciudad adquiere un matiz diferente: en Salvador de Bahía la mezcla cultural nació de la necesidad de reproducción. Como analiza Teixeira, la mujer portuguesa era algo muy raro en todo Brasil porque los colonizadores no traían a las familias. Por lo tanto, esa **mezcla racial** fue más imposición de la biología que de la sociología o de cualquier otro aspecto cultural. Paralelamente

Salvador de Bahía sufre un aislamiento del resto del territorio colonizado. Según Teixeira, ese "*aislamiento cultural*" de Bahía, paradójicamente provinciano y cosmopolita, estaría en el centro de una cultura idiosincrásica bahiana y reproducida hasta hoy en día, con bastante énfasis, por los medios de comunicación de masas, que se interesan tanto por los **estereotipos nativos** como los **estereotipos internacionales**. Como dice Pinto (2001) el diferencial comunicacional representado por la imagen de un "modo" (*jeito*) particular de los bahianos (de Salvador y del Recôncavo Bahiano), una supuesta bahianidad, parece ser un eje fundamental para la comprensión de los trazos diacríticos más visibles para el ojo no-nativo.

Bahía se construye como un modo diferente, es decir, como una identidad diferenciada producida por un pasado colonial característico y que comporta una visualidad determinada. Antes de expresar en qué consiste esa visualidad determinada del modo bahiano veamos con un ejemplo como se va reconstruyendo esa identidad visual. El ejemplo lo encontramos en las representaciones identitarias visualizadas en los medios de comunicación de masas escritos, como es el caso del "Correio da Bahía", uno de los dos diarios más importantes de la ciudad y de la región. Un análisis de las portadas de este diario revela que lo tradicional/ancestral, junto con lo lúdico y lo cosmopolita tienen igual importancia visual y textual.

En estas portadas las expresiones lúdico-fiesteras afro-brasileñas se presentan tan importantes como las representaciones de modernidad y de ciudad cosmopolita. Y el componente tradicional, sobretodo representado por rasgos afro-brasileños y en menor medida indios, también entra en la dinámica representacional estereotipada como signos de identidad visual bahianográficos de esta región. De esta manera se transporta ese particular modo bahiano y esa mezcla de los valores sociales y culturales identitarios representados y asumidos actualmente como un rasgo cultural y comunicacional.



Correio da Bahia. 16 de enero de 2004 - 29 de marzo de 2005

Como podemos ver en los dos ejemplos de las portadas del “Correio da Bahia”, en los medios de comunicación de masas, se mezclan temáticas culturales de lo ancestral, de religiosidad afro-brasileña, de aspectos lúdico-fiesteros como el fútbol o de modernidad con las representaciones de los más modernos barrios de la ciudad dando una imagen de prosperidad urbanística en su 456 aniversario. Son fotografías de estereotipos sociales recurrentes de recuperación de la cultura precolonial, que se mezclan con la visión de modernidad del continente latinoamericano. Asimismo es significativo destacar la importancia visual y textual que le da la prensa escrita y audiovisual a las noticias relacionadas con las celebraciones de rituales afro-brasileños, para enfatizar la identidad *afro* y, a su vez, bahiana como interiorización iconoplástica de la importancia turístico-social de las celebraciones de rituales originarios de África e importados a Salvador en la era colonial.

En los festejos de los 450 años de Salvador de Bahía, el alcalde Antonio Imbassahy, para despertar la autoestima del pueblo habló de que “*tenemos una*

belleza natural, un carácter fuerte de la raza, de la cultura, de la religiosidad, de la música y esto es un hecho reconocido" (citado en Klinke y Marques, 1999). De esta manera se verbaliza que Salvador de Bahía es diferente y singular a la vez, un modo de ser diferenciado de la realidad latinoamericana y con un fuerte componente antropológico, histórico y social.

En esa perspectiva, es interesante verificar cómo se desarrolla una cierta noción de identidad bahiana singular (bajo el signo de **bahianidad**), principalmente a partir de los años setenta, con la presencia ostensiva de algunos actores y agencias en el escenario bahiano, así como en el emergente mundo publicitario bahiano; o el gobierno en los niveles provincial y municipal con la empresa turística Bahiatursa (órgano oficial de turismo del Estado de Bahía) y la Emtursa (órgano de turismo oficial de la ciudad de Salvador) representantes de los intereses de las agencias de viajes, hoteles, restaurantes, etc., empeñados en la **difusión de una imagen bahiana** muy bien elaborada para Brasil y para otros países (Pinto, 2001).

El concepto de **bahianidad** surge de la necesidad de apreciar una cultura diferente de la que se puede encontrar en los límites territoriales de la región. Existe una evidencia testimonial de esta diferencia en textos literarios, en la visualidad y textualidad turística de Bahía, así como, en diversos estudios socio-antropológicos. Además, los medios de comunicación de masas hace tiempo que inciden en la idea de una diferenciación fuertemente asociada a la comunidad de etnia diferenciada. En la fotografía sobre Bahía también se encuentran rasgos peculiares y signos de identidad iniciados sobre todo en Pierre Verger así como en el cine, donde hay claros ejemplos surgidos de la época de oro del *Tropicalismo* diferencial. Y finalmente, en la música y en el resto de las artes se evidencia un ritmo y una musicalidad muy propios de la región sobretodo en la llamada música "axé" o "pagode", sin dejar a las expresiones musicales ligadas a la religiosidad afro-brasileña (*os cânticos*).

Para el estudio de la noción identitaria en Bahía, las **fuentes literarias** pueden generar un buen material de investigación, tenemos las guías turísticas de Bahía y los textos académicos o para-académicos, ya clásicos, de cronistas y ensayistas como Fred de Góes (1982) y Antônio Risério (1981; 1988; 1993, etc.), por ejemplo. De hecho, este último no sólo compuso un vivo cuadro de Bahía a través de sus libros sino que también participó de la historia reciente del Carnaval escribiendo letras de canciones al lado de Moraes Moreira. También podemos

identificar algunos de los signos y estereotipos de este constructo identitario simbólico en diversas manifestaciones estéticas del siglo XX, que van desde las figuras de Carybé, pasando por las fotografías de Verger, Mario Cravo Neto, Marta Sentís, Valeria Simões y otros fotógrafos/as, y el cancionero de Caymmi¹, Caetano Veloso² o Gilberto Gil³, hasta la literatura de Jorge Amado⁴ y João Ubaldo Ribeiro,

1 Dorival Caymmi nace el 1914 en Bahía (Brasil). Caymmi es el compositor responsable en gran medida de la imagen que Bahía tiene hoy en día, su estilo inimitable de componer y cantar influenció varias generaciones de músicos brasileños. En Salvador tuvo varios trabajos en la radio antes de tener éxito como cantante, y como compositor ganó un concurso de músicas de carnaval en 1936. Dos años más tarde fue para Río de Janeiro con el objetivo de realizar el curso preparatorio de Derecho y empezar su vida laboral como periodista, profesión que ya había ejercido en Salvador. Pero incentivado por sus amigos cambia de idea y se dedica en exclusiva para la música. Uno de sus primeros éxitos es "O Que É Que a Baiana Tem" canción incluida en el film "Banana da Terra", estrenado por Carmen Miranda. En seguida su música "O Mar" fue difundida en un espectáculo promovido por la entonces primera-dama Darcy Vargas. De ahí en adelante su prestigio se fue ampliando. Pasó a actuar en la Radio Nacional, donde conoció a la cantante Stella Maris, con quien se caso en 1940. Las canciones que más caracterizan a Caymmi versan la mayoría de veces sobre temas playeros o sobre Bahía y las bellezas de la tierra, lo que colaboró para fijar, de cierta forma, una imagen de Bahía y del Brasil hacia el exterior y para los propios brasileños. Algunas de las más destacadas músicas son "Ledo Abaeté", "Promessa de Pescador", "É Doce Morrer no Mar", "Marina", "Não Tem Solução", "João Valentão", "Maracangalha", "Saudade de Itapoã", "Doralice", "Samba da Minha Terra", "Lá Vem a Baiana", "Suíte dos Pescadores", "Sábado em Copacabana", "Nem Eu", "Nunca Mais", "Saudades da Bahia", "Dora", "Oração pra Mãe Menininha", "Rosa Morena", "Eu Não Tenho Onde Morar", "Promessa de Pescador", o "Das Rosas". En sesenta años de carrera, Dorival Caymmi grabó cerca de veinte discos, más un número de versiones de sus músicas realizadas por otros intérpretes que son prácticamente incalculables. Su obra, considerada pequeña en cantidad, compensa esa falsa impresión con un inigualable número de obras-primas.

2 Caetano Veloso nace en 1942 cerca de Salvador de Bahía (Brasil). Siendo todavía pequeño, su familia se mudó a Salvador, donde con el tiempo ingresó en la universidad para cursar estudios de arte. Su primer álbum, titulado "Caetano Veloso" tuvo un gran éxito fuera de Brasil en 1968 y le valió para recibir varios premios internacionales. En 1969 grabó un disco en vivo, junto a su amigo Gilberto Gil. El disco se tituló "Barra 69". Caetano y Gilberto tuvieron que abandonar el país ese mismo año por motivos políticos y se exiliaron en Londres. Allí bebió de las fuentes del rock que sonaba por Europa. Su regreso a Brasil se produjo en 1972. Su actividad musical siguió generando nuevos discos, muchos de ellos en

directo y con colaboraciones de amigos como Chico Buarque, Gal Costa y su hermana María Bethania. Con estos últimos, junto a Gilberto Gil, formó un grupo con el que publicaron un disco titulado "Doces Barbaros". En 1977 se publicó "Bicho", un disco que tuvo ciertas influencias de la cultura nigeriana. Además publicó una colección de poemas con el título de "Alegría". En 1989 se publicó "Estrangeiro", una mezcla de su música de siempre con los nuevos sonos brasileños, como la *bossa nova*. En 1987 publicó una recopilación de sus mejores temas y en 1991 vio la luz "Circulado", uno de sus mejores discos. Sus últimos trabajos han sido, hasta la fecha, "Tropicalia 2" (1993), "Fina Estampa" (2000) y "Noites do Norte" (2001).

3 Gilberto Gil nace en 1942 en Salvador de Bahía. A finales de la década de los cincuenta, mientras estudiaba administración de empresas en la Universidad Federal de la ciudad que le vio nacer, ya tocaba con un grupo denominado Os Desafina Dos. Por entonces descubrió a Joao Gilberto en la radio y le impresionó tanto que le faltó tiempo para agenciarse una guitarra y aprender a tocar y cantar *bossa nova*. Su primera experiencia profesional como músico la tuvo en la publicidad. En 1964 forma parte de "Nós Por Exemplo", un espectáculo de *bossa nova* y música tradicional brasileña dirigido por Caetano Veloso. Un año después se traslada a São Paulo. Después de actuar en numerosos conciertos, consigue su reconocimiento popular cuando la cantante Elis Regina graba su canción "Louvação". Esto le permite establecerse como un intérprete de "canción protesta" y comienza a ser muy popular gracias a su papel dentro del movimiento del Tropicalismo, la razón por la cual la música brasileña se abrió a toda una infinidad de influencias. La repercusión de su canción "Louvação" dio alas a Gil para plantearse la grabación de su estreno discográfico. Su primer single, "Aquele Abraço", no llegará hasta 1969. Su fusión de la *bossa nova* con la samba y demás músicas folclóricas y anglosajonas fue una revolución. Tuvo que emigrar a Gran Bretaña a causa de la dictadura hasta 1972. Al regresar a Brasil grabó "Expresso 2222", que incluía dos singles históricos: "Back in Bahia" y "Oriente". Después de actuar en el Midem francés en 1973, Gil grabó "Ao Vivo" al año siguiente. Unos meses después publicó, junto con Jorge Ben, "Gil and Jorge". En el 1976 se fue de gira con Caetano Veloso, Gal Costa y Maria Bethania y publicaron el álbum "Doce Bararos". Durante el resto de esta década grabó varios álbumes para diferentes compañías discográficas brasileñas antes de firmar con Wea un sustancioso contrato en 1977. En 1985 Gil celebró sus 20 años de carrera con el álbum "Dia Dorim Noite Neon", publicado en Estados Unidos, y dos años más tarde le tocó el turno a "Gilberto Gil Em Concerto", un directo que data de 1987 en Rio de Janeiro. La carrera de Gilberto Gil prosigue con sus esencias: la investigación melómana de los orígenes del Tropicalismo y la necesidad de experimentar y pegar lo ancestral con las últimas tendencias. De esta búsqueda nacen numerosos hitos sonoros, entre los que destacan "O Sol de Oslo" (1998) y "As Canções De Eu, Tu, Eles" (2000). En 2003 es nombrado Ministro de Cultura. Para Gil la actividad política (y gubernativa) no es

entre otros iconos de áreas diversas, como la arquitectura, las artes plásticas y, en gran medida, la canción popular, incluyendo ahí la "axé-music", el "forró" o el "pagode" de Daniela Mercury, Ivete Sangalo o los Trios Eléctricos de Terra Samba a Chiclete com Banana.

Bajo estos preceptos el concepto de bahianidad se expone magistralmente en la obra literaria de Jorge Amado. Es sus obras demuestra tener sensibilidad antropológica para rehacer la imagen de los lugares a través de la mirada de los niños abandonados, de negros, de prostitutas, de marineros, o de pobres que son los que forman la verdadera alma de la región y los que enriquecen las páginas del escritor (Klinke y Marques, 1999). Muy rápidamente esta idea de bahianidad pasó a ser fuertemente potenciada por los *mass media* analógicos y/o digitales de los últimos decenios, y pasando a constituirse como un **instrumento de interpretación y de autorepresentación** de los bahianos, materializado en una serie de trazos adquiridos como naturales y evidentes, construidos e identificatorios de la vida popular "*auténtica*" (Araujo Pinho, 1996). Y todo esto retomando la vieja idea de que lo exótico siempre es más auténtico. De esta manera se adhiere a la consideración bahiana el signo identitario y el estereotipo social de lo "*exótico*" como paradigma visual interpretativo de la noción identitaria de bahianidad reconstruida. La "*naturalidad*" por debajo del ecuador se analiza antropológicamente desde la visibilidad de lo exótico y esta caracterología se ha convertido en un estereotipo que podemos encontrar interiorizado no solamente en la sociedad y la cultura bahiana, sino en todas las representaciones identitarias de América del sur e incluso del pacífico sur.

algo nuevo: ya había sido secretario de Cultura en Salvador de Bahía, donde contribuyó a la recuperación del Pelourinho (centro histórico de la ciudad de Salvador).

4 Jorge Amado nació en Itabuna, en el estado de Bahía, en 1912. Interesado por la literatura desde la adolescencia, a los dieciocho años comenzó a escribir su primera novela, "País del carnaval", publicada en 1932, en su vasta producción narrativa, considerada una de las más destacadas de las letras brasileñas del siglo XX, destacan las novelas "Cacao", "Capitanes de Arena", "Tierras del sinfín", "Gabriela, clavo y canela", "Los viejos marineros", "La muerte y la muerte de Quincas Berro Dagua", "Tienda de los milagros", "Tereza Batista cansada de guerra", "Tieta de Agreste" o "Bahía de todos los Santos". Algunas de ellas han sido llevadas al cine y a la televisión.

Bahianidad reconstruida

En la teoría socio-antropológica se dispone de varias obras que hablan respecto al tema de la **identidad bahiana**, aunque la gran mayoría son trabajos de características académicas no publicados que hacen referencia, más específicamente, al estudio de organizaciones festivo-lúdico-carnavalescas afro-brasileñas que a otros componentes sociales. Se pueden citar algunos autores relevantes en este sentido, como Antônio Godi (1997), que se dedica al proceso de masificación de la música popular; o Ari Lima (1997), con su trabajo sobre el grupo "Timbalada"; Paulo Miguez (1996), Milton Moura (1987; 1996; 1988; 1999) y otros investigadores del área de política local, que analizan la dimensión organizacional del Carnaval de Salvador. Pero se encuentran autores contemporáneos que se han centrado en otros aspectos comunes representacionales de la sociedad y la cultura bahiana como Osmundo Araujo Pinho (1996), o Livio Sansone (1992; 1994; 1995; 1997; 2001) que investigan en el área de la cultura negra; o los trabajos de Antonio Risério (1981; 1988), Cid Teixeira (1996), Jeferson Bacelar (1989; 2001), Luis Americo Bonfim (2000), Lluís Nicolau (2003), Roque Pinto (1999; 2001), Roberto Albergara (2001), Ordep J. T. Serra (1995; 2005), Roger Sansi (2001, 2005), Maria do Carmo Timôco Brandão (2001; 2004) o Stéphane Malysse (2000; 2004) entre otros.

Uno de los investigadores que más trabajos ha dedicado al tema de la identidad bahiana, con especial atención al mega-evento del Carnaval de Salvador, es el sociólogo Milton Moura (1987; 1996; 1988; 1999). Según este autor, la bahianidad puede ser entendida como una **representación**, siendo "*el nombre de nuestra máscara típica y pública*" (Moura, 1999: 102) dotada de ciertos trazos característicos, como la familiaridad, la sensualidad, la religiosidad y, en gran medida, la negociación política turístico-cultural. Esta definición es un buen punto de partida visual de la bahianidad porque introduce la noción de máscara pública como argumento representacional del modo bahiano. Otros autores como Risério (1993), explican que el mito bahiano es un hecho consensuado y define sus pilares de la siguiente manera: "*El mito bahiano está asentado en un triple pie: antigüedad histórica, originalidad cultural, belleza natural y urbana. Fue a partir de estos elementos reales que el mito evolucionó, de los tiempos coloniales a los días de hoy*" (Risério, 1993:112).

Araujo Pinho y Sansone centran su interpretación de la bahianidad en parámetros de **cultura negra** originaria de África. Como dice Sansone (2001) "*Bahía ha sido históricamente el centro, no sólo del discurso elitista, sino también de la construcción popular referida a 'África' y los africanismos en Brasil*" (Sansone, 2001:9). Y dicha construcción africanista pasa por unas etapas históricas que analiza muy bien Sansone. Para este autor existen **tres períodos** destacados en la historiografía de Bahía que definen la construcción social de su identidad diferenciada.

Para este autor el **primer período** sería el que va de 1888 a 1930; entre el **fin de la esclavitud** y el inicio de la **dictadura de Vargas**. Es la década donde el empleo y la industrialización fueron mínimos. Esta etapa cuenta con una inmigración masiva que proviene de Europa, a menudo substituta de los esclavos liberados. Esto hizo que el mercado de trabajo no permitiera a los negros casi ninguna movilidad social. Las relaciones raciales eran delineadas por una sociedad altamente jerárquica, tanto en términos de color como de clase (Bacelar 1993). Las personas negras, las cuales eran mayoritariamente parte de las clases más bajas, "*sabían su propio sitio*" como dice Sansone (2001), mientras la élite, casi completamente blanca, podía mantener fácilmente sus posiciones sin sentirse amenazada.

Después de este período se inicia la **etapa de la reafricanización** que va del 1930 al 1977. Este segundo período comenzó con la dictadura populista de Vargas en los años treinta, y concluyó con el régimen militar de derechas a finales de los años setenta. En los años treinta, por primera vez, se abrieron oportunidades para las personas negras en el sector formal del mercado de trabajo, mayoritariamente en el sector público. El régimen populista autoritario de Vargas limitó la inmigración y favoreció la fuerza de trabajo llamado "*nacional*" como parte de su proyecto de modernización (Sansone, 2001). Una segunda acometida de importancia hacia la integración de la población negra se produjo entre mediados de los años cincuenta y mediados de los setenta. Este período estuvo caracterizado por un **gobierno populista** y luego, a partir del **golpe militar** de 1964, por un **régimen autoritario** que promovió un crecimiento económico patrocinado por el Estado y basado en la substitución de importaciones. Los empleos en la industria fueron entonces abiertos a la población negra. Por primera vez en Bahía y en Brasil los

afro-descendientes negros pudieron conseguir empleos en el sector formal con grandes posibilidades de movilidad social.

Desde 1964 hasta 1983, Brasil fue gobernado por una junta militar que reprimió los derechos civiles y entorpeció la organización de los individuos de étnias negras. Sin embargo, durante la década transcurrida desde los inicios de los setenta hasta los inicios de los ochenta, el régimen sufrió una pérdida de su control militar, lo que trajo aparejado el **crecimiento de la creatividad de las organizaciones** y de las **culturas negras**. Como explica Agier (1990 y 1992) los nuevos trabajadores negros mostraron interés en el orgullo negro y en las organizaciones negras por dos razones: por un lado, gracias a la ascendente movilidad social, esta nueva generación de trabajadores conoció barreras raciales nunca vistas anteriormente; y por otra parte, éstos tenían más dinero y más tiempo para gastar en actividades organizativas y de recreación con sus comunidades. Además, nuevos movimientos y asociaciones completamente integradas por negros fueron creados con vistas al carnaval. La cultura y las **religiones negras** (afro-brasileñas) adquirieron un mayor reconocimiento oficial. En Bahía, nuevas y poderosas formas de cultura negra fueron creadas y los medios de comunicación titularon este proceso con el nombre de *reafricanización* de Bahía (Bacelar 1989; Agier 1990 y 1992; Sansone 1993).

Finalmente vendría, según Sansone, la tercera y última **etapa africanista** de Bahía que se inicia a partir de 1989 y llega hasta nuestros días. Este período es el que pone en circulación la idea de **bahianidad**. La característica principal surge de que la modernidad racial y cultural llega a Bahía. Este tercer período cubre el regreso a la democratización, desde comienzos de los ochenta hasta la actualidad. A lo largo de estos años, la recesión combinada con la **democratización** y la rápida **modernización industrial** han provocado la combinación de nuevos sueños y frustraciones. La modernización trajo cambios que habían provocado un aumento de las condiciones de vida y de la esperanza de vida. También en Brasil, como en muchos otros países del Tercer Mundo, la escolarización masiva junto con los medios de comunicación, contribuyeron a una revolución en el aumento de las expectativas socio-culturales. Muchos de los canales de movilidad social que habían sido importantes para las generaciones anteriores, dejaron de ser relevantes para las nuevas generaciones. Por otro lado las oportunidades existentes en las antiguas manufacturas, en la industria pesada y en el empleo público se redujeron, a la vez que el valor real de los salarios se colapsó, rebajando el estatus relativamente alto

que habían tenido antiguamente dichos empleos. En estos últimos años también se han creado **nuevas formas de segregación**, usualmente sutiles y no explícitamente basadas en el color de la piel, que emergieron en algunos sectores del mercado laboral, tales como las tiendas de lujo, en las cuales el requerimiento de poseer una "*buena apariencia*" y "*buenas maneras*" observó una tendencia a discriminar a aquellos candidatos de piel oscura (da Silva, 1993; Guimarães, 1993).

Otro factor importante de esta época fue la **apertura del país** a las ideas, sonidos y culturas del exterior. Tras siglos de exclusión, en los cuales solamente una reducida élite tuvo acceso a los artículos extranjeros, Brasil transitó del aislamiento a la participación en la economía mundial como un importante y emergente mercado, tal y como es denominada esta moldeable y gran economía del Tercer Mundo. Previamente, a causa de la política de sustitución de importaciones muchas de éstas estaban fuera del alcance; ahora las mercancías importadas se encontraban disponibles para ser vendidas, pero eran aún muy caras y, por lo tanto, exclusivas para la mayor parte de los brasileños negros. Nuevos sueños emergieron también de la **aceptación**, por parte de la cultura oficial y estatal, de las **expresiones culturales negras**. A esto, añade Sansone (2001), que el negocio del ocio se encuentra más interesado en la cultura negra. Y es en esta época en que la cultura negra se halla de modo prominente en las imágenes y discursos oficiales y comerciales de la brasilidad (*brasilidade*) y la bahianidad (*baianidade*).

Osmundo Araujo Pinho (1998) piensa que es posible considerar críticamente una idea de bahianidad (en el sentido de una abstracción ramificada) como una **comunidad imaginada**. Este autor propone la conceptualización de la "**idea de Bahía**"⁵ como el discurso construido en torno a la articulación específica entre

5 Conviene decir que por "*idea de Bahía*" Araujo Pinho entiende (a) el "*sentimento*" de diferencia que los bahianos tienen en relación al resto del país y del mundo; (b) que este "*sentimento*" es constituido a partir de narrativas específicas; (c) que estas narrativas condensan contenidos particulares; (d) que estos contenidos son ideológicos, en el sentido interpretativista; y (e) que esta ideología es tanto la base para la construcción de un consenso político con vistas a la dominación, como la base para la reproducción de una multiplicidad de bienes simbólicos, negociados en el mercado internacional de cultura. En este campo incluye tanto la industria fotográfica cuanto la de turismo, además de otros segmentos.

pueblo, tradición y cultura. Esta idea de comunidad imaginada queda reforzada por la literatura bahiana, tanto de textos clásicos como de la literatura banal de las guías turísticas o de los medios de comunicación de masas. Por lo tanto, parece ser pertinente y relevante la asociación entre la constitución y la diseminación del discurso de la bahianidad y la estética audiovisual acompañada por la "axé music" y la música popular bahiana, el "Cinema Novo" y la creación visual-fotográfica de Pierre Verger o Mario Cravo Neto, o de la literaria de Jorge Amado. A la vez, esa producción va a ser explotada por la cultura de masas significadamente representada en la animación del cotidiano local con fuerte incidencia en los jóvenes, y en la ritualización de una Bahía mística dentro del imaginario más reciente.

En cambio para Pinto (2001) la noción de bahianidad puede ser pensada como la representación de un *modus vivendi* bahiano ideal, estereotipado y distinguido del resto del país y dotado de características bien peculiares. Según Pinto, podemos pensarla como una construcción identitaria reciente, desarrollada en gran medida por una sub-élite regional conectada a las artes y a las letras, en función de una **matriz simbólica popular y local**. Y ese sustrato identitario, por su parte, se ha constituido en un terreno bastante fértil para el cultivo de una imagen turística conectada, principalmente, con un pasado "*africano*" que no pasa de moda, y con un presente moderno caracterizado con el carnaval eléctrico popular que unifica los aspectos lúdicos y la identidad alegre, lúdica y fiestera que padroniza el carnaval con la matriz afro-descendiente de los *blocos* de música popular bahiana que enfatizan las raíces y los sonidos *afro*, como la *batucada* (sonido de tambores), africanizando la música que más repercusión turística y social tiene en Bahía.

Para Pinto, el trazo diferenciador identitario bahiano ha sido lo que ha dado fruto a un análisis pormenorizado del sentido de bahianidad, como una manera de ser diferenciada del resto de Brasil y de toda Latinoamérica. De ese aislamiento y mezcla cultural nace una manera de ser que ahora puede ser analizada de manera **culturalmente y visualmente diferenciada**. Pinto afirma que "*podemos pensar, por lo tanto, en esa narrativa de la bahianidad como una construcción ideológica relativamente reciente*" (Pinto, 2001). Se trata de una **formación simbólica** pensada, en el sentido *geertziano*, como un sistema cultural que alinea las nociones de ideología y cultura, siendo la primera una faceta de la segunda.

En ese sentido, esta bahianidad podría insertarse en una especie de gramática representacional de la *brasilidad* como un todo, amplio imaginario colectivo donde daría a Bahía el puesto de **actor especializado en lo lúdico popular**, en la promoción del entretenimiento festivo-musical, especialmente carnavalesco, pasando a ser algo inherente a su propia identidad (Pinto, 2001). De esa forma, la idea de una cultura bahiana genuina, profunda e idiosincrásica es elaborada y difundida mediante la producción de la gran industria cultural local que, por su parte, es retroalimentada por las prácticas y perspectivas de los nativos-consumidores en función de esta misma imagen hegemónica.

Esta bahianidad se condensa en una visualidad concreta y determinada sólo perceptible con un ojo antropológico o sociológico. Así, la noción de bahianidad para Pinto (2001) se constituye, básicamente, de la representación casi caricatural de una supuesta cultura singular, espontánea, creativa, sincrética, visual y musical, vendible como un **producto turístico** que atiende a un segmento específico de consumo a la vez analizable a través de la textualidad y de la visualidad socio-antropológica. El aumento del turismo es uno de los factores que más ha influido en la necesidad de reconstruir esa noción de bahianidad, **heredera de la cultura negra** de Bahía, ofreciendo un singular aspecto visual culturizado en una ciudad en que de los 2,3 millones de habitantes sólo un 50% viven en viviendas dignas y un 42% disponen de saneamiento básico, según datos del propio ayuntamiento.

El antropólogo Jeferson Barcelar (2001), sin embargo, alerta de que en una ciudad culturalmente representada, el racismo o la discriminación hacia diferentes tonos de piel existe; en contradicción con las representaciones de una Bahía cultural y singular "*Salvador se desarrolló como un lugar mitificado. Esa combinación del pueblo bahiano hace de nuestra cultura la más expresiva de las Américas, pero no siempre esa mezcla significa armonía. La mezcla generacional no excluyó el racismo*" (Bacelar, 2001: 45).

Seguramente por estas razones en Bahía se unen "*la tradición y lo nuevo*", como atestigua Maria Stella de Azevedo Santos, la mãe de santo Stella de Oxóssi, líder espiritual del *terreiro*⁶ de candomblé "Axé Opô Afonjé", uno de los mayores

⁶ En el candomblé y en las religiones afrobrasileñas se llama *terreiro* al lugar común de celebración de ritos y ceremonias religiosas. Sólo los iniciados tienen acceso a esos lugares de culto.

centros de la religión del candomblé de la Bahía actual. Mae Stella, por su larga trayectoria en organización religiosa sabe de la importancia de su papel político para la ciudad. Además de resguardar la cultura africana, el candomblé estableció en la sociedad bahiana el poder de la mujer. Así, como orixás del sexo masculino y del femenino dividen la jerarquía en los *terreiro*, las mujeres toman cuenta del espíritu y del cotidiano de la familia bahiana (Klinke y Marques, 1999). La importancia del candomblé y de las religiones afro-brasileñas en la constitución de una identidad bahiana tiene mucha importancia y proporcionó uno de los pilares característicos de la bahianidad visual representada. Por estos motivos dejar la concepción plurirepresentacional de bahianidad en manos de un imaginario puramente lúdico no sería lo correcto, la construcción identitaria que refleja la noción de bahianidad es mucho más amplia.

Unificando estas diferentes propuestas de bahianidad se encuentra Albergaria (2001) para quien existen **dos tipologías de ideas** que resumen la conceptualización identitaria socio-antropológica de Bahía: una está propuesta por los *baianólogos* de más edad y la otra por los más jóvenes. Entre los *baianólogos* de más edad se encontrarían Teixeira, Serra, Risério y Moura. Y entre los más jóvenes se podrían destacar Lima, Pinto, o Sansone. De todos estos autores Albergaria interpreta que existen dos grandes teorías bahianológicas. Una es la llamada **teoría endógena y espontaneísta de la bahianidad**. Se trata de argumentar que existiría la idea de una Bahía endógena, una bahianidad que emergería de abajo para arriba. Existiría un *ethos* bahiano, un alma de la ciudad, que se iría constituyendo después de los 400 años de sincretismo, y de la mezcla *afro-luso-tupí*. Eso daría una cara típica y regional a Bahía, que en los años treinta y cuarenta va evolucionando y va condensándose. Pero en los últimos quince o veinte años, se viene constituyendo otra teoría. Esta sería la **teoría exógena sobre la idea de Bahía** que explicaría la bahianidad en un **sentido mitológico**. Esta teoría nos dice que la idea sobre Bahía es un mito constitutivo de una identidad, pero no es más que un mito. En el fondo, Bahía fue construida de fuera para dentro y de arriba para abajo. De fuera para dentro porque, en primer lugar, Bahía es una imagen positiva de aquello que fue Río de Janeiro el siglo pasado (Albergaria, 2001). Así, Bahía se construiría bajo la oposición de una brasilidad entendida como principio originario de Río de Janeiro.

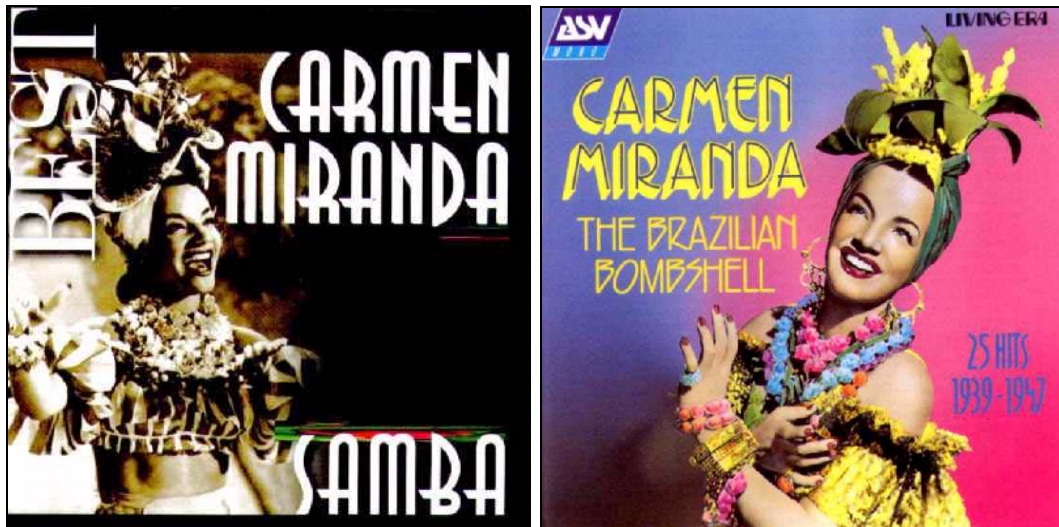
De esta segunda teoría sobre la bahianidad se destaca que figuras importantes del mundo artístico y creativo hayan servido de sustentación original

de estereotipos y arquetipos mitológicos del *ethos* diferencial bahiano. De ahí que la figura importante de Carmen Miranda⁷ como constitutivo de la idea de bahiana; o de la música de Caymmi, sobretodo la canción de "*Que es que la bahiana tiene?*", refuerzan el mito de Bahía en el **imaginario nacional popular** (Albergaria, 2001).

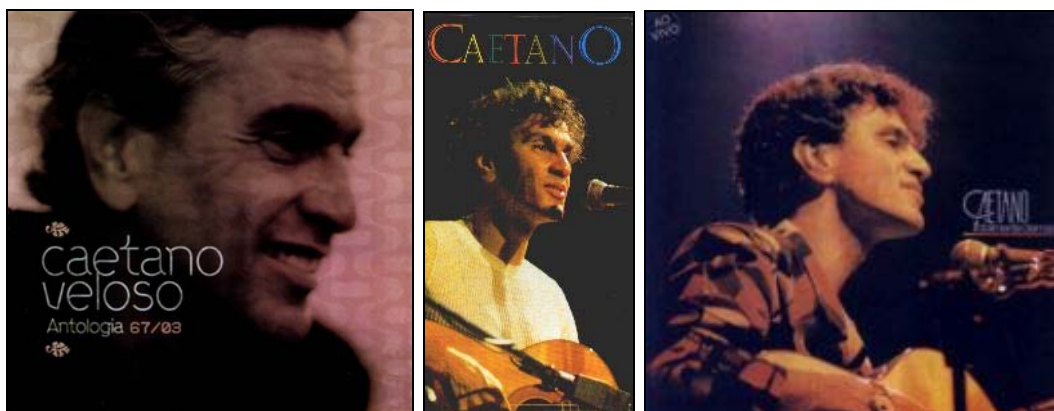
Caymmi es para la radio lo que Caetano es para la televisión o Amado para la literatura. La televisión también va a crear una imagen de bahianidad, con el tropicalismo, una bahianidad modernista a la manera paulista, *oswaldiana*. Caetano está producido por Guilherme Araújo, y aquel *look* de bahiano fue producido para ser integrado en un nuevo mundo audiovisual, en el cuál se necesitaban imágenes fuertes (Albergaria, 2001). La bahianidad de Caetano, de los "Novos Baianos", se

7 María do Carmen Miranda da Cunha nació en Marco de Canavezes, Porto (Portugal) en 1909, pero vivió en Brasil desde que tenía un año. Grabó su primer disco a los 19 años. Su consagración se produjo cuando para el Carnaval de 1930 vendió 36.000 copias de "Taí, Eu Fiz Tudo pra Você Gostar de Mim". En los diez años que siguieron realizó más de 300 grabaciones, muchas de ellas de temas de Ary Barroso, Almirante y Dorival Caymmi, quien se transformó de alguna manera en guía de su carrera. La ayudó a desarrollar su imagen, transformada en símbolo de la mujer brasileña, hermosa, alegre, sensual y sobre todo dueña de un ritmo único. En esta etapa actuó en varias películas brasileñas, en algunas de ellas con su hermana Aurora: "A Voz do Carnaval", "Alo Alo Brasil", "Alo Alo Carnaval". En "Banana da Terra" apareció por primera vez con su tradicional ropa de baiana. Carmen y Aurora se presentaron exitosamente en Argentina como Las Hermanas Miranda. Un tema de Dorival, "O que é que a Bahiana Tem?", le abrió las puertas de EE.UU. en 1939. Después de debutar en la comedia musical "Streets of Paris" fue contratada para presentarse en el Waldorf-Astoria y casi de inmediato llegó a Hollywood, donde se convirtió en una de las actrices más populares de la década, interviniendo en numerosas películas musicales: "Down Argentine Way", "That Night in Rio", "Weekend in Havana", "Copacabana", "A Date with Judy", "Nancy Goes to Rio" y otras. Sus trajes, y especialmente los complicados adornos de frutas y flores de su cabeza, se hicieron característicos en casinos, night clubs y shows de TV. Precisamente en una presentación en el Show de Jimmy Durante sufrió una indisposición, y poco después falleció de un ataque al corazón, el 5 de Agosto de 1955. Su vida fue reflejada en el documental "Bananas is my Business". Carmen volvió dos veces a Brasil en visitas breves, en 1940 y 1954, lo que motivó que muchos la criticaran por "americanizarse" demasiado, sin advertir que fue quien abrió el camino para los músicos brasileños que continuamente triunfaron en EE.UU.. Sin embargo las críticas no mermaron el gran cariño que los brasileños sienten por su estrella.

crea en oposición identitaria a la civilización característicamente agitada de São Paulo.



Portadas de discos de Carmen Miranda como iconos del Brasil tropical.



Portadas de discos de Caetano Veloso como icono del bahiano internacional.

Albergaria llega a la conclusión de que aquella bahianidad tradicional, la ciudad playera y lúdico-fiestera, que Caymmi canta, que Jorge Amado describe, que Verger fotografía y etnografía, y que existía hasta los años sesenta o setenta, ya no existe en el año 2000. Aunque desde los poderes públicos existe una hiperpatrimonialización de esa Bahía, hoy en día todo es patrimonio, lo que existe en la realidad cotidiana de hoy en día no interesa, lo que interesa es la lógica de la representación de una bahianidad basada en estereotipos estigmatizantes de los años setenta. Ahora la bahianidad es un **mito reelaborado** de aquella idea primaria sobre Bahía. Y, como veremos, esa idea queda muy bien concretizada en las representaciones foto-visuales contemporáneas sobre Bahía.

En este sentido podemos ver como visualmente existe una correspondencia visual entre estas dos teorías interpretativas de la bahianidad. Existirían dos ejes **hipervisualizados**: uno anclado en la **hiperpatrimonialización** de los estereotipos bahianográficos con más tradición y el otro como resurgimiento emergente de una **nueva representación** singular y posmoderna, reelaboración y desmitificación de la Bahía playera y lúdico-turística-fiestera. Dos ejes representativos sobre Bahía que conviven en la actualidad y que podemos ver dibujados en la fotografía etno-documental de Salvador de Bahía.

Guías de bahianidad y representaciones textuales identitarias

Antes de adentrarnos en las diferentes representaciones foto-visuales que los informantes visuales han representado sobre Bahía es importante acabar de desarrollar el **origen vinculante de la noción de bahianidad**. En la construcción de esta *idea de Bahía* tienen gran importancia las descripciones textuales que se encuentran en diferentes tipos de documentos escritos. Existen conjuntos de textos fundamentales para la fijación de este imaginario colectivo visual sobre Bahía y de cara a una disponibilidad objetiva de una cierta simbología de la cultura bahiana. Serían las llamadas "*guías de bahianidad*"⁸. Estos conjuntos de textos son la matriz simbólica de diversas representaciones que hoy se originan dentro del **imaginario visual bahiano**. Como dice Araujo Pinho (1998), la expresión "*guías de bahianidad*" se utiliza para referirse a una larga lista de libros (Góes, 1961; Torres, 1961; Peixoto, 1945) publicados desde la década de los años cuarenta como una especie de guías de turismo literalizadas, de los cuales tal vez la culminación sea "Bahía de todos los Santos" de Jorge Amado publicada en 1945.

Los **textos guías literalizados** constituyen la demostración de esa *verdad interior* de Bahía que nos describe Amado, descrita como esencialmente popular y como donante de valores intrínsecamente nacionales para un Brasil entendido como

⁸ Es el término que utiliza Osmundo Araujo Pinho en su tesis sobre identidad bahiana en "A Bahia na fundamental" (1998). Universidade Federal da Bahia.

un todo (Araujo Pinho, 1998). Estos textos se podrían dividir en tres bloques: el primero de ellos sería el destinado a escritos estrictamente **literarios** entre los que se encontrarían las novelas de Amado; el segundo de los bloques serían los textos de carácter **turístico** en el que encontraríamos desde diversas guías sobre Bahía (algunas más literarias que otras) hasta las construcciones turísticas de los medios de comunicación de masas; y un tercer bloque serían los textos **académicos** de índole socio-antropológica donde la noción de bahianidad está representada con un entramado histórico y social que compromete la noción de identidad bahiana en un sentido cultural singular tal y como hemos visto anteriormente.

A parte de estos tres bloques de textos a partir de los cuales se pueden contextualizar las nociones antropológicas sobre la bahianidad también existen otras guías más recientes que representaron también la apropiación de una identidad bahiana particular y singularizada; como ejemplo se puede citar el best-seller editorial "Guía de baianês" (Lariú, 1991), una recopilación de expresiones idiomáticas típicamente bahianas escrita por un periodista no bahiano como Carybé y por un etnógrafo como Pierre Verger, bahiano por opción.

En la construcción visual de la bahianidad parece muy significativo que autores como Jorge Amado o Carybé hayan escrito libros destinados a contar y a meditar sobre la especificidad de la cultura de la ciudad de Salvador Bahía. Estos libros presentan una estructura en sí muy semejante, sitúan en un mismo panorama a personajes, fiestas lúdico-folclóricas, algo de historia, riquezas naturales y culturales y reflexiones antropológicas sobre el carácter de las relaciones raciales en Bahía. Sin embargo estos textos solos no inventaron Bahía, a pesar de que este tipo de literatura constituye un género muy importante en este proceso de suplementariedad, tal y como explica Bhabha.

Estas *guías de bahianidad* dejan ver alguna cosa más que el **mestizaje humano**, dejan ver un **mestizaje cultural** e incluso **mestizaje religioso** representado por el sincretismo de las religiones afro-brasileñas y el catolicismo romano. Otra de las características fundamentales de la *idea de Bahía* que muestran estas guías es que Bahía es tierra de sincretismo religioso en que cristianismo y religiones afro-brasileñas conviven en pleno mestizaje espiritual y folclórico. También dejan ver que Bahía es **tierra de alegría**, tierra lúdico-fiestera donde el dinamismo y donde el carnaval y las fiestas religiosas o culturales se viven muy de cerca y con intensidad. La alegría de un pueblo no deja de ser otra de las

características principales de representación y de la visualidad ya que desde el mismo gobierno de la ciudad se postula por una Salvador de Bahía como *ciudad de la alegría*⁹. Alegría es el *leitmotiv* del gobierno de la ciudad de Salvador de Bahía, y las diferentes representaciones interiorizan ese lema y sus trabajos sirven para mostrar esa alegría antropológica, social y cultural, como una forma y estilo de vida. Y finalmente se reflejan en estas guías que Bahía, como dice Araujo Pinho, una bahianidad que se podría pensar como una dialéctica compleja que se establece en la definición de la identidad del pueblo bahiano, pensado como fuente de la **autenticidad** y al mismo tiempo construido como un **otro colonial** a través del pensamiento del blanco dominante.

Entendido como función-autor, Jorge Amado realiza una obra que lleva en sí todas las contradicciones e incoherencias del **inconsciente colectivo bahiano**. En sus obras carga una serie de prejuicios y estereotipos, construyendo un tipo de discurso en el que prima el exotismo y la superficialidad en el tratamiento de los personajes, por lo menos en algunos de sus libros más representativos. La continuidad histórica de este género visual revela tanto el procedimiento deliberado de reiteración ideológica de esta matriz interpretativa (la bahianidad) como su inclusión en un campo articulado de prácticas y significados que garantizan las condiciones de su legibilidad y reproducción (Araujo Pinho, 1998).

Amado expresa su visión sobre la identidad de la cultura bahiana de la siguiente manera: "*Existe una cultura bahiana con características propias, originales? Creo que sí. Aquí toda cultura nace del pueblo, poderoso en Bahía es el pueblo, de él se alimentan artistas y escritores (...) Esa conexión con el pueblo y con sus problemas es la lacra fundamental de la cultura bahiana que influencia a toda la cultura brasileña de la cuál es su célula mater*" (Amado, 1973:23 [original en 1945]). Afirmaciones como esa son recurrentes y forman la base de toda la retórica de la bahianidad vigente hasta hoy, sesenta años después de que Amado escribiera este texto. Así, se observa como el **nacionalismo popular bahiano** entendido como noción cultural (cultura popular) es otra de las características de esta bahianidad identitaria de Salvador de Bahía. Pensado como un opuesto y en contra de una noción elitista de la cultura escrita con mayúsculas, en Bahía la

9 En diferentes zonas de la Salvador podemos encontrar la frase "*Bahia Cidade da Alegria*" que forma parte del *slogan* turístico del Ayuntamiento y del Gobierno la ciudad de Salvador.

cultura es popular, la música es popular, la literatura es popular, la artesanía es popular y hasta las imágenes, representaciones visuales del pueblo de Bahía son de contenido popular. Reconfigurando una hiperpatrimonialización de la idea de "popular" como acercamiento a las clases sociales marginales de Bahía, formadas mayoritariamente por personas en semi-exclusión social y laboral, y pertenecientes a alguna etnia afro-descendiente.

De la misma manera que el *black power* y el movimiento negro norteamericano reivindicaban la cultura negra desde la popularización del pueblo afro-descendiente, en Bahía se reivindica como idea fundamental la identidad de ese pueblo que nace y vive de lo popular (lo nacional-popular) como conceptualización cultural identitaria. A esta característica se unen la identidad basada en el mestizaje racial (entendido como democracia racial), el valor sincrético de una noción religiosa de la vida espiritual, y el comportamiento lúdico-carnavalesco a modo de expresión de la alegría visual de un pueblo y una cultura heredera de uniones y desventuras histórico-socio-culturales como hemos visto anteriormente.

Núcleos identitarios de bahianidad representada

En Brasil, y más concretamente en Bahía, existen dos grandes núcleos que condensan las particularidades de la identidad nacionalidad: **el mestizaje y la identidad-popular**. Y a partir de estos dos núcleos identitarios se estructura la singularidad de una cultura bahiana. Los temas generales sobre el mestizaje, la democracia racial y el nacionalismo-popular son contenidos positivos de la "*idea de Bahía*" de Araujo Pinho y de esta noción de bahianidad que posibilita una comprensión organizada de **prácticas cotidianas**. Prácticas que muchas veces constituyen situaciones que reproducen desigualdades sociales y de estatus pero que se interpretan como cordialidad y deferencia. Así cómo reunifican campos y esferas diversas de la experiencia social local.

El mestizaje crea una nueva forma de identidad singularizada, se puede observar que esa pluralidad cultural no es de forma alguna exclusiva de un

contexto social o sistema cultural específico y, como señala Michel Sierres (1997), las identidades del movimiento negro en Bahía son siempre el resultado del empobrecimiento de un número infinito de pertenencias: a una familia, a un género, a un país, etc... a las que todos estaban sometidos (Goldman, 2001). De esta manera **el arraigo a una identidad negra en Bahía ha sido substituida paulatinamente por una identidad bahiana** formada y estructurada en el núcleo de la ciudad de Salvador de Bahía. Como señala Araujo Pinho que, en una entrevista en el programa "A Bahia que eu gosto", de la red de televisión SBT (TV Itapoa), el artista plástico bahiano Carlos Bastos declaró al entrevistador Sérgio Groissman: "*no soy negro ni blanco: soy bahiano*". En el mismo sentido mis informantes bahianos también muestran esa identidad diferenciada, ese sentimiento de pertenecer a algo diferenciado dentro del conglomerado racial que es el Brasil contemporáneo.

Para Araujo Pinho las *guías de bahianidad* crearon un modelo o paradigma para la **representación estereotípica de la cultura bahiana**, sobretudo los textos literarios y turísticos. Este modelo ideológico se reproduce actualmente en diversas formas, reactualizando y potenciando los efectos de fijación de un contenido específico y definido de la identidad de un pueblo y del pasado tradicional bahiano como constitutivo de su identidad social, cultural y visual.

El mestizaje humano, social y religioso de Bahía se entiende sólo históricamente. Como dice Freyre la **idea de mestizaje** no es exclusiva de un pensamiento racial, sino todo lo contrario, esta idea nace de su propia conciencia. Entre los años treinta y cincuenta se expuso varias veces la idea de "*miscigenação*" que difundía Freyre y que se podría traducir como "*mezcla de genes*" (Agier, 2005). Es así como Freyre introdujo la conceptualización del mito brasileño de "*democracia racial*" del que Bahía fue el principal campo de experimentación. Años más tarde de la creación de ese concepto, en la década de los años sesenta, el gobierno recoge esas ideas para crear el concepto de "*paz racial*" no tan centrada en la igualdad real entre todos, sino en el "*prejuicio de que no hay prejuicios raciales*" (según la expresión del sociólogo brasileño Florestan Fernandes) y, en consecuencia retomando la idea de hablar de racismo. En los años setenta se retoma en Bahía la reivindicación de la igualdad entre blancos y negros, y en los años ochenta esto lleva a la consolidación del "Movimento Negro Unificado" fundado en São Paulo en 1978 bajo el amparo de militantes bahianos negros.

Brasil es el país que recibió más esclavos del continente africano. Entre tres y quince millones de esclavos fueron enviados a las costas brasileñas (Sansone, 2001), y por eso Brasil cuenta con la mayor concentración de descendientes africanos fuera de África. Los lugares de procedencia de la mayoría de ellos son el Golfo de Guinea y las regiones cercanas al delta del Río Congo (Miller 1999; Côrtes de Oliveira 1999; Sansone, 2001; Agier, 2005; Nicolau, 2005). Por eso la cultura bahiana ha sido interpretada por diversos autores en términos de cultura negra.

Para Sansone (2001) la **cultura negra** puede definirse como la subcultura específica de la gente de origen africano dentro de cualquier sistema social en el cual se le otorgue relevancia al color como un criterio importante para diferenciar o segregar a las personas. Las culturas negras existen en diferentes contextos, registrándose diferencias entre aquellas sociedades predominantemente blancas y aquellas otras cuya población es mayormente definida como no-blanca, pero en las cuales prevalece una norma somática que sitúa a aquellos con rasgos definidos como africanos o negroides en la peor posición, o muy cerca de ella (Whitten y Szwed, 1970: 31). Y para Mintz la cultura negra es, por definición, sincrética (Mintz, 1970: 9-14).

El proceso de depuración de los elementos africanos de la cultura bahiana y brasileña fue el rasgo distintivo del fin de la esclavitud en Bahía. Lo que ha dado lugar a explicar el sentido identitario bahiano con la *reafricanización* conceptual de Bahía que estuvo caracterizada por la incorporación de ciertos aspectos de la cultura negra dentro de la auto-imagen nacional, así como de su conveniencia y su comercialización. Como dice Sansone (2001) esto ocurrió de acuerdo con cuatro tendencias interrelacionadas: (a) La adopción de un mito sobre el origen de la población brasileña como parte del discurso oficial acerca de la "Nación" explicado bajo el "*mito de las tres razas*" (los indios, los africanos y los portugueses) las cuales se mezclaron, creando una nueva "*raza*" potencialmente daltónica, celebrada desde décadas atrás en la poesía y las bellas artes¹⁰. Y como dice Damatta, esto

10 Esto ha dado lugar a varias terminologías como la de los "*mezclados*" y la división entre los nacidos en África y los nacidos en Brasil (*criollo*); los llamados "*mameluco*" que son los descendientes de la mezcla de etnia india y blanca; o los "*mulatos*" que son los descendientes de la mezcla de etnia negra y blanca (Agier, 2005: 18).

formó parte de las políticas culturales oficiales y de la liturgia del Estado de Brasil (Damatta, 1981); (b) La emergencia de una organización política negra que intentó organizarse a un nivel nacional; con la creación del "*Frente Negro Unificado*" que hizo énfasis en las medidas universales a favor de los "*brasileños de color*" así como del populismo nacionalista (ciudadanos nacidos en Brasil en primer lugar), y restó importancia a las diferencias culturales existentes entre la población negra y el resto; (c) La llamada *reafricanización* de la cultura afro-brasileña; y (d) La desestigmatización de la cultura negra en las zonas urbanas de Bahía, hasta el punto de convertirse en parte integrante de la imagen pública del Estado de Bahía. Debido a esto, comúnmente, en los medios de comunicación se cita a Bahía como la "*Roma Negra*". Dicha expresión es una llamada de resistencia inventada por Mae Aninha fundadora del más grande *terreiro* de candomblé de Bahía, el "Axé Opo Afonja", y expandida bajo todos los grandes intelectuales de la cultura afro-brasileña como Amado, Carneiro y otros. "*Roma Negra*" es una **metáfora** que expresa la supremacía de la negritud bahiana en todo lo que concierne a los ritos afro-brasileños, y es a la vez un homenaje a la otra gran religión de Bahía, el catolicismo romano (Agier, 2005:26).

Respecto a los ejemplos que podemos encontrar en las **guías turísticas** de Bahía, la mayoría de veces reflejan estereotipos arquetípicos de una bahianidad centrada en aspectos culturales como la idea de "*Roma Negra*" o el **mestizaje racial** expresado en perspectiva histórica e incluso culinaria. Como ejemplo se pueden citar las guías de turismo recientes en que se pueden leer comentarios del tipo: "*la mayoría de la población de Salvador es mulata, mezcla entre portugueses, africanos e indígenas. El pueblo de Salvador es alegre, simple y hospitalario [...] siempre de brazos abiertos para mostrar al turista "lo que Bahía tiene"*" (Postales de Brasil, s/d.). O textos como que "*el paraíso de América del Sur es un lugar único. En el paisaje, en la culinaria exótica y sabrosa, en el misticismo, en el folclore, en la artesanía, en el modo amable del pueblo que sube y desciende laderas, en las fiestas callejeras y, principalmente, en la alegría contagiante de esa gente que canta y danza de manera propia y hace de la vida una eterna fiesta. Como el Carnaval. Por eso es por lo que el mundo vive aquí*" (EPBA, 1995). Muchas de estas guías turísticas van acompañadas de imágenes entre las que se pueden destacar las fotografías de Aristides Alves, un fotógrafo bahiano contratado por la Oficina de Turismo del Gobierno para visualizar esa idea de una bahianidad singular histórica y arquetípica de Bahía.



Artesanato - Bahiatursa - Foto: Aristides Alves



Jardim de Alah - Bahiatursa - Foto: Aristides Alves



Capoeira no Farol da Barra - Bahiatursa - Foto: Aristides Alves



Maculelê - Bahiatursa - Foto: Aristides Alves



Rodoviária - Bahiatursa - Foto: Aristides Alves



Igreja de Santa Luzia - Bahiatursa - Foto: Aristides Alves



Bumba Meu Boi - Bahiatursa - Foto: Aristides Alves



Dança dos Orixás - Bahiatursa - Foto: Aristides Alves



Festa de Conceição - Foto: Aristides Alves



Baiana do Acarajé - Foto: Aristides Alves

Como nos demuestra Teles (2000) tanto en los trabajos que visualizan las imágenes estereotipantes producidas en el pasado colonial del continente africano como en aquellos que sitúan su interés en un período más reciente, se busca mostrar la construcción de ese **imaginario visual colectivo bahiano**, desarrollado en las sociedades europeas o en la norteamericana a través de imágenes y discursos estereotipados y derivados de mayor o menor grado del exotismo y/o del racismo latente.

La manera como **estereotipos sexuales y raciales** se combinan para definir una construcción del otro en el pensamiento colonial debe ser pensada, según Homi Bhabha, no en términos de positividad-negatividad, sino como un camino para la comprensión de "*procesos de subjetividad hechos posibles (plausibles) por medio del discurso estereotípico*" (Bhabha, 1992:178). Para este autor, la **construcción del otro colonial** se apoya en la articulación de formas de diferencias raciales y sexuales, a través de estos estereotipos. Es por eso que la visibilidad de estereotipos representacionales de esa ancestralidad como es el caso de las "*bahiana del acarajé*" sea un reclamo extendido por toda la ciudad.

Como dice Pérez Camarero (2003) la "*bahiana del acarajé*" que vende comida junto a la playa en Barra (barrio del litoral nordestino de Salvador de Bahía) va

vestida con la **ropa tradicional** de color blanco, es una vestimenta que suelen utilizar las vendedoras de puestos ambulantes en diferentes lugares de la ciudad. Por estas zonas hay muchos turistas y, evidentemente, este traje resulta atractivo para el visitante y es una referencia al traje ceremonial de color blanco. Las mujeres vestidas de bahianas que posan junto a los turistas explotan el tema de lo típico, en este caso se visten con los turbantes, los collares y los cancanes para las fotos, y después piden una propina (Pérez, 2003).



Fotografías de Víctor Renobell (2003-2004)

Según Ramos (1979), la **figura típica de la bahiana** sería de influencia nigeriana (los paños vistosos, las faldas redondas, los xales de la costa, los brazaletes, etc...), musulmana (la rodilla o turbante) y angola-congolenses (las *miçongas* y las *balangandãs*). El paño de la costa se coloca sobre el hombro y sobre la espalda, por debajo del brazo opuesto, cruzadas enfrente de las extremidades. Por eso *“el uso de ese traje combinado con el triángulo de paño cuya base ciñe la circunferencia de la cabeza, hasta las tres extremidades en la parte posterior o nuca, tendría como resultado la calificación de ‘bahiana’ ”* (Ramos, 1979:198).

El mismo traje blanco de bahiana lo encontramos en de las mujeres que efectúan *“una limpia”*¹¹ a las puertas de la Iglesia de San Lázaro en Salvador de Bahía, también es un traje ritual bahiano aunque podría tener las mismas connotaciones de tipismo y del estereotipo visual ancestral y de reminiscencias

11 Una “limpia” es una limpieza espiritual para quitar las *energías negativas* que una persona puede ir cargando. Se trata de una práctica común en el candomblé y en las religiones afrobrasileñas.

africanistas. Es una situación en la que todos los participantes, vestidos de blanco, son fieles o vendedores de artículos religiosos o mujeres que hacen *"las limpias"*, a pesar de que en origen no se pretende transmitir una determinada imagen de tipismo.



Fotografías de Pilar Pérez Camarero, *"Limpiá"* frente a la Iglesia de San Lázaro en Salvador de Bahía. Bahianas en la Plaza de la Catedral en Salvador de Bahía (2003).

El origen de estos iconos visuales de reminiscencias *afros* se remontan a más de un siglo. De acuerdo con Robert (1980), en las descripciones de los viajeros de principios de siglo sobresalían las imágenes de africanas negras vestidas con ropas muy blancas: éstas traían el busto cubierto con *"una camisa blanca que, justamente por ser muy ancha en la parte superior, cabe un hombro y el seno casi desnudos. La parte superior de la camisa esta, muy a menudo, con un pico blanco y todo el tejido muy diáfano, y encima, sobre todo los domingos, adornado con tantos bordados, que todo el busto negro se transparenta, dejando adivinar las formas"* (Avé-Lallemant, 1980:23).

La bahiana vendiendo *acarajé* en la calle no deja de ser una representación vivenciada de la **herencia cultural y colonial** del pueblo negro y mestizo de origen africano. Hoy en día podemos encontrar por toda Bahía estos *kioscos de fastfood* donde los bahianos y turistas compran su *tentempié*. La puesta en escena de estas bahianas es singular, vestidas de blanco, con el traje típico de los ritos afro-brasileños cocinan en la misma calle el rebozado en aceite de *dendé* y lo venden a modo de hamburguesas rápidas a paseantes de la calle. Como dice Sansone (2001) las *"mulheres de acarajé"* o, simplemente, *"Baianas"* (mujeres, a menudo de un color muy oscuro, que venden comida y dulces típicamente afro-bahianos en la calle) han sido, durante siglos, el más **visible icono de africanismo** en la vida pública de Salvador de Bahía.

Esta retórica de la representación ancestral se repite hasta hoy con algunas alteraciones modernizantes en las guías turísticas que se venden en cualquier lugar de Salvador (por ejemplo, EPBA, 1995). Y como describe Araujo Pinho (1998) la división de los capítulos en las guías turísticas actuales es prácticamente la misma que hace decenios: el pueblo, fiestas populares, culinaria, iglesias, y candomblé. La *capoeira*, la cocina bahiana y, en menor medida, la dimensión *afro*/africana del carnaval de Bahía y el número de casas "*puramente africanas*" de candomblé, se han convertido en mercaderías omnipresentes en los folletos turísticos e incluso, en las giras turísticas por la ciudad.

La importancia de una fuerte **lacra simbólica** es fácilmente interpretada como una estrategia de mercado. En realidad la cultura bahiana y la *idea de Bahía* de Araujo Pinho se puede ver sintetizada en algunos eslóganes publicitarios o en imágenes de TV o de otros medios de comunicación de masas. Tradiciones ricas y sincréticas, historia colonial, culinaria exótica y un maratón de eventos culturales producen la imagen de la ciudad de Salvador como un **polo de atracción para turistas** que buscan experiencias diferentes, gracias a la publicidad durante el último lustro. Por ejemplo, muchas campañas de salud preventivas se realizan en estilo *afro*, algunos autobuses han sido pintados con colores al estilo africano (y una nueva compañía de autobuses se ha denominado "Axé"), mientras que hombres negros con sus torsos desnudos han devenido figuras omnipresentes dentro del público general, en la publicidad para los servicios y los bienes de consumo, entendiéndose éstos desde la cerveza hasta el Banco del Estado de Bahía y la mayor cadena de tiendas (Sansone, 2001:40).

Los estereotipos y los tópicos que constituyen y estructuran la interpretación hegemónica de la *idea de Bahía* son consensuales y longevos. De igual manera, los medios de comunicación de masas audiovisuales reproducen imágenes muy parecidas. Todos verán las mismas escenas típicas evocativas: *bahianas de acarajé*, iglesias, fiestas de largo, etc. aparecen en las viñetas de TV que divulgan la programación de verano en la ciudad (Araujo Pinho, 1998). Todo esto ha dado lugar a una hiperpatrimonización de estos estereotipos culturales bahianográficos que se exponen en las obras literarias como las de Jorge Amado o en las imágenes icónicas de Pierre Verger y que siguen, como una herencia patrimonial, en los medios de comunicación de masas.

Más allá del *otro* colonial hiperpatrimonializado existe una visualidad de la comunidad bahiana nacional imaginada, se basa en presuposiciones históricas precisas, identificadas como correspondientes a determinadas circunstancias. Tales presuposiciones se reencuentran en otros contextos, posibilitando la extrapolación del modelo para otras circunstancias (Anderson, 1983). Es decir existe una construcción de una nacionalidad o **identidad bahiana imaginada** hecha de presupuestos discursivos herederos de la identidad del movimiento negro, pero que cuentan con matices determinados diferenciadores de una cultura.

Tres estereotipos arquetípicos representan la *idea de Bahía*: **la visualidad de una gente negra-mestiza, la mezcla sincrética-religiosa-cultural y una alegría popular expresada en el folclore de las fiestas populares de la calle como es el caso del carnaval**. Visualidades expresadas y representadas como un ideal identificatorio de un peculiar modo de vida diferente. Un modo de ser, de estar y de vivir que se diferencia del resto de la población brasileña y latinoamericana. Se trata de una identidad diferenciada que se autorrepresenta con visualidades diferenciadas. Como cita Freyre *"en nuestra manera de ser tiernos, en la excesiva mímica, en el catolicismo entendido como una delicia de los sentidos, en la música, en la manera de caminar, de hablar, en las nanas que nos cantaban de pequeños, en todas las expresiones sinceras de nuestra vida, la influencia negra está presente"* (Freyre, 1992:298).

En las construcciones fotográficas identitarias bahianas mientras que Cravo Neto representa la visualidad de ese hombre negro-mestizo, masculinizador, participante del folclore callejero; otros fotógrafos como Valeria Simões, o Marta Sentís representan la Bahía de la cotidianeidad, de la fragilidad, de la pobreza alegre, de los niños y los viejos en la calle. En mi etnografía visual me encontré con representaciones visuales de esa gente bahiana más próxima a una identidad creada a partir de particulares singulares junto con visualidades de fuerte significación identitaria heredera del colonialismo europeo y del levantamiento del movimiento negro en Bahía.

Identidad y mestizaje hipervisual en Bahía

Como dice John Updike¹² en su novela titulada Brasil (1994) *“el negro es un matiz del marrón. Lo mismo que el blanco si se mira bien”* y como han escrito varios autores el estereotipo es una estrategia representacional que implica una clasificación especial e interesada de los individuos, una demarcación en categorías que tiene por objetivo subsumirlos jerárquicamente, clasificarlos a partir de criterios ideológicos, morales y políticos generalmente no explicitados (Ardèvol et alter, 2004). Como explica Blai Guarné para Bhabha, el estereotipo del negro en occidente corresponde a *“la caricatura de labios carnosos y ojos desorbitados, puede representar tanto al más fiel y solícito de los sirvientes (como el personaje literario del tío Tom, el buen salvaje de espíritu simple), como al más traidor e insolente de los esclavos, aquel que amenaza con revelarse consumido por la holgazanería, el apetito del caníbal, o los oscuros deseos de una potencia sexual diabólica”* (Guarné, 2004:110). A pesar de estos estereotipos, en las últimas

12 John Updike (EEUU, 1932) nació en Shillington (Pennsylvania), fue colaborador de la revista “The New Yorker” (1955-1957). Su primer libro “La gallina de la carpintería” (1958), es una colección de poemas. Su primera novela, “La feria del asilo” (1958), tiene como protagonistas a los habitantes de una residencia de ancianos, y fue recibida por la crítica con grandes alabanzas. “Corre, Conejo” (1960) cuenta la historia de un joven que intenta superar un periodo de desilusiones; “El regreso de Conejo” (1971), “Conejo es rico” (1981; Premio Pulitzer en 1982), y “Conejo descansa” (1990; Premio Pulitzer en 1991) comparten protagonista con la anterior. En “El centauro”, que recibió en 1963 el Premio Nacional del Libro en su sección de narrativa, Updike transformó al centauro de la mitología griega Quirón en un maestro de escuela de Pennsylvania y le sirve de motivo autobiográfico para contar sus relaciones con su padre que también era profesor. “En torno a la granja” (1965) es una breve pero intensa visión del pasado y el presente, representados por su madre y su mujer. “Parejas” (1968) describe la situación de unos matrimonios de las afueras de una ciudad en los Estados Unidos de mitad de la década de 1960. El libro de “Bech” (1970) es una colección de siete historias interrelacionadas acerca de un escritor. Entre sus siguientes obras narrativas se encuentran “Golpe de estado” (1979), una novela que se desarrolla en un imaginario país africano; “El regreso de Bech” (1982), “Las brujas de Eastwick” (1984), que atrajo innumerables críticas por ser considerada antifeminista, y “Brasil” (1994). Su agudeza como crítico literario se pone de manifiesto en una colección de ensayos titulada “Alcanzando la orilla” (1983).

décadas ha habido una gran preocupación por parte de los estudiosos en demostrar de qué modo el individuo negro es representado en el imaginario occidental (Teles, 2000).

Como dice Bhabha *“la construcción del discurso colonial es una articulación compleja de los tropos del fetichismo –metáfora y metonimia– y las formas de identificación narcisistas y agresivas disponibles para lo imaginario. El discurso racial estereotípico es una estrategia de cuatro términos. Existe un vínculo entre la función metafórica o enmascaradora del fetiche y la elección de objeto narcisista y una alianza opuesta entre la idea metonímica de falta y la fase agresiva de lo imaginario. Un repertorio de posiciones conflictivas constituye al sujeto en el discurso colonial. Por lo tanto, la adopción de cualquier posición, dentro de una forma discursiva específica, en una coyuntura histórica particular, siempre es problemática –el sitio tanto de la fijeza como de la fantasía. Proporciona una **identidad colonial** que es representada –como todas las fantasías de originalidad y originación – enfrente y en el lugar de la ruptura, y amenaza desde la heterogeneidad de otras posiciones. Como forma de escisión y creencia múltiple, el “estereotipo” requiere, para su significación exitosa, una cadena continua y repetitiva de otros estereotipos. El proceso por el cual el “enmascaramiento” metafórico se inscribe en una falta que se debe ocultar, da al estereotipo tanto su fijeza como su cualidad fantasmática –las mismas viejas historias de la animalidad del negro, o la estupidez de los irlandeses deben contarse (compulsivamente) de nuevo y de forma renovada, y cada vez son gratificantes y terribles en modos distintos”* (Bhabha, 1983: 375-376).



Fotografías de Víctor Renobell (2003-2004)

La representación-invencción del pueblo bahiano en los textos de o *guías de bahianidad* es, cuanto menos, reveladora. La condición **multirracial** de la ciudad de Salvador de Bahía resaltada constantemente, y las diferentes razas o etnias aparecen en algunos momentos distribuidas en un esquema preconcebido y atemporal. Tal y como se constituye en estas representaciones literarias casi se podría decir que son *otros* naturales los que forman la representación típica y visible del pueblo bahiano, son mujeres, negros, y mestizos. Como cita Araujo "*otro y "uno", el pueblo se produce, en estos textos, particularizado en negros y mestizos*" (Araujo, 1998). Y esa visualidad del **negro-mestizo** ya se encontraba en los textos de Amado.



Fotografías de Víctor Renobell (2003-2004)

La conciencia racial de Bahía de la primera mitad del siglo emerge insidiosa en las novelas de Jorge Amado de "Dona Flor" y en "Jubiabá". En estos dos romances, todos los personajes son de color y tienen un origen racial y/o étnico meticulosamente descrito, a modo de adjetivos que se integran en las personalidades de los personajes y que son evocados como epítetos perfectos: el "*negro Arigo*", el "*sirio Chalub*", "*las mulatitas Catunda*", "*Moreira, el portugués*", "*Barnabó, el notas argentino*", o "*la negra Vitorina*".

En algunos escritos de los paisajes escritos por Amado vemos condensada toda una ideología racial: "*Ya nuestras abuelas decían que hay criollas de barriga limpia y sus hijos, siendo también hijos de hombres más claros, guardan parecido al padre*". Tal vez Bahía sea una ciudad con muchas negras y mestizas de barriga

limpia. Como dice Araujo Pinho (1998) todos notan que se va hacia una población totalmente mestiza, pero con apariencia de blanca.

En las calles de Bahía se encuentra una visualidad mestiza indistinta a géneros o generaciones. Hombres y mujeres mestizos más claros o más oscuros pasean y se dejan ver y capturar por el objetivo. Es recurrente también en esos textos de Amado o de otros autores contemporáneos la idea de una Bahía eterna, verdadera, profunda y con raíces. Una Bahía que es heredera de la tradición barroca colonial y del estereotipo del fetichismo del negro/negra africano/a. Como dice Carybé (1976) esta Bahía eterna y profunda es una Bahía fusional y sincrética, donde la creatividad de la cultura adviene de la mezcla de generaciones.



Fotografías de Víctor Renobell (2003-2004)

El imaginario actúa en el proceso de simbolización que permite al ser humano estructurar su personalidad y sus vínculos con el mundo. Como dicen Selva y Solà *"gracias a nuestras representaciones podemos gestionar nuestros deseos y nuestras necesidades en función de las determinaciones de la realidad"* (Selva y Solà, 2004:132). Uno de los trabajos de Walter Firmo trabaja precisamente sobre esta idea del **imaginario negro bahiano** recreando con finalidades artístico

estéticas un trabajo visual que se remonta a la idea de un Adán y Eva negros en medio del campo y bajo la influencia o la vigilancia de una iglesia blanca a lo lejos.



Fotografías de Walter Firmo

Las representaciones del negro-mestizo en la fotografía etnográfica han sido desarrolladas principalmente por trabajos visuales de Pierre Verger en los años cuarenta y seguidos por otros autores contemporáneos. Mario Cravo Neto y otros fotógrafos seguidores de esta línea marcada por las fotografías de Pierre Verger y los textos de Moura o Amado enriquecen sus imágenes con su entendimiento de la apasionada reconciliación lograda por la confluencia cultural, étnica y racial del nordeste brasileño. La mezcla de la tradición de una población indígena con el legado cultural portugués y africano, introducidos durante el período colonial crea una visualidad singular. Los rostros y cuerpos de esta gente contemplan, para el fotógrafo que los ha interpretado, las heridas en proceso de cicatrización de su herencia mutua (Anderson, 1993).

Como dice Medeiros (1992) en la fotografía de Mario Cravo Neto y de estos fotógrafos de el norte de Brasil la relación del ser humano (más el hombre que la mujer) con la naturaleza y la mezcla cultural y religiosa, son elementos fundamentales de identidad visual. Son elementos prioritarios que, perteneciendo a la cultura brasileña, el fotógrafo se las apropia para un tejido simbólico, en una

posición ya no mítica sino colectiva, pero poética, para reconstruir, re-espaciar y con ellos producir el discurso visual del *otro* antropológico.

El trabajo de Cravo Neto y de estos fotógrafos es riguroso. Explora contrastes y texturas en situaciones antropológicas, sociales y psicológicas determinadas. Recrea en el estudio una realidad meditada donde los valores estéticos y la fuerza de la temática se encuentran en equilibrio. Su mirada, sin perder la dimensión estética, trabaja en ese **universo cultural popular bahiano**. Un universo lúdico-alegre y optimista siendo la viva expresión de ese modo de ser bahiano que autores han descrito como "*acomodado*" (Sansi, 2005). Decía Coleman que "*en toda su quietud, el mundo optimista de Mario Cravo Neto brota con la vida*" queriendo resaltar la fuerza vital de sus imágenes y representaciones. Retrata la sociedad bahiana, el sincretismo religioso, la alegría lúdico-fiestera del carnaval y del baile tropical. Esta es su manera de mirar Salvador de Bahía, muy concreta y singular.



Fotografías de Mario Cravo Neto



Fotografías de Mario Cravo Neto

Cravo Neto dijo hace algunos años a un grupo de fotógrafos que a él poco le importa la fotografía en sí. No son las imágenes lo que busca, es la narrativa de aquello que está todo el tiempo presente y que raramente es visible. Además de

ser un importante retratista, su fotografía sobre la sociedad y la cultura bahiana transmite el conocimiento de personajes individuales inundados por el sol de bahía, junto al sincretismo religioso y la calidad de colores humanos. Por eso las fotografías de Cravo Neto y las de ese grupo de fotógrafos son del ambiente de Salvador, de sus gentes en las calles, en las ceremonias religiosas, en la playa, en carnaval... pero también de situaciones cotidianas como en el mercado, durmiendo en la calle, niños jugando en la calle, etc... Ofrece una visualidad del mundo exterior tratando el espacio físico de sus escenificaciones como un elemento más de su figuración fotográfica. Como representaciones con connotaciones identitarias similares también encontramos los trabajos visuales de Harvey y Pillitz donde el aspecto lúdico y las representaciones folclóricas en escenarios públicos configuran un aspecto ampliamente estereotipado visual y fotográficamente.



Fotografías de David Alan Harvey



Fotografías de Christopher Pillitz

Borges Vaz (2003) califica a Cravo Neto dentro de la tradición documentalista socio-antropológica que se caracteriza por retratar el ser humano en el sentido más amplio del término. Para Cravo Neto las diferencias entre lenguajes documentales, etnográficos o periodísticos no importan. Lo más destacado es la **empatía del mensaje** con el público y poco se preocupa con el impacto que tienen sus instantáneas en los medios masivos de comunicación social. Le interesa que su mensaje fotográfico sea directo y claro, al más puro estilo clásico documental pero con una fuerte vertiente personal. Castro (2003) se refiere a la aportación de Cravo Neto explicando que *"trae sus sensibilidades escultóricas y teatrales al campo de la fotografía en un momento en que el medio [fotográfico] en América Latina se había comprometido políticamente con su modalidad documental"* (Castro, 2003:12). Utilizando un análisis bartheriano diríamos que la mayoría de sus fotografías distan mucho de ser unitarias, de ser foto-noticiables y se antepone un *punctum* fuerte y personal. En este sentido se explica Herkenhof cuando dice que es primordial *"que las técnicas se adapten a nuestra propia naturaleza. Sólo así los sueños se convierten en materia en la obra del artista"* (Herkenhof, 1994:50). Un *punctum* remarcado por la corporalidad masculinizante y la obsesión cultural vinculante del autor en su concepción hipervisual de la realidad bahiana. Como dice Strathern (1998) la noción de cuerpo y persona no se puede tratar independientemente, a lo que Orobítg (2001) incorpora a esta dialéctica el concepto de experiencia. Al analizar el cuerpo y la corporalidad visual estamos analizando las personas, y la cultura que se muestra en la experiencia de esa gente. Como señala Orobítg *"el cuerpo es un instrumento de la sociedad"* (Orobítg, 2001: 18) y mediante el análisis de las visualizaciones de esa corporalidad estamos analizando la sociedad misma, sus representaciones y sus muestras de simbología hipervisual.

El papel mediador de las representaciones del cuerpo o de la persona es uno de los puntos comunes de diferentes enfoques antropológicos (Orobítg, 2001; Mauss, 1993; Jackson, 1998; Bourdieu, 1972; Breton, 1999; Sennett, 2002). Como explica Orobítg los planteamientos teóricos de Augé y de Jackson resitúan el debate sobre el cuerpo y la persona y le dan una nueva dimensión. El inconsciente y la alteralidad en el caso de Augé, y la subjetividad y la intersubjetividad en el caso de Jackson retoman la centralidad académica de estas nociones dentro de las argumentaciones societales y antropológicas. Y de esta manera los dos antropólogos coinciden en concluir que el cuerpo sensible y el cuerpo social se han de repensar en una relación de interacción y equilibrio necesarios. En la fotografía sobre la corporalidad observamos la manera en que se quiere representar la figura humana,

se observan sus vinculaciones sociales con su objeto de estudio y de representación y se exploran los contrastes etnográficos sobre la sociedad bahiana.

Más allá de su notable nivel de realización visual corporal, las fotografías de Cravo Neto se vinculan a toda su producción artística por su formalidad, por un contenido caracterizado por una enfática participación de la luz y la sombra, y por una intensidad de atención que elimina completamente lo no esencial y se concentra en las cualidades esenciales al tema (Anderson, 1993). Las fotografías de Cravo Neto acentúan también el concepto de ver. Más allá de la belleza obvia de sus superficies, sus fotografías a menudo enfocan a los ojos de sus sujetos, a veces directamente, a veces metafóricamente. Estas fotografías sugieren con fuerza un **panorama sobrenatural** (incluso de corporalidad sobrenatural) del mundo (incluso de corporalidad sobrenatural) porque *"aún cuando los ojos humanos se oscurecen totalmente, los espectadores tienen la sensación extraña de que la persona, en la fotografía, mira hacia ellos antes que viceversa"* (Mitchell, 2000). Y en la relación de lo humano con lo divino se evidencia la translación de lo corporal hacia lo eterno y lo representacional.

La sensación de la tactilidad es otro aspecto interesante en la obra de Mario Cravo Neto. La sensación táctil esta resaltada por el **intensidad de luz** y sombra del juego escénico, por el ambiente mágico y misterioso y por los objetos que evocan los más diversos contextos (Fernandes, 1995). Como dice Cravo Neto *"lo que yo hago es una escenificación personal de elementos que pueblan mi cultura. Pero no es una escenificación bien delineada, donde yo defina previamente la imagen exacta que voy a captar. Las imágenes que están en esas fotografías sólo pasan a existir cuando las "congeló", cuando consigo captar, a través del visor de la cámara. Para mí, la realización visual no es una consecuencia de un concepto anterior, pre-existente. Las dos cosas acontecen al mismo tiempo. Por ejemplo: coloco un elemento humano y un animal, ilumino. Y después veo cómo es que las cosas acontecen. Es como si fuera una danza"* (Mario Cravo en Medeiros, 1992).

El análisis de las tecnicificaciones formales revela que se trata de un fotógrafo al que le interesan más los **colores** que la forma. Bahía es una ciudad colorida, con predominio del color rojo, azules, tonos pastel, los ocres llamativos y el blanco. La calle tiene esos colores. Tonos que también vemos reflejados en las imágenes de Firmo, Reis o Harvey. Y también es la visualidad colorística de la mayoría de las representaciones visuales de Bahía que en las guías turísticas se explica como un

referente identitario de un patrimonio socio-cultural lleno de exotismo y atrayente para los no nativos.



Fotografías de Walter Firmo



Fotografías de David Alan Harvey y Marcelo Reis

Pero en las representaciones o visualizaciones sobre Bahía también encontramos toda una serie de fotógrafos que no utilizan esa formalidad visual y colorista en sus trabajos una nueva manera de ver y de representar la cultura bahiana. Simões o Sentís, realizan una fotografía mucho menos formalista y donde el color que predomina es el ocre, o los tonos marrones. La sensación de color se desvanece y los contrastes fuertes se mezclan. Es otra manera de ver y de visualizar esa mezcla de colores que tiene Bahía y que reafirma la idea de que existe otra Bahía más allá de la hiperpatrimonialización visual de los elementos identitarios estereotipados de la cultura bahiana.



Fotografías de Marta Sentís



Fotografías de Valéria Simões

Este cambio de colores quiere resaltar algo más que una visibilidad y una visualidad cultural diferenciada. Como dice Gubern *“el color, como dato sensible, es metabolizado e interpretado por su observador no sólo a partir de sus valores físicos, sino mediatizado profundamente por cuatro variables decisivas: las del macro contexto y del micro contexto sociocultural en que tal color se enmarca, la de sus contrastes en la estructura policroma dispuesta sobre su soporte, y las características concretas de la subjetividad de su observador”* (Gubern, 1987:107). Y cómo se utiliza ese color en las representaciones nos da a entender una manera de ver y de representar el mundo diferente.

Como dice Alonso *“en la cultura moderna occidental se admite como una constante que la gama de colores calientes (predominio de rojos y amarillos) es eufórica, optimista y fuerte. En cambio, la gama de los colores fríos (predominio de verdes y azules) tiende a ser relajante, pesimista o signo de debilidad”* (Alonso, 19902:41-42). En cuanto a los colores específicos, la explicación ofrecida por Andreas Feininger resulta interesante. De los colores que integran el espectro, afirma, el rojo es el más agresivo, sugerente, activo, estimulante y, en consecuencia, el que más se utiliza en anuncios, cubiertas de libros y carteles. Este

color sugiere sangre y llamas y suele asociarse con el peligro como ocurre, por ejemplo, con las señales de advertencia. Asimismo, es símbolo de revolución, violencia y virilidad. El azul, para Feininger, es el más pasivo y discreto de todos los colores. Resulta apacible, distante y frío, quizás porque hace pensar en el frescor del agua y el frío del hielo. Los ingleses lo utilizan como sinónimo de tristeza; los franceses tienen lo que ellos denominan "*l'heure blue*", vale decir, la hora triste del crepúsculo, momento para la calma y el descanso (Abreu, 2000). El amarillo presenta connotaciones asociadas a sensaciones agradables como el calor y la alegría. El marrón, según Feininger, sugiere tierra, otoño, hojas muertas, tranquilidad, serenidad y edad media. El verde no es agresivo ni pasivo, caliente ni frío, ni resulta sugerente ni discreto; es neutro sin ser apagado.

Todas estas fotografías muestran la diversidad del artista que se definió delante de una multiplicidad de influencias (Fernandes, 1995). En cierta medida "*todo trabajo creativo tiene un fondo místico, o sea, una relación del hombre con lo desconocido, con el imponderable, con el imprevisible*" (Fernandes, 1995:5). La fotografía de todos estos fotógrafos es fuerza pura, que se hace más perceptible e impactante a medida que los índices de la imagen se transforman en vehículos de alguna identidad ancestral prueba de que el naturaleza de los objetos de la escena, cuando se asocia al carácter de un artista serio y respetado, se transforma en el trazo de conexión entre los seres humanos y su naturaleza ambiental y culturalizada.

Representar deidades en Bahía: sincretismo hipervisual

Otro de los aspectos altamente visualizado es precisamente esta relación del **ser humano y la divinidad**, que no es más que la expresión de un sentimiento místico que refuerza la identidad de un pueblo unión de varios altares. Muchos han sido los trabajos que analizan esta relación simbólica. Pero en este apartado solamente remarcaré la importancia visual en esta cuestión vinculante a la idea identitaria bahiana. En mi trabajo etnovisual encontré suficientes acotaciones para inferir la importancia de este sincretismo hipervisual en Bahía. Como dice Rocha en Bahía la religiosidad del pueblo es la hija de la libertad. Todas esas personas, de

modo individual, creen obsesivamente en el poder del diablo y en la divinidad del universo demoníaco, pero creen también ser amadas por Dios (Rocha, 1999).

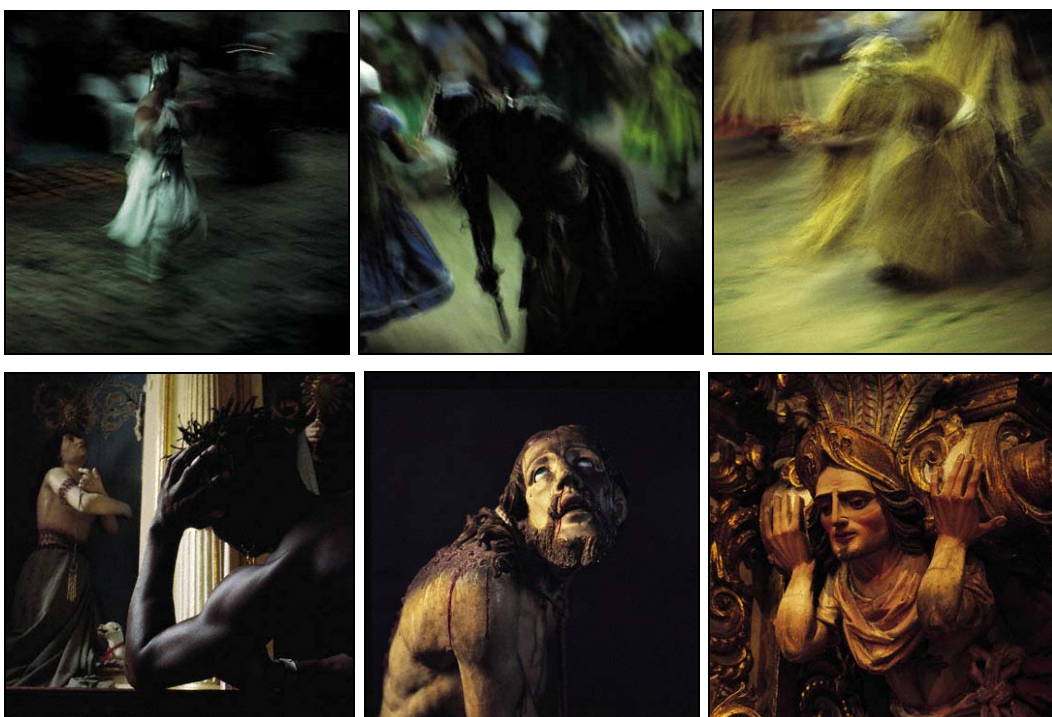
Dentro del **imaginario visual** bahiano la representación de deidades (los Orixás y otras entidades supranaturales) siempre han tenido un papel destacado en la iconografía visual. Desde Pierre Verger, pasando por los trabajos fotográficos de Arístides Alvez, o sin ir más lejos las significaciones fotográficas de Mario Cravo Neto, quien incluso dedica uno de los libros sobre Salvador de Bahía a los "Exús" que son los personajes que dentro del imaginario mitológico bahiano hacen de vínculos entre los seres humanos y las deidades superiores.

La visualidad de Cravo Neto refleja una sociedad a mitad de camino entre lo divino y lo terrenal. El **sincretismo religioso** de Salvador se refleja en unas fotografías que van más allá del simple hecho de retratar a personajes o gentes comunes. Cravo Neto trata con la misma naturalidad las representaciones icónicas de divinidades, como a destacadas personalidades de la ciudad de Salvador, como a la gente sencilla y de la calle, y es capaz de reflejar una igualdad que no es real ya que Salvador es una sociedad con muchas diferencias sociales y donde la estigmatización por credo, raza, o nivel económico y cultural es muy grande.

Y esta naturalidad en el tratamiento de sus modelos/personajes hace que según Castro, se debería examinar la obra de Cravo Neto no por su elitismo, ni por su exotismo sino por su religiosidad, en el sentido en que también Cravo Neto considera a Bahía una tierra bendecida por Dios. El sincretismo religioso y la mezcla de razas que existen allí, conviviendo en perfecta armonía, deberían servir de ejemplo para la humanidad. Según él, *"los conflictos mundiales existen por cuestiones étnicas o religiosas. El racismo no es sólo una cuestión de color, es mucho más una cuestión de religión. Lo que lleva a una etnia a enfrentarse a otra es, en primer lugar, el poder, y luego la religión. Basta ver lo que pasa en el mundo ahora. La mayor parte de las guerras son conflictos religiosos"* (citado en Persichetti, 1997:17).

La obra de Cravo Neto expresa la verdad evidente de que las manifestaciones en su cultura de las mitologías religiosas pertenecen a personas como él. En una entrevista, Cravo Neto llega a decir que *"por lo general (...) mis experiencias forman parte de un pasado que se presenta hoy en mi estado poético, y en mi expresión visual"* (Cravo Neto citado en Mitchell, 2000). Y decía Margaret Loke en el

"The New York Times" que Cravo Neto *"empuja los límites de la fotografía en blanco y negro mostrando formas negras fuera de la oscuridad"* (Loke, 1999). Coleman, considerado como el decano de la crítica de fotografía, habla de la singularidad de Cravo Neto y de su habilidad para hacer de sus espectadores *"partícipes de las prácticas de alguna fe panteística"* (Coleman, 1997). Pero encontramos una peculiaridad visual en la obra de Cravo Neto, así como la mayoría de fotografías muestran una cultura representada por la masculinización, en las representaciones de cuestiones religiosas reinan las representaciones femeninas.



Fotografías de Mario Cravo Neto

Siguiendo las palabras del fotógrafo Cravo Neto *"entre el sueño y la realidad existe una relación del hombre con la naturaleza, la cultura y la religión. Hay ciertos elementos en mi trabajo que pueden parecer ritualizaciones religiosas de la cultura portuguesa y afro-brasileña, pero en el fondo se trata de una poética mística intrínsecamente relacionada con el desplazamiento del objeto, en el caso del hombre, para el contexto de la metempsicosis"* (Mario Cravo Neto, 1999).

Cravo Neto explica que *"primero creo la imagen y luego le doy un título. Mis imágenes no representan literalmente las figuras del candomblé, ni los dioses o los orixás de la cultura yoruba, sino muestran la naturaleza que hay en mí mismo"* y sigue diciendo que *"yo interpreto ciertos fenómenos de la cultura de yoruba en*

Bahía" (Cravo Neto citado en Mitchell, 2000). También existe una diferencia muy clara entre sus fotografías que representan alguna escena del candomblé o cuando representan alguna escena cristiana. Existe una oposición visual técnica entre fotografía bien definida, clara y serena, y fotografía movida, difusa y descentrada.

Las fotografías de temática cristiana siempre son nítidas y claras, mientras que las de referencias al umbanda o candomblé son borrosas y están desenfocadas. Una de las características indiscutibles de su obra es el juego, la tensión entre lo real, lo fantástico, lo soñado, o lo enterrado en estratos de la memoria, logrando crear *"un juego de fuerzas antagónicas, donde lo misterioso, lo dramático y lo religioso afloran con la mágica transcendencia del olor"* (Rubens Fernández, 1995). Comenta Medeiros que Cravo Neto plantea continuamente a qué lado del espejo nos encontramos, y si realmente la existencia de las figuras con nombre propio de sus retratos es tan real como la del espectador y viceversa.

Como dice Medeiros (1992) las imágenes que produce Mario Cravo Neto en referentes religiosos, aun tratándose de elementos deshumanizados son casi esculturas vivas y resultan de gran interés por el sincretismo simbólico de su cultura de origen. Hablan *"de la relación entre la cultura portuguesa de colonización, con la cultura africana que esa misma colonización transportó consigo"*. Sin embargo, el interés no condujo a Mario Cravo Neto solamente hacia un lenguaje etnográfico sino también hacia una reconstrucción poética, personal, a partir de la memoria y del sueño, y de las lacras del sincretismo tropical. Como explica Fernandes (1995) con buena capacidad creativa, Mario Cravo Neto utiliza toda la técnica de la fotografía y su experiencia personal, para producir un trabajo provocativo que por su transcendencia revitaliza las sensaciones, antojos, miedos y fantasías personales. Las fotografías le permiten transitar entre el imaginario religioso y místico y el abismo en que se separa de lo real.

En estas fotografías es posible encontrar los varios significados que dan fe de la capacidad de síntesis de Mario Cravo Neto que trae para su universo conceptual referencias específicas y sutilezas de la cultura afro-brasileña. Según Fernandes (1995) Mario Cravo Neto propone la creación de un universo ingenioso y singular, evidenciando al mismo tiempo un diario contemporáneo que iconiza lo sensible, el extrañamiento, la melancolía y la angustia. Y finalmente la experiencia de los límites del realismo y de la memoria es percibida en las imágenes de Mario Cravo

Neto a través de la acumulación del tiempo y de las inscripciones de las luces en los cuerpos y en los objetos.

Otro de los fotógrafos contemporáneos que visualiza este aspecto religioso popular de la cultura bahiana es Marcelo Reis, quien visualiza la religiosidad a través de imágenes no segmentadas por la categorización de género. Se aproxima a la realidad sincrética bahiana bajo el prisma del misticismo interior en detrimento de la visualidad representacional del folclore religiosos en Bahía. Encontramos visualizaciones en masculino y femenino tratadas con un mismo ojo espacio/temporal. El uso del color o del blanco y negro no deja de afectar a una visión sincrética de Bahía donde se mezcla cristianismo, candomblé, umbanda o espiritismo.



Fotografías de Marcelo Reis



Fotografías de Marcelo Reis

Las visualizaciones de Marcelo Reis sobre ese sincretismo hipervisual ofrecen un contraste de sensibilidad y de narración. Estructura la visualidad en una representatividad más jovial y modernizante donde el aspecto identitario del *otro* religioso y entra en vicisitudes interpretativas mucho menos elaboradas que las que se encontraban en otros informadores visuales como Mario Cravo Neto. El **juego simbólico** que existe en ciertas visualidades demuestra una inmersión en la noción sincrética cultural religiosa de la ciudad, pero a la vez la distancia con el objeto de estudio refleja un tratamiento poco profundo y poco interpelativo de esa realidad. Las imágenes se muestran frías, a gran distancia, y destaca la falta de algún elemento *punctum* que nos hable de la implicación personal del fotógrafo. Muchas de las representaciones en esta temática de Reis ofrecen un lenguaje simbólico entre el objeto referente y la realidad representada. Incluso la representación de objetos de culto puede ser vivenciada visualmente como proceso de aproximación no finalizado.

Para Mario Cravo Neto la religiosidad viene mayoritariamente representada por la cultura afro-brasileña y los ritos del umbanda o del candomblé mientras que para Reis cabe todo tipo de religiosidad que se da en Bahía. Las visualidades religiosas de Mario Cravo Neto se centraban en mujeres con vestimentas típicas bahianas, movimientos y danzas ritualizadas y para Reis la religiosidad está mucho más cercana al ciudadano y a los espacios abiertos de la ciudad, y responde a instantes mucho más cotidianos, próximos y menos ceremoniales. Por ejemplo, la mayoría de imágenes de Mario Cravo Neto respecto a este tema reflejan instantes claves de esas ceremonias y suelen ser ritos de posesión. Las imágenes captan instantes antes de entrar en el agua purificadora, en plena posesión de la divinidad, o depositando alguna ofrenda. En cambio para Reis el instante no deja de ser la captación de unos personajes en actos sin demasiada importancia ritualística en sí

mismos. Le importa más el sujeto que el objeto de representación visual. Según un análisis barthesiano, diríamos que las imágenes de Mario Cravo Neto retienen un *punctum* que nos atrae por desconocido y misterioso, mientras que en las imágenes de Reis predomina el fenómeno fotográfico que decía Salgado.

El ojo extranjero y internacional de Harvey investiga entre la maldad y la bondad de la/as religiones afro-brasileñas ofreciendo visualidades muy diferenciadas según represente la *bondad* cristiana, o la *maldad* exótica del candomblé o el umbanda donde el misterio visual se envuelve en una aurora de desconocidos rituales más próximos a una interpretación diabólica e panteísta a la vez.



Fotografías de David Alan Harvey

Harvey utiliza el lenguaje del color para expresar la intencionalidad de una cultura de la que no es partícipe. Las ceremonias y rituales afro-brasileños se representan bajo una mirada de siniestralidad, ofreciendo una interpretación en claves estéticas por encima de la entropía propia del fotoperiodista internacional. Pero estas ritualizaciones están entre los mecanismos culturales de representación de la cultura bahiana y es por eso que aparecen en su trabajo visual.

Las representaciones de deidades o de sincretismo visual ofrecen un análisis mucho más elaborado que incluso sería materia de un solo trabajo de investigación. Aquí tan solo se ha querido reflejar diferentes posiciones visuales ante el reconocimiento de la identidad sincrética bahiana y su interés por representarla en las diferentes miradas de estos fotógrafos.

Bahianidad hipervisualizada

Retomando el tema del indentitario bahiano visualmente no se puede afirmar que esa concepción de **bahianidad**, entendida como una construcción identitaria de la *idea de Bahía*, no tenga una referente visual concreto y delimitado. En las diferentes visualidades contemporáneas de Salvador de Bahía se encuentran numerosos rasgos característicos, signos de identidad visual, y estereotipos de una bahianidad centrada en la cultura negra popular, en el mestizaje mulato, la expresiva corporalidad, o la alegría lúdico-fiestera propia del carnaval. Fotógrafos bahianos (o no bahianos) siguen ofreciendo esas visualidades, de igual manera que lo hacen los medios de comunicación de masas. Pero también es cierto que una nueva forma de expresión, más intimista, se hace hueco dentro del panorama estereotipado visual bahiano. Aunque los medios de comunicación de masas siguen dando más importancia a esos aspectos característicos de esa primera bahianidad hiperrepresentada bajo las ideas de mestizaje y de identidad nacional-popular; al igual que la comercialización turística de la ciudad hace que florezcan valores antropológicos como signos de identidad de un pueblo. Sigue así en el *inconsciente colectivo* la idea de una bahianidad imaginada, visualizada, heredera de esas aportaciones literarias y musicales de esa "*edad de oro*" del *ethos* bahiano identitario.

La hipervisualización del mundo contemporáneo hace que actualmente convivan las dos propuestas visuales de la bahianidad **hiperrepresentada**. Cada propuesta cohabita en una sola realidad verosímil involucrada en un acto de representatividad voluntaria expresada a través del inconsciente visual de una cultura singular. Esa cultura visualizada engendra una bahianidad **hipervisualizada** donde el mestizaje cultural, el sincretismo religioso y la alegría lúdico-carnavalesca popular conviven con la pobreza digna y el contraste entre lo folclórico y lo tecnificado. Es la visibilidad de un mundo globalizado donde todas las pobrezas sociales se parecen. Esta hipervisualidad bahiana representacional, no es más que una comunidad imaginada que podemos visualizar en fotografía, televisión, o en prensa escrita, de la misma manera que anteriormente se encontraba en la literatura bahiana. Y en cierta medida originaria de esas interpretaciones literalizadas de las que ya se ha hablado.

El concepto socio-antropológico de **identidad colectiva**, tal como viene siendo desarrollado en los últimos decenios por la literatura especializada, puede ser bastante útil para la investigación del contexto identitario visual bahiano. Así, siguiendo el pensamiento de Stuart Hall (1997:53), podemos decir que las identidades colectivas nacionales, regionales o locales están formadas y transformadas en el interior de una ancha red de representaciones sociales. De esa manera, un supuesto *ethos* bahiano es constituido como algo que produce sentidos (un sistema de representación cultural): los individuos participan de la idea del colectivo tal como se representa en su cultura local o extra-local. Podemos inferir, por lo tanto, que se trata de una comunidad simbólicamente formada que se identificaría con una identidad visual colectiva. Y bajo esta conceptualización es posible entender las visualidades del mundo contemporáneo entendidas como procesos de creación visual colectiva, bajo parámetros estereotipados e incluso de arquetipos colectivos.

Ejes bahianográficos de la identidad bahiana

Según las concepciones identitarias y a partir de las nociones expresadas sobre la **bahianidad** se puede afirmar que la producción fotográfica representacional sobre la cultura y la ciudad de Salvador de Bahía se estructura en base a un **doble eje** de hiperrepresentación visual. Por un lado un testimonio hegemónico heredero de esa primera noción de bahianidad masculinizada y estratificada. Y por otro lado un segundo eje representante de esa segunda bahianidad cuyo componente principal es reflejar la condición social de la mujer bahiana donde una parte de esas representaciones visuales se apartan de la formalidad, el colorido o la exaltación espiritual y se aproximan a valores representacionales globalizadores como la educación, la pobreza digna, o la cercanía familiar. Y cada uno de estos ejes representa una imagen-arquetipo del imaginario bahianográfico de Salvador de Bahía, una identidad fragmentada en contenido de género.

Jung en 1919 elaboró el concepto de arquetipo para definir una forma de inconsciente preexistente que determina el psiquismo. Para Jung los tres arquetipos

principales son el *ánimus*, el *ánima* y el *selbst*; siendo el *ánimus* el arquetipo de lo masculino en la mujer, el *ánima* lo femenino en el hombre y el *selbst* el sí mismo, es decir, el centro de la personalidad. De este modo, podríamos articular un **primer eje bahianográfico** (al que he llamado **EJE A**) centrado en la importancia de la imagen arquetípica del imaginario visual afro-masculino y un **segundo eje fotográfico visual bahiano** (al que he llamado **EJE B**) donde la idea principal se articularía bajo la arquetípica de lo femenino. En este segundo eje la importancia de la representación fotográfica visual se divide en dos modelos de identidad visual: unos fotógrafos siguen un *modelo cristal* de representación de la identidad femenina, mientras que otros fotógrafos plantean un modelo femenino identitario *espejo*, a modo de mirada interior de una realidad afro-descendiente próxima, cercana y cotidiana al sujeto fotografiante.

Según Buxó (1991) el *modelo cristal* de representación de la identidad se configura en transparencia rutinaria con el sistema cultural nativo, mientras el modelo espejo se constituye en reflexión consciente y definición propia sobre disponibilidades culturales del entorno. Como dice Buxó *"cada una de ellas representa los dos polos de un continuum relativos a la forma en que las mujeres hacen relevante lo que les presuponen sobre sí (autorrepresentación) y piensan como verdad de su entorno cultural (identificación). De ello derivan variantes que son relativas a la interacción, la conciencia y la adscripción diversa con la configuración plural de elementos culturales de esta sociedad urbana en proceso de modernización"* (Buxó, 1991:33). La *identidad cristal* se constituye en relación fusional con un referente comunitario cuya representación simbólica queda más cercana del significado materno, o matriótico, que del significado poder político, o patriótico de la ideología patriarcal. Así sobre la propia construcción del conocimiento etnográfico *"conocer al otro nos lleva al pantanoso terreno del como se construye lo que se quiere dar a entender y lo que los demás interpretan"* (Buxó, 1999).

Partiendo de estos principios Buxó habla de que no describimos un *positum* empírico objetivo a través de la imagen, más bien producimos significados culturales mediante la construcción y la presentación de imágenes, es decir, también se construye el constructor. Se trata de una perspectiva relacional y no diferenciada de la identidad en la que la persona sólo puede representarse a sí misma (se ve a sí misma, y considera que los demás la ven), en términos de su familia y del rol-estatus que ocupa en las redes y situaciones sociales de su

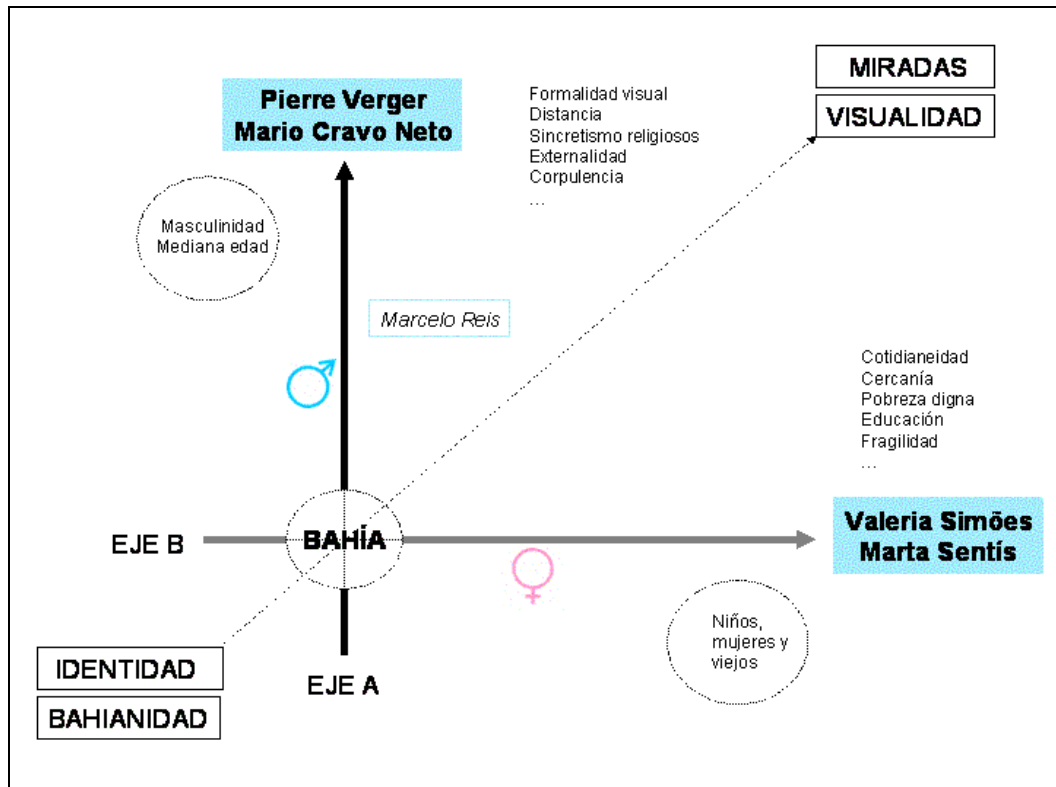
comunidad. En definitiva, *"su identidad se constituye en transparencia con el grupo, se es porque se pertenece sin necesidad de afirmarlo o negarlo, sin tener una conciencia clara de las diferencias"* (Buxó, 1991:35) como se ha explicado con anterioridad.

A partir de estas diferenciaciones el inconsciente visual bahiano imaginario y representativo, se articula a través de configuraciones delimitadas por un lado en la **visualidad de género diferenciada**; y por otro lado en la designación visual de una **nueva fotografía representacional** que va más allá de la identidad regional arquetípica y que se subraya bajo una singularidad cultural visualmente menos formal y más difusa, cotidiana e intimista.

Como dice Buxó *"desde un modelo unitario de identidad cultural se puede caracterizar la identidad del hombre, en su definición sexual y social, en concordancia con la ideología patriarcal"* (Buxó, 1991:33). Por eso la interpretación en base a una identidad fragmentada no solamente generacional sino también entre géneros ayuda a la explicación de esos dos ejes visuales identitarios que revela el análisis antropológico de las representaciones fotográficas sobre Bahía. Para ofrecer una mejor comprensión de la dualidad representativa hipervisual bahiana podemos observar el siguiente gráfico (Gráfico 7) en que se desarrollan las dos linealidades argumentales que desembocan en cada uno de los ejes de representación identitaria bahiana.

El camino que va de la identidad (la bahianidad) a la visualidad que ese modelo cultural adquiere como representación identitaria (las diferentes miradas) se deconstruye en dos ejes de actancidad que llevan intrínsecamente la diferenciación visual de género social y cultural, diferenciaciones temáticas, formales, de lecturas visuales y de interpretaciones de actos fotográficos complejos.

Gráfico 7: Ejes de hipervisualidades fotográficas bahianas



Fuente: elaboración propia (2005)

Al analizar las perspectivas visuales sobre las que se representa fotográficamente la sociedad bahiana se observan estos dos ejes diferenciadores. Por un lado el EJE A es heredero de las **primeras concepciones sobre la bahianidad** que han sido expresadas por esos textos bahianográficos de la primera etapa. Aparece una completa compenetración entre los discursos literarios de Jorge Amado y las intencionalidades visuales de Pierre Verger. Dicha perspectiva visual es actualmente recogida bajo la mirada fotográfica de Mario Cravo Neto y en menor medida por Marcelo Reis, Christopher Pillitz o David Alan Harvey. Este primer eje bahianográfico destaca por la formalidad visual en que se representan los contenidos corporales masculinizantes de sus representaciones y por la primacía de la visión escénica exteriorizada del mundo social (el espacio exterior predomina sobre el interior). Mario Cravo Neto nos recrea una bahianidad muy masculina y patriarcal, priman los hombres de mediana edad, de corporalidad y musculatura predominante (corpulentos), de piel oscura y mirada dominante. Estas características ejemplifican el arquetipo y estereotipo masculino, esa mirada fotográfica masculina, núcleo de una identidad visual masculinizante.

Por otro lado la cotidianidad, la mujer y la infancia quedan en un segundo plano muy alejado y visualmente expresado bajo la retórica sexual de la mujer exótica e hipersexualizada. La temática de sus imágenes simboliza un mundo con un alto contraste visual donde predominan los colores primarios fuertes, el movimiento y la distancia entre el observador y lo observado. Y donde también predomina el uso del sujeto-objeto y una marcada lacra estética visual.

El segundo de los ejes bahianográficos (EJE B), sobretudo en la vertiente del modelo visual de identidad *espejo*, queda muy bien representado bajo la mirada de las fotografías Marta Sentís o de Valeria Simões. En esta segunda hipervisualidad sobre Bahía predomina una mirada mucho menos formal en estructura y en significaciones. Se fotografía **la cotidianidad** local donde tiene más importancia el sujeto que el objeto. Indistintamente encontramos a personajes masculinos y femeninos, adultos o menores en representaciones y escenificaciones que están más próximas de la privacidad y más participes de una estética amateur que de la formalidad estético-artístico-visual que predomina en las otras representaciones visuales sobre Bahía. La infancia es un tema recurrente, al igual que los espacios cerrados, casas, bares, habitaciones, o locales. Los aspectos espirituales o religiosos (religiones populares afro-brasileñas, o católicas) pasan desapercibidos y recobra importancia la relación casi de intimidad entre el fotógrafo y lo fotografiado. Este segundo eje bahianográfico responde más a una **mirada feminizada del mundo contemporáneo** que choca frontalmente con la mirada masculinizadora del otro eje. Se representa principalmente la imagen de la feminidad, del arquetipo y del estereotipo femenino observado como una construcción identitaria visual de género despolitizada, desvinculada de una supremacía estético-artística, y adherida a una visualidad globalizadora como referente.

Cada uno de estos dos ejes bahianográficos-representacionales tiene una complementariedad visual que he podido percibir en mi trabajo de campo etnográfico-visual. La hipervisualidad del espacio urbano exterior (principalmente la calle) se entiende en términos de interpretación masculina mientras que en los espacios cerrados predomina una hipervisualidad feminizada. El uso del espacio público se define como un campo de batalla propio de la masculinidad mientras que los espacios cerrados y/o domésticos son apropiados por la feminidad.

Dualidad representacional en Salvador de Bahía (Diferencias en las representaciones de género en mi trabajo de campo etnográfico hipervisual). La presentacionalidad hacia lo masculino. Varios ejemplos.



Fotografías de Víctor Renobell (2003)



Fotografías de Víctor Renobell (2003-2004)

Dualidad representacional en Salvador de Bahía (Diferencias en las representaciones de género en mi trabajo de campo etnográfico hipervisual). La presentacionalidad hacia lo femenino. Varios ejemplos.



Fotografías de Víctor Renobell (2003-2004)



Fotografías de Víctor Renobell (2003-2004)

En mi trabajo visual sobre Bahía también me he encontrado con esta dualidad de la representación de género. Mientras que en la calle, la externalidad de las manifestaciones sociales, existe un predominio de hombres negros y/o mulatos, en los espacios cerrados predomina la visibilidad de mujeres de todas las edades. Existe visualmente una construcción de la identidad amparada en procesos de adaptación singular al medio social. Una colectividad representada e hipervisualizada en parámetros de arquetipos representativos en dos ejes diferenciadores.

Bajo estas premisas del imaginario bahiano, veremos como se construyen en el mundo de la fotografía etno-documental sobre Bahía, hipervisualizaciones que representan cada una de ellas una visión singular sobre la construcción visual identitaria de género en Bahía. La fotografía como índice hipervisual de la construcción del imaginario bahiano se transforma en un reflejo certero de esta noción de identidad bahiana que es la que representa la visualidad de la obra fotográfica de Cravo Neto, Reis, Pillitz o Harvey. Estos fotógrafos (herederos cronológicos de las visualidades de Pierre Verger) son los mejores ejemplos actuales del primer eje visual sobre la bahianidad representada. Sus fotografías parecen salidas de las descripciones bahianográficas de Amado o Moura. Sin dejar de entender la bahianidad como una mezcla de culturas, una identidad sincrético-religiosa y una alegría lúdico-carnavalesca popular identitaria, estos fotógrafos encamina su mirada hacia la masculinidad patriótica e hiperpatrimonizada de una cultura heredada del principal polo africano (esclavo) que desembarcó en Bahía hace más de 450 años.

En cada una de sus representaciones visuales estos fotógrafos expresan una idea de una Bahía centrada en los estereotipos de la obra de Amado, personajes visiblemente bahianos masculinizados y herederos de un movimiento negro-mestizo, de una mezcla de culturas y de una corpulencia masculina africana característica. La corporalidad europea desaparece para ofrecer cuerpos mayoritariamente negros o mestizos, robustos, corpulentos y de rasgos fuertes e independientes.

Como dice Araujo Pinho (1998) la continuidad histórica de esta **visualidad de género** revela tanto el procedimiento deliberado de reiteración ideológica de esta matriz interpretativa (la bahianidad) como su inclusión en un campo articulado de

prácticas y significados que garantizan las condiciones de su legibilidad y reproducción.

Eje A: Hipervisualidades del imaginario representacional masculino bahiano

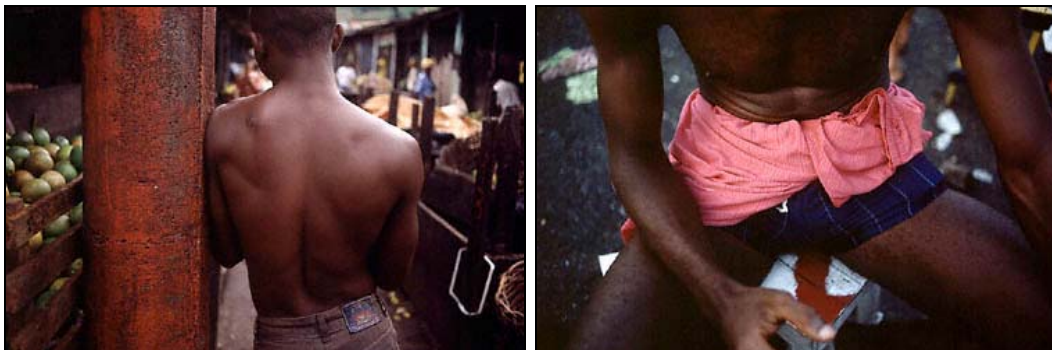
Para explicar **este primer eje bahianográfico visual** contemporáneo se ha de explicar la fotografía de Mario Cravo Neto porque toda ella está centrada en visualizar al hombre negro-mulato característico de Salvador de Bahía. El fotógrafo Mario Cravo Neto ha sabido captar la naturaleza antropológica de la visualidad como modo de representación hipervisualizada. De hecho, él ha hablado en varias ocasiones de que lo que realiza es un autorretrato del hombre bahiano. En cada una de sus imágenes la construcción antropológica y social destaca por encima (o está al mismo nivel visual) de otras características como podría ser la artística. Por ejemplo, en las fotografías de Mario Cravo Neto que se exponen a continuación el retrato del hombre bahiano que se indiza como un marco de referencia dentro de otro marco mucho mayor que es la identidad visual de género representada. Las imágenes gozan de un *punctum* muy fuerte, un elemento resalta sobre lo demás, la dominancia de la sensualidad masculina, la fuerza viril o la propia representación escénica del sujeto y de los elementos de la imagen desatan una frontalidad y una gravedad concentrada en el personaje-objeto y en su mundo exótico para una mirada europea y hasta esperpéntico en su materialización visual. El encuadre remarca al personaje y el colorido resalta la fuerza del negro como algo más que una tonalidad. El negro es el color de la imagen, la fuerza representacional de un hecho social y el brillo de la piel morena destaca sobre las sombras casi inexistentes.

El **lenguaje visual** de este fotógrafo está marcado por la formalidad en su composición, estructura y color. Cada una de sus representaciones revela un peculiar **modo de mirar el cuerpo masculino** al encuentro de un alma negra que lo sustente. Como vemos en estas fotografías la mayoría de imágenes representan a hombres en su propia escena, el personaje es el centro de la acción y los objetos de su alrededor dan forma a su universo representacional. Las situaciones y escenificaciones en las que encontramos estos sujetos-objetos son exteriores como

en la calle, en mercados o en otros espacios abiertos. Y no se distingue si la escena corresponde a un plano captado de la vida cotidiana o si forma parte de un posado meditado del fotógrafo. Todas estas imágenes retienen la semblanza de un posado ante la mirada distante de un escenógrafo que sabe lo que quiere sacar de cada instante.



Fotografías de Mario Cravo Neto



Fotografías de Mario Cravo Neto

Cravo Neto inmerso por la cultura afro-descendiente que lo nutre, usa su cámara y la luz a su disponer para contar historias de noches y días ocurridos en Bahía, en fotos encuadradas por el instinto y una apertura esencial hacia la belleza de estar allí (Leffingwell, 2000). Hace de su fotografía una **autorrepresentación del hombre bahiano**: *“Yo creo que, en el fondo, la relación más importante de mi trabajo, aquella que viene en primer lugar, es la relación del hombre con la naturaleza tropical. En segundo lugar, la relación entre las etnias en los trópicos. En*

tercero, esa mezcla cultural de generaciones, sincrética y religiosa - la colonización fue portuguesa, pero fueron los portugueses que trajeron los africanos. En el resto de América Latina, por ejemplo, no hubo ese contexto, porque el pueblo español era un pueblo más difícil. (...) En mi mirada pretendo incorporar en imágenes ese sincretismo porque yo formo parte de él" (Mario Cravo en Medeiros, 1992).

Las fotografías de Cravo Neto representan esa autorrepresentación del pueblo bahiano, centrándose en **el estereotipo del negro-mestizo bahiano** entendido como categoría cultural y de género. La sociedad y la cultura en Bahía se construye marcadamente patriarcal en la **esfera pública** (Mello, 1998; Castro, 1998; Bahía, 2003; Sansone, 2001; y otros). Y como cita Mello (1998) la mujer rápidamente interiorizó la inferioridad delante del hombre en lo que respecta a los espacios públicos. Cuando Cravo Neto fotografía y enfatiza al hombre negro-mestizo lo hace porque es la referencia fundamental de la visualidad social en la esfera pública. Porque como dice Castro al referirse a la mujer en Bahía *"la sociedad fuertemente patriarcal a la que pertenece le dice constantemente que no es nadie sin un hombre que la proteja"* (Castro, 1998:102). El hombre actúa en las representaciones como figura protectora de la mujer y en continuo diálogo con la naturaleza tropical, abundante y reveladora de la configuración espacial latinoamericana.



Fotografías de Mario Cravo Neto

Pero Cravo Neto no es, sin duda, el primer artista brasileño en preocuparse por la representación de los estigmas afro-brasileños. Además de Verger lo precedieron los cineastas brasileños del llamado Cinema Novo que en los años sesenta y setenta tomaron la bandera de la cultura africana de la resistencia contra la ideología del *"branqueamento"* (blanqueamiento) de la cultura brasileña; entre ellos, Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos. Dentro del campo de la música, el poeta Vinicius de Moraes y el músico Baden Powell grabaron el álbum "Os Afro-

Sambas" (1966) que incluía canciones sobre las deidades yoruba, tales como "Iemanjá", "Xango" y "Ossanha". De Moraes describió su esfuerzo de la siguiente manera, "...realizar un nuevo sincretismo: carioquizar, dentro del espíritu de la samba moderna, el candomblé afro-brasileño, dando al mismo tiempo una dimensión más universal" (Moraes, 1966). La importancia de la lacra afro-brasileña hace muchos años que goza de representatividad social en el mundo audiovisual bahiano.

A través de todas estas actitudes culturales se trataba de realizar un nuevo sincretismo en el sentido de incorporar el candomblé afro-brasileño al estilo de Río de Janeiro, y dentro del espíritu de la samba moderna, dándole al mismo tiempo una dimensión más universal. Las creencias, costumbres, hábitos, valores, rituales y mitos africanos, amazónicos y europeos penetran tan profundamente en la psique de Cravo Neto, que sus fotografías muestran inconscientemente parte de la cultura brasileña, del *Tropicalismo* al *Pau Brasil* en una transformación catártica donde se incluye todo lo anterior. Como dice Castro "*Cravo Neto no evade la cultura africana de su mundo; al contrario, se sumerge dentro de ella*" (Castro, 2003:12). Y ese mismo sentido se encuentra en toda una línea de fotógrafos bahianos (y no bahianos) que trabajan con el mismo prisma de la representación de una bahianidad entendida como culturalizante a modo de imagen masculina y patriarcal de la singularidad del *ethos* bahiano.

En este mismo eje visual que representa esa bahianidad masculinizante también encontramos otros trabajos visuales como los de Reis, Pillitz, Firmo, o Harvey. Todos estos fotógrafos, si bien es cierto que en menor medida y con menos profundidad antropológica, reflejan en algunas de sus imágenes, esa representación visual del hombre negro-mestizo como elemento identitario visual vertebrador de la población de Bahía. El fotógrafo bahiano Marcelo Reis ha trabajado el cuerpo masculino bahiano de manera muy semejante a los trabajos que ha elaborado Mario Cravo Neto. Como podemos observar, en la fotografía de Reis se muestran características formales y visuales muy parecidas a las que nos tiene acostumbrados Mario Cravo Neto y por eso algunas de las imágenes de Reis incluso sería difícil diferenciarlas de las de Mario Cravo Neto. El uso de la corporalidad, las tonalidades del negro-mestizo, la aproximación al sujeto y su escenificación revelan una manera de tratar la representación del pueblo bahiano muy similar a la de Mario Cravo Neto aunque una visión global de su obra fotográfica revela que no sigue esa misma línea de trabajo representacional visual en todos sus ensayos

visuales. Por eso en otros trabajos de Marcelo Reis no está tan marcado ese estilo antropológico-documental prioritario y sus fotografías revelan un interés mucho más estético donde la representación de la cultura bahiana pasa por sus representaciones paisajísticas o por la visualización de los objetos de usos cotidianos¹³.



Fotografías de Mario Cravo Neto; y Marcelo Reis

A diferencia de Mario Cravo Neto o de Marcelo Reis, el fotógrafo Walter Firmo tiene unos trabajos antropológico-visuales en los que la formalidad estética adquiere mayor valor incluso que en las propuestas visuales anteriores. Firmo sin demasiado interés etnográfico ni documental escenifica una propuesta identitaria visual recobrando los orígenes de la cultura negra bahiana y definiendo un lenguaje propio trabajado en función de una recuperación del imaginario colonial que cuenta con más de cinco siglos de antigüedad. Bajo la mirada histórica de siglos de esclavitud este fotógrafo crea sus representaciones pensando en que **la estética corporal es un dato cultural** que variará de acuerdo con cada concepción del mundo (Quiroz y Otta, 2000). A través de la lectura sobre la estética corporal, se construye el mosaico de la cultura brasileña constatándose, una vez más, la complejidad de una cultura negra-mestiza, patriarcal y originaria de la llamada "*madre África*".

Otra escenificación similar pero con una visualidad totalmente diferente es la de Christopher Pillitz quien representa Bahía bajo el prisma del hombre dominante y su relación corporal-sensual.

¹³ Pueden verse otras muestras de su trabajo fotográfico visual en los websites del fotógrafo <http://www.fotolog.net/marceloreis> o en <http://www.marceloreis.com>



Fotografías de Walter Firmo (2000)

El trabajo de Pillitz es en blanco y negro lo que le da una manera diferente de interpretar y de representar la contemporaneidad. La representación del hombre brasileño y bahiano está interpretada partiendo de la base de un **culto al cuerpo** y de una dinámica reconstituyente del gusto por el **placer sensual** y la **modelización corporal**. Pese a esta distancia hipotética de estos fotógrafos, el resultado en las imágenes sobre Bahía no distan mucho de las escenificaciones anteriores. La identidad del negro-mestizo se diluye en pro de la hipersexualización de una cultura predominantemente exótica, estética y sensual. Más allá de una visibilidad antropológica Pillitz escenifica una Bahía lúdica y pasional con una mirada personal y un ojo no nativo.



Fotografías de Christopher Pillitz

Pillitz representa Salvador de Bahía con la mirada del **ojo freudiano** buscando la **sensualidad** y el **erotismo** en las gentes, en sus cuerpos, sus **ritmos** y sus escenificaciones estético-lúdico visuales. Se trata de una fotografía pictoralista donde el *punctum* es mucho más llamativo que cualquier *studium*. Estas imágenes tienen un *punctum* sensual y sexual como principal característica. La mayoría de sus fotografías son imágenes dinámicas que expresan movimiento y ritmo por los cuatro costados. Se trata de fotografía monotemática, con un sólo

tema principal de estudio visual, pero tratado transversalmente. Su objeto de estudio es la corporalidad rítmica, y la sensualidad carnal hipersexualizada, pero en su trabajo podemos ver todo tipo de personajes, de niveles sociales y estilos de vida diferentes. Esa es la principal virtud de este fotógrafo, saber narrar una idea con la transversalidad cultural y social necesarias. Y eso hace ese trabajo visual antropológicamente interesante. En sus imágenes vemos cuerpos blancos, negros y mestizos, cuerpos frágiles y cuerpos duros, fríos y calientes, pero todos mostrando la característica principal de movimiento, sensualidad y pasión.

Es interesante ver que Pillitz no recae en el tópico del carnaval y sus imágenes muestran toda una trama de situaciones indeterminadas. La playa y la costa, en general, ocupan un lugar importante de escenificación pero otros espacios abiertos como las calles o las terrazas de los bares también están representados. No hay lugar para espacios interiores, son fotografías de calle y destaca el papel de las parejas, de situaciones sensuales en que dos cuerpos se unen. Se observa que en la mayoría de sus escenas encontramos parejas como símbolo y referentes visuales llamativos. Esto hace que el porcentaje de hombres y mujeres esté muy equilibrado, cosa que no pasaba en los trabajos anteriores. Los personajes representados tienen unas franjas de edad que van entre los 20 y 30 años. El uso del blanco y negro hace perder esa tonalidad y contraste del color afro-brasileño y del color de Bahía, aquí el colorido negro, o negro-mestizo no tiene tanta importancia. El culto al cuerpo y la personalidad corporal del bahiano es lo más destacable de esta particular visión de Salvador de Bahía.

La propuesta que parece alejarse de este cuidado por la monotemática representación del hombre bahiano es la del fotógrafo David Alan Harvey. Este fotógrafo parte de una vocación antropológica: *"Cuando te encuentras con otras culturas te das cuenta de que existen códigos que no compartes y la lente de una cámara puede ser muy agresiva para muchos, así que primero hay que integrarse y lo mejor es formar una relación con alguna familia local para entender cómo son las costumbres y comenzar a hacer el trabajo"* (Harvey en el Servicio Universal de Noticias México, 17 de octubre de 2004). Pero su representación bahiana parece que **interioriza las representaciones visuales más estereotípicas de la ciudad de Bahía**. Sus trabajos reflejan las escenas típicas de las imágenes turísticas bahianas, centradas en la cultura negra-mestiza y representando las visualidades cotidianas de la gente de Bahía: *"son imágenes de la diversidad cultural, donde se mezclan tradiciones y rituales, la sensualidad superficial que*

suele ocultar un trasfondo político y un juicio histórico" (Harvey en El País, 30 de marzo de 2004).

Esta fotografía apuesta por una aproximación a su objeto de estudio, y sus documentos parten de un conocimiento directo, de "*entrar en la vida*" de las personas que retrata, "*si no conozco a la gente no puedo sacar fotos*" (Harvey en El País, 30 de marzo de 2004). David Alan Harvey para hacer sus fotografías habla de que "*necesito meterse en la casa de sus personajes, tomar cerveza con ellos, hacerse amigo de los drogadictos, entrar en la vida de las prostitutas*" (en El Mundo, 19 de abril de 2004). Prefiere las fotos espontáneas y casuales, con películas lentas, pero con una estrategia en la composición de la imagen, vinculada a la fotografía documental y al mundo del arte, pero también con algo de misterio: "*Son fotos abstractas, pero todo es realidad. Prefiero la vida en la calle, donde nunca sé lo que va a ocurrir. Toda mi vida es una sorpresa*" (Harvey en El País, 30 de marzo de 2004).

David Alan Harvey es un fotógrafo más conceptual que técnico como explica J.M. Rondon (en El Mundo, 11 enero 2005), y su interés por el mundo brasileño viene por que él se describe como un fanático de las culturas latinoamericanas. Con una trayectoria de más de veinte años en el mundo de la fotografía y varios años trabajando para "National Geographic", Harvey asegura que los reporteros gráficos de esta institución son muy diferentes a cualquier otro fotoreportero en el mundo. Su profesión detrás de la lente, es equiparable al trabajo de un escultor, escritor o pintor: "*Puede haber muchos elementos en juego para tomar una fotografía: una buena técnica, luz, enfoques, etcétera, pero creo que lo más importante es que la foto refleje parte de la personalidad del fotógrafo, para poder transmitirle algo a la gente que la vea*" (en el Servicio Universal de Noticias México, 17 de octubre de 2004)

Este fotógrafo representa al hombre bahiano en su cotidianeidad, en su trabajo y en sus momentos de ocio. Volvemos a ver representados cuerpos negros y mestizos pero las generaciones representadas son más amplias, podemos ver a hombres de mediana edad y a gente más mayor. La formalidad estética ya no parece el tema principal de la imagen fotográfica sino la escena se inscribe como representación de actividades humanas bajo el prisma identitario politizado y de mirada patriarcal y masculina. El boxeo, la pesca o la música amateur son trabajos de hombres y representados como imagen propia de una cultura masculina. Son

imágenes estereotipadas, universales del mundo occidental que también forman parte de esa visión patriarcal de la cultura bahiana. Harvey representa esa mirada extranjera que busca en lo extraño sus categorías sociales enculturizadas para reflejar esa democracia visual que hace iguales a todos pero bajo el egocentrismo euro-occidental.



Fotografías de David Alan Harvey



Fotografías de David Alan Harvey

La competencia narrativa de los trabajos de Pillitz y de Harvey se centra en el guión visual que establece una trayectoria y un contexto determinado. En la obra de Pillitz vemos una continuidad temática, se representa un sólo aspecto de la vida social y su obra fotográfica revela esa característica a lo largo de toda la costa brasileña. En las instantáneas de Harvey el contexto de exposición, que sean imágenes para la revista "National Geographic", hace que se interpreten como una secuencia de acontecimientos visuales representativos de la vida y la cotidianidad de la gente de Bahía. A pesar de ello, las imágenes revelan una manera de tratar la

cotidianeidad centrada en un eje de representación masculino, patriarcal, patrimonizado y mediatizado por la cultura de origen del fotógrafo.

Como dice Barthes la fotografía autentifica la existencia del ser u objeto que aparece en la imagen. Todos estos autores autentifican una Bahía con una **visualidad masculinizante**, una vida social centrada en el hombre negro-mestizo, corpulento y viril. Desde este punto de vista, lo que posibilita identificar una imagen fotográfica está relacionado con los aspectos que permiten la captación e impresión directa del flujo luminoso emitido, o reflejado, por un dato objetivo y enculturizado a la vez. La fotografía, asegura Barthes, es literalmente una emanación de este objeto, *“de un cuerpo real, que estaba allí, partirán radiaciones que fueron a mí, que estoy aquí; poco importa la duración de la transmisión; la fotografía del ser desaparecido viene a tocarme como los rayos retardados de una estrella. Una especie de vínculo umbilical se unen el mirar a un cuerpo o un objeto fotografiado: la luz, aunque imperceptible, es aquí un medio carnal, una piel que emite aquel o aquella que fue fotografiado”* (Barthes, 1984:121).



Fotografías de Víctor Renobell

Toda fotografía es un certificado de presencia y este certificado *“es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes”* (Barthes, 1982:151). Es interesante retomar en este punto las imágenes fotográficas de Mario Cravo Neto en un acto de interpretación visual entendido como ese autorretrato visual de Bahía. Siguiendo las palabras del fotógrafo *“lo que hago es*

un autorretrato para verme aparecer en otras personas. Mi visión del mundo, de la vida en general, refleja esta especie de vértigo, de tensión entre el autor y el modelo. Frente al abismo sólo existen los sentidos que lo interpretan, son caminos que el artista ofrece a los otros hombres en general, con la intención de dar vida a través del arte" (Mario Cravo Neto, 1999). Como dice Mitchell las fotografías de Cravo Neto son las meditaciones elegantes sobre el papel de cómo el hombre, la naturaleza y las religiones africanas arraigaron en Bahía y todos ellos proporcionan ventanas compulsivas en el alma de Bahía (Mitchell, 2000).

Sobre la autorepresentación de los bahianos es importante destacar el sentimiento de identidad sobre el movimiento negro en Bahía que se refleja en las imágenes de Mario Cravo Neto y de estos otros fotógrafos. Al escribir sobre dicho movimiento, Michel Agier observa la existencia, en la sociedad brasileña en general, de *"una competencia y de una relación entre diversos modos de identificación social, sea en el plan colectivo, sea en el transcurrir de cada historia individual"* (Agier 1992:54). El crítico brasileño Casimiro Xavier de Mendonca ofreció una concisa caracterización explicando la contribución de Cravo Neto como *"uno de los pocos artistas brasileños que han logrado transmitir la fusión cultural de Brasil en imágenes visuales (...) y su trabajo expresa un profundo respeto por el ser humano. Las fotografías con las que él trabajó en Salvador podrían haber sido tachadas simplemente como 'exóticas' y 'tropicales' pero estas imágenes demandan una consideración mucho más cuidadosa a causa de la manera precisa en que Cravo escoge sus personajes y en cómo usa la luz y la sombra"* (Mendonca, 2000: 45). Toda una cosmología representacional que no es nueva salvo en su calidad de imagen y en su reiteración hipervisualizada.

Dentro del mundo artístico contemporáneo la visualidad y la autorrepresentación del pueblo bahiano ha seguido un único camino ya iniciado por Pierre Verger en los años cuarenta. El trabajo fotográfico visual de Mario Cravo Neto se compone de una relación directa con lo fotográfico y etnógrafo Pierre Fatumbi Verger, un de los mayores estudiosos de los fundamentos históricos, mitológicos y ritualísticos de origen africano. Mario Cravo Neto deja claro que Pierre Verger fue el fotógrafo que más influenció en su trabajo¹⁴.

14 Para Cravo Neto su mirada sobre Bahía tuvo alguna cosa que ver con Verger... *"yo conocí a Verger cuando yo era niño, porque yo nací y fui criado en el estudio artístico de mi padre que era un gran laboratorio, un espacio donde venía gente de todo el mundo. Y donde*

Mario Cravo Neto recrea una autorrepresentación de sí mismo a través de sus fotografías. Fotografía aquello que encuentra a su alrededor, porque Bahía es su casa y él conoce mejor que otros fotógrafos no nativos a las personas de allí. Como dice Leffingwell (2000) Cravo Neto en los primeros años de trabajo visual se dedicó a la fotografía de estudio y al trabajo en cinematografía, y de esos años de reflexión visual salieron sus fotografías cargadas de sensualidad y de voluptuosos momentos capturados en un instante, en un simple cuadro fijo de dos dimensiones. Este fotógrafo nunca ha tenido prisa por divulgar su obra ni por salir de sus fronteras territoriales. Por eso retratar Salvador es para él hacer un autorretrato, porque él no fotografía Salvador, él vive allí: *"yo no solamente soy de aquí, sino que estoy haciendo un retrato de mí dentro de mí ambiente"*.

Obviamente como la fotografía es un parámetro de conexión entre el mundo interior y el exterior, por más que se quiera desvirtuar el lenguaje fotográfico o dejar de usar aquel referencial que es la documentación, se continúa siempre

yo viví hasta cumplir veinte años, después me fui a Nueva York. Este local fue inicio de la resistencia de la renovación de las artes plásticas en Bahía, a partir de la década de los años cuarenta realizada por Carybé, Genaro de Roble y Mario Cravo. Y el estudio de Mario Cravo era el núcleo de concentración. Verger vino para Salvador y cuando viajaba dejaba las cosas de él guardadas allí. Yo conocí a Verger desde pequeño, pero nunca me había aproximado a él. Me aproximé después, cuando hicimos una exposición juntos en el MASP, en la década de los años setenta" (Cravo Neto en Teixeira, 1999). Y sigue explicando que "me fasciné por Verger mucho más tarde, tres años antes de su muerte. Mi admiración y cariño por aquel hombre es fundamentada y muy especial. Tengo un primer padre, que es un artista plástico, y tengo un segundo padre espiritual, que es Pierre Verger. En realidad tengo varios padres espirituales, varios gurús, de una forma o de otra. Lo que me gustaría guardar del recuerdo de Pierre Verger son dos cosas: primero, que él ha sido, para mí, el mayor fotógrafo que ha fotografiado al ser humano con toda su dignidad. Usted no ve ninguna fotografía de Verger donde el hombre no sea el punto de referencia junto a su dimensión en el espacio y en su cultura. Y segundo: la vida despojada que tuvo Verger, un hombre que vivió de una forma simple" (Cravo Neto en Teixeira, 1999). Para Cravo Neto "no se si Verger fue un santo, pero con toda certeza él vivió como un santo. Verger viene de un background cultural burgués, aristócrata parisino de la década de los años cuarenta. Con la muerte de los padres heredó todo, dicen que donó la fábrica de su familia a los empleados. Tenía un poquito de dinero, compró una Rollerflex y salió a viajar por el mundo y renunció ha todo" (Cravo Neto en Teixeira, 1999).

documentando la realidad. Cravo Neto está muy interesado en su realidad interior y en la realidad interior de los individuos. Entonces, cuando dice que fotografía Salvador como ningún otro lugar, *"es porque existe aquí un mundo muy rico, muy nuevo y diverso, muy difícil e inexplorado"* (Cravo Neto en Teixeira, 1999).



Fotografías de Mario Cravo Neto

Para Mario Cravo Neto *"fotografiar Salvador es un acto mítico. No es llegar allí a la esquina y sacar unas fotos bonitas. Es envolverse. Yo creo que el arte nos da algo más que no es sólo la expresión que sale de aquello que uno hace. Es envolverse emocionalmente. Es enamorarse de-y-con Bahía. Aunque con los cambios que viene aconteciendo en la ciudad en los últimos 10 años, muchas cosas se están perdiendo de la cultura popular, la ciudad es dinámica"* (Cravo Neto en Teixeira, 1999).

Corporalidad y masculinidad identitaria visual bahiana

Dice Francisco López-Seivane que *"en la ciudad más colonial de Brasil se respiran todavía aires del Africa Negra. La indumentaria, el folclore, la religión y hasta la piel de sus habitantes delatan su pasado esclavista"* (López-Seivane, 1999). Salvador de Bahía es una ciudad con una visualidad muy cercana a la que podríamos encontrar en algunas ciudades de la llamada África Negra, pero pese a esto, es significativa la ausencia de personajes blancos en las temáticas fotográficas de Cravo Neto y de otros fotógrafos que han visualizado la cultura bahiana. Bahía es la ciudad con mayor población de origen africano de Brasil, pero los porcentajes reales no son los que podemos observar en la visualidad de Cravo Neto.

Encontramos apenas un 5% de personajes blancos en las fotografías de Cravo Neto. La visualidad del negro y del mestizo está por encima de la del hombre blanco.



Fotografías de Mario Cravo Neto

En este sentido Cravo Neto nos deja ver una visualidad de Bahía centrada en la cultura negra-mestiza. La mayoría de sus fotografías están realizadas en espacios abiertos porque es allí donde hay más predominio de esa visualidad. En cierta medida Cravo Neto nos habla del hombre de origen africano, del **hombre como categoría de género y de cultura**. Mitchell, al referirse a Cravo Neto, califica varias veces sus imágenes como las "*fotografías tranquilas de gente de Bahía*" (Mitchell, 2000) desvelando ese paralelismo visual existente en la representación del hombre bahiano como un hombre corporal y de color de piel morena heredero de un pasado cultural africano.

Las fotografías de Cravo Neto reflejan una sociedad patriarcal donde la figura masculina esta representada con fuerza, es muy visible y culturalmente predominante. En las imágenes de Cravo Neto encontramos a hombres con el torso desnudo, un cuerpo trabajado, y en situaciones varias: desde durmiendo hasta bailando, pasando por el que mira fijamente a la cámara, o el que parece que

pasaba por allí por casualidad. Dice el fotógrafo que *"en mi caso mis modelos están desnudos porque mi realidad en los trópicos está desnuda. Es simplemente un panorama diferente del resto del mundo que arraigó mucho en lo que ya existía aquí y en lo que vino de África"* declaró Cravo Neto en una publicación que acompañaba, una de sus exposiciones en 1994 sobre su trabajo. Cravo Neto demuestra cierto realismo en su fotografía pero retrata lo que su ojo cultural le ha enseñado, lo que su acto fotográfico le impone y lo que su curiosidad antropológica le desvela.

La fotografía reintroduce en la imagen la unidad indisociable del **cuerpo del sujeto y del espacio de la representación** (Tisseron, 2000:152). Así, parafraseando a Marcel Mauss, el cuerpo, instrumento innato de la especie *homo sapiens*, es transformado en cuerpo-representación, en un artefacto cultural para anteponerse a la frontera que delimita lo que toda cultura llama de *salvaje*, promoviendo así la separación entre naturaleza y cultura. Mario Cravo Neto es la visión expresionista de su realismo eminentemente social, que parece inspirarse en universos fantásticos, utópicos y mitológicos, donde el contenido significó dejar de dividir la problemática de la imagen con la celebración del individuo, y centrarse en el cuerpo vivo con existencia propia (Orobitg, 1999). Como dice Rocha (1999) se trata de ver la figura humana inmersa en las sombras borrosas de las más extrañas situaciones. Así Pillitz seduce al ojo que mira sus fotografías con la simulación carnal, o Harvey de adentra en la comprensión social introduciéndose en los espacios semi-privados.

En los retratos de estudio de Mario Cravo Neto (como en algunas de sus escenas de calle) el cuerpo es un lugar simultáneamente de inscripción y ficción, de ejercitación de fantasmas, de mistización de mundos donde se unen la naturaleza, lo humano y lo sobrenatural. Los retratos de Mario Cravo Neto tienen un fuerte componente artístico que pueden llegar a incomodar como una fotografía de Witkin, seducir como una fotografía de Bruce Weber, o llegar a tener la vida instantánea de las fotografías de Mc Cullin. Sus instantáneas están más próximas a un *"instante decisivo"* (Henry Cartier-Bresson) que de un *"fenómeno fotográfico"* (Sebastião Salgado) ya que su trabajo visual captura el delirio de un instante en que pasa alguna acción importante para el sujeto fotografiado y para el fotógrafo.



Fotografías: Mario Cravo Neto (1995-2000). Retratos de personajes importantes de la sociedad bahiana.

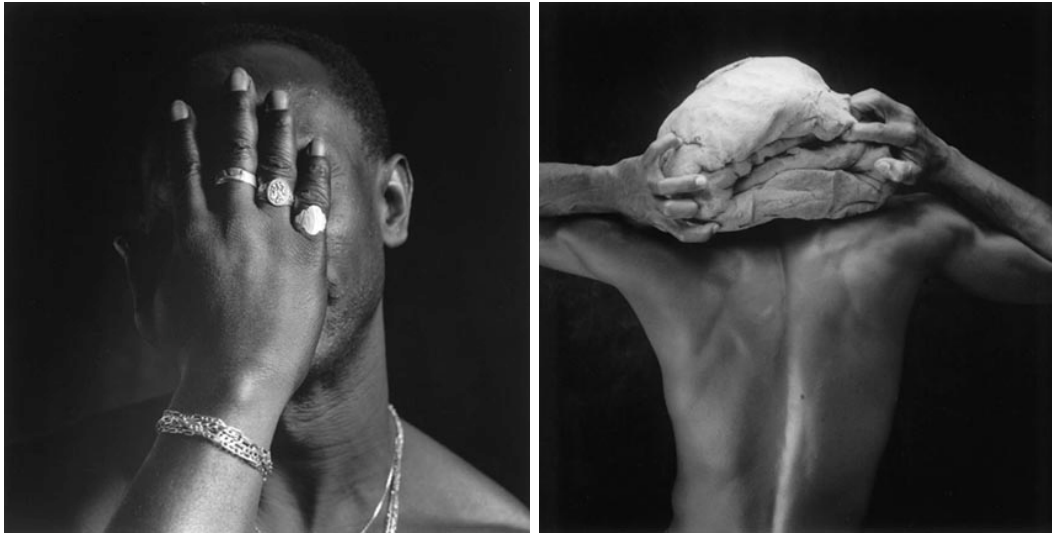
La visión de Mario Cravo Neto es una visión de un mundo rehecho en función de una **exaltación estética y antropológica**. Un gran creador que domina con perfección una técnica y un arte vibrante y fantástico como la fotografía, capaz de materializar los misterios más infinitos escollos de la imaginación, de la memoria y del universo. Las lacras de su individualidad están presentes en estas imágenes que fijan actos humanos, acciones, o la misión servil del pueblo (Rocha, 1999). Cravo Neto dijo al crítico de arte Paco Barragán que él escogió la figura humana para "*expresar la realidad de un país nuevo y tropical, un país que tiene una relación importante con la naturaleza, un país de futuro*". Y es en esta clave de lectura en la que se han de interpretar sus representaciones. A pesar de que la espiritualidad es, indudablemente, una de las fuerzas centrales en el mundo visual del fotógrafo la corporalidad y el peso de la naturaleza es tan importante o más que el reflejo del alma africana que verbaliza el fotógrafo al preguntarle sobre su obra. Pero es en este **juego entre hombres y símbolos**, donde intervienen toda una diversidad de referencias culturales y sociales (Medeiros, 1992).

Muchos, quizá la mayoría, de los modelos de Cravo Neto son retratados junto con un objeto: un puesto de bananas, una cesta, una caja, la cabeza de latón de un bastón, una roca, un ave, un perro, un hueso, una concha, una pipa, u otra figura. Estos objetos tienen cualidades visuales intensamente formales que incluyen, entre otras características, reflectividad, textura, patrones modulados o resonancia. Pero estos objetos ambiguos también pueden ser vistos como atributos que ayudan a comprender la identidad o el poder del modelo representado, e incluso pueden ser reconocidos como ofrendas rituales a los orixás, las deidades del candomblé. Sin lugar a dudas son emblemáticos de la comprensión que Cravo Neto tiene del ritual y del legado de la cultura yoruba en el Brasil contemporáneo como un fuerte factor identitario transnacional. Objetos y sujetos forman una única escenificación visual que se puede llegar a interpretar junto con la mirada y la función material que un cuerpo y naturaleza como un dato identitario visual bahiano.

Las miradas desviadas, u oblicuas, insinúan lo trágico pero también la positividad enraizada del ser bahiano, en un lugar, en un tiempo, en una figura determinada. La mirada o la no-mirada atraen al espectador como un auténtico guión argumental responsable del drama identitario del ser bahiano. Esa raíz aparece en la escenificación que el fotógrafo hace de su modelo y que insinúa también una relación de éste con quien lo fotografía. Lo que queda en las fotografías, de hecho, es uno de los instantes de esa relación tensional entre el fotógrafo y su modelo. Lo que se observa en Mario Cravo Neto es una intensificación de la idea de fugacidad del tiempo, expresado en las imágenes de miradas desviadas.



Fotografías: Mario Cravo Neto (1995-2000).



Fotografías: Mario Cravo Neto (1995-2000).

La alta densidad plástica de las fotografías de Mario Cravo Neto, dice Rocha (1999), muestra, con una óptica de efectos fantásticos, el universo psicológico y el paisaje humano de la vieja ciudad de Bahía, con toda su potencialidad de magia y mito. Un mundo paradójico, místico y demoníaco, que envolvió las profundas sombras de una visibilidad enigmática de gran significación. Para Medeiros (1992) el lenguaje fotográfico de Mario Cravo Neto revela la capacidad que posee el autor para trabajar, de forma poderosa, el recurso visual y las diversas estrategias de figuración, entre las que se encuentra la cultura de la que proviene como sujeto, para finalizar en la construcción de un **universo metafórico autónomo**, y a través del cuál es posible expandir su **imaginario colectivo visual**. Por este motivo mediante estas figuraciones argumentales identitarias es posible descifrar la cosmología hipervisual bahiana.

En estas fotografías el cuerpo es un lugar simultáneamente de inscripción y ficción, de ejercitación de fantasmas, de "*miscigenação*" de los mundos (natural, humano o sobrenatural). Tienen la fuerza de lo anímico y, a pesar de su calidad plástica y compositiva, nunca llegan a ser demasiado formalistas. A pesar de las referencias que se puedan reclutar en torno a este proyecto, nos encontramos ante una **lacra autoral** muy fuerte. Esas imágenes no se confunden con otras con facilidad; declinan su propia antropología, su propia evidencia cultural, situándose también en un ambiente de enculturación plástica, no siendo europeas ni americanas. Como dice Carlos (1992) tal vez sorprendentemente brasileñas, o mejor dicho, bahianas.

Los retratos de Mario Cravo Neto son trabajos de estudio, concebidos a partir de un juego, un desafío, entre el hombre y el símbolo. Aparentemente estaríamos en la presencia del registro de arcaicos rituales. Pero las fotografías, a mitad de camino entre documentales y etnofotográficas, son también para Medeiros un instrumento de registro poético (Medeiros, 1992). Las cosas pueden convertirse en signos, los personajes en objetos y la escena en un acto hipervisual construido bajo el prisma de la mirada del autor. Como dice Rocha en todas estas representaciones el papel del mito es mucho más poderoso de lo que se pueda pensar. La imagen simbólica posee un gran significado en el arte y en la vida (Rocha, 1999). La representación del ser humano en Mario Cravo Neto tiene un contenido simbólico de gran profundidad. El ojo significa la divinidad, en el esoterismo, en el cristianismo y en diversas religiones de la antigüedad, y los brazos, símbolo de la fuerza; las manos, los brazos y las piernas representan la actividad y el poder de la protección y del dominio utilizado por los Aztecas, entre otras civilizaciones, y en las culturas negras de África e indígenas de América (Rocha, 1999).



Fotografías: Mario Cravo Neto (1995-2000).

Para Mario Cravo Neto los gestos en todas estas imágenes son lenguajes en sí mismos, y los objetos incluidos sirven como elementos de un vocabulario que articula ese lenguaje (Anderson, 1993). Estamos, de hecho, en un mismo y único universo fotográfico en que el retrato, la escenificación y el documento se denuncian como objetos ciertamente equivalentes, donde la búsqueda formal se establece como apertura a otros enigmas, que son los de la historia del arte (el arte "*primitiva*" de Brancusi, Penn, o Mapplethorpe), los del universo personal (el universo masculino bahiano, el negro-mestizo, e incluso su familia como su hijo

Christian), y los de las prácticas culturales de la religión tradicional bahiana, mezclados con otros mitos más genéricos (Pomar, 1992). Como dice Fernandes *"cada imagen, producida cuidadosa y conscientemente, proviene de un juego complejo que se desarrolla entre la mimesis del cuerpo que experimenta y representa, con la herencia explícita de las vivencias culturales"* (Fernandes, 1995:5).

En antropología se reitera la necesidad de **estudiar visualmente el cuerpo humano** desde varias perspectivas, pero no se ha hecho de una forma continuada e integrada (Ardèvol, 2004; Orobitg, 1999; Buxò, 2001; Mauss, 1993; Bourdieu, 1972). En Cravo Neto la visualidad del cuerpo-objeto representado es reveladora de su propia concepción identitaria sobre la gente de Bahía. Le Breton muestra cómo, en las representaciones posmodernas del cuerpo y en las nuevas técnicas corporales occidentales, el espacio que separa el ser humano de su cuerpo se extiende. Para Le Breton, ya hemos entrado en el tiempo *"postbiológico"* de la historia humana, período en el cuál la humanidad busca superar las fragilidades y las imperfecciones conectadas a su condición corporal¹⁵. Dice Le Breton que el cuerpo¹⁶ aparece hoy como el mayor desafío político, él es el analizador

15 Le Breton demuestra como ese gran desprecio por el cuerpo del mundo occidental, esas ganas de corregir y eliminar el cuerpo, está principalmente vehiculado por las tecnociencias (medicina, genética, robótica, e informática) que pretenden liberar al individuo de su cuerpo, cambiar la condición humana, declarando el fin del cuerpo y de sus imperfecciones. Ese mito de la salud perfecta, analizado por Lucien Sphez, alimenta el discurso científico actual y nos anuncia una profunda mutación epistemológica: pensar un individuo sin cuerpo. A partir de los descubrimientos y experiencias de los primeros anatomistas (Vesale, 1543), el cuerpo occidental se hizo materia viva, "cosa" de medicina, y el dualismo cartesiano encontró un inmenso campo de experimentación "en vivo": la Ciencia Moderna se lanza de cuerpo y alma en los estudios del cuerpo como realidad autónoma, totalmente separada del hombre, de la persona. Descartes corta, disecciona, retira la inteligencia del hombre de su cuerpo, de su carne: *"yo no soy ese conjunto de miembros que llamamos de cuerpo"* (Descartes, 1970). Ahora las nuevas tecnologías visuales, con sus discursos, sus experiencias y sus descubrimientos, sueñan con un cuerpo visual, tan perfecto y controlable como la belleza, y nos invitan a concebir la carne del cuerpo como un puro hechizo, del que sería mejor librarse inmediatamente.

16 Para Le Breton *"las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona. Así, muchas sociedades no distinguen entre el hombre y el cuerpo como lo hace el mundo dualista al que está acostumbrado la sociedad occidental. En las sociedades*

fundamental de nuestras sociedades contemporáneas: *"el cuerpo es escaneado, purificado, generado, remanejado, renaturalizado, artificializado, recodificado genéticamente, descompuesto y reconstruido o eliminado, estigmatizado en nombre del gran espíritu o del gen ruin. Su fragmentación es consecuencia de la del sujeto"* (Le Breton, 1999:21). Por eso Cravo Neto y estos otros fotógrafos como Reis, Harvey o Pillitz lo utiliza visualmente para ofrecer esa visualidad politizada de la identidad *afro* signo de bahianidad e inscripción personal del mismo fotógrafo. El cuerpo es un instrumento de la sociedad y de la cultura que lo domina (Orobitg, 2001) e inscripción de las experiencias vitales, por eso su representación constituye la mejor manera antropológica y social de desvelar la identidad singularizada de una cultura visual.

El primer paso de la desconfianza con el **cuerpo visualizado** concierne a su apariencia, su exterioridad y visibilidad. El cuerpo llega, la sociedad toma cuenta de él, el cuerpo es concebido y vivido como si fuera un objeto inacabado, incompleto, un puro borrador de la identidad personal. En búsqueda de un cuerpo ideal (Malysse, 1998), los individuos buscan incorporar las normas de una nueva estética corporal. Para Le Breton, el individuo en la sociedad contemporánea piensa el cuerpo como un material, como un simple soporte y vehículo de la persona, así

tradicionales el cuerpo no se distingue de la persona. Las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que le dan consistencia al cosmos, a la naturaleza. Entre el hombre, el mundo y los otros, se teje un mismo paño, con motivos y colores diferentes que no modifican en nada la trama común. El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser un cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. Es la parte indivisible del sujeto, el factor de individuación, en colectividades en las que la división social es la regla" (Le Bretón, 1995). Y en otra parte de sus escritos relata que *"en las tribus Melanesias el 'cuerpo' se confunde con el mundo, no es el soporte o la prueba de una individualidad, ya que ésta no está fijada, ya que la persona está basada en fundamentos que la hacen permeable a todos los efluvios del entorno"* (Le Bretón, 1995). A partir de la medicina y la biología, se formula la concepción del cuerpo admitida por la sociedad occidental. Concepción de la persona que le permite al sujeto decir "mi cuerpo", como una posesión. Esto tiene sus antecedentes en el individualismo iniciado en el Renacimiento, que convierte al cuerpo en el recinto del sujeto, el lugar de sus límites y de su libertad; objeto privilegiado de una elaboración y de una voluntad de dominio.

andando y pensando, él parece alejarse cada vez más de su propio cuerpo y concebirlo como una materia imperfecta, corregible y finalmente dispensable. Cravo Neto recoge esa idea y la incorpora a sus fotografías para recrear su configuración visual corporal identitaria. No lo moldea físicamente pero sí a través de la elección de sus sujetos, en los que busca exhibir su propio modelo identitario interiorizado y cuya representación visual dejará la huella de la imagen fotográfica en esa y otras culturas, porque las imágenes una vez realizadas se transforman en transculturales.

Le Breton, sobre el cuerpo en la cultura occidental posmoderna, muestra hasta qué punto el nuevo imaginario del cuerpo revela la contemporaneidad del dualismo cartesiano e invita a seguir su "*antropología de las aventuras del cuerpo disociado de la persona, percibido como un material accidental, infeliz y moldeable*" (Le Breton, 1999:21). Le Breton, expone que la única realidad del cuerpo es de orden simbólica, bucea entre el cuerpo biológico y el ético, entre el cuerpo "real" y el "virtual", sin perderse en una ficción antropológica, justamente porque él sabe usar lo uno para analizar lo otro, y viceversa¹⁷.

El cuerpo visualizado y como soporte de identidades es ante todo un operador fundamental de prácticas y usos complejos, y contenedor de experiencia y memoria cultural. Los patrones mentales de uso del cuerpo, engendran imágenes mentales y estereotipos identitarios. El cuerpo se revela de modo destacado en cada sociedad como el territorio íntimo y público central de configuración de la identidad, el escenario cultural privilegiado para la expresión de las nociones de persona, individuo y sociedad, y el campo donde se libran batallas decisivas respecto al bienestar, diferenciación y normalización de los actores sociales en sus distintos y lejanos contextos. Como dice Le Bretón "*el cuerpo es una construcción simbólica,*

17 Acerca de esa relación entre cuerpo y alma, existen varios estudios importantes, hechos por historiadores, filósofos y antropólogos, se pueden citar, entre otros, los de Brown (1990), Csordas (1994, 1997a), Foucault (1985), Le Goff (1985), Merleau-Ponty (1999) y Rodrigues (1999). El trabajo de Douglas (1996), en un de sus capítulos, ofrece una interesante discusión sobre "los dos cuerpos" (biológico y social). La fenomenología ejerce mucha influencia sobre algunos estudios antropológicos en esa materia, inclusive en Brasil (Alves y Rabello, 1998 y Csordas 1994 y 1997). Y son también importantes, para ese tipo de estudios, las formulaciones de Pierre Bourdieu, especialmente con su conocido concepto de *habitus* (1980), los trabajos de Strathern (1998), Sennett (1997), Jackson (1998), Augé (1979), Orobity (1999, 2001), y Buxó (1999, 2005).

no una realidad en sí mismo. No es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural (...). El 'cuerpo' no es una frontera, un átomo, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico" (Le Bretón, 1995). Marc Augé (1979) plantea en la revisión que hace de los principales enfoques de la antropología y de sus conceptos básicos la noción de inconsciente es una de las nociones compartidas, al mismo nivel que las nociones de cultura, historia, símbolo, o función, para los diferentes enfoques antropológicos.

En Brasil, la composición de la apariencia de un individuo y su interpretación de la apariencia del otro reflejan al mismo tiempo toda la ambigüedad y la inestabilidad de su inserción social, pero también de la noción de clase social. De hecho, los valores atribuidos a las diferentes señales de la apariencia corporal en Brasil parecen trascender la propia idea de una percepción sociológica o antropológica del cuerpo del otro, instándonos por el contrario a ofrecer interpretaciones alimentadas por un mestizaje constante y consensual entre los valores mitológicos del cuerpo (observados por Freyre) y los valores puramente estéticos (la *corporeidade modal*). Como dice Malysse *"estos son los fundamentos de la multiplicidad de las apariencias físicas individuales en Brasil y de sus valores diferenciales en cuanto a la recepción de las miradas interesadas que existen en la gran mayoría de las interacciones entre los individuos"* (Malysse, 2004:24). El cuerpo mirado y representado, en Brasil, más que en otras culturas y otros lugares del mundo, revela su condición semántica, su condición ontológica, y sus raíces cosmológicas identitarias.

El conocimiento y la representación de su propio cuerpo juegan un papel esencial en las relaciones entre el *yo* y el mundo exterior: espacio gestual, espacio materializado por los objetos y espacio de los otros sujetos. Pero la multiplicidad de los términos empleados: cuerpo propio, sentido del cuerpo, imagen corporal, esquema corporal¹⁸, esquema postural, etc., explican la dificultad en clasificar un

18 Para Jean Le Boulch *"el esquema corporal, puede definirse como el conocimiento inmediato de nuestro cuerpo, sea en estado de reposo o en movimiento, en función de la interrelación de sus partes y sobre todo, de su relación con el espacio y los objetos que nos rodea"* (Le Boulch 1981:87). Este conocimiento es el punto de partida de diversas posibilidades de acción del sujeto: *"implica la percepción y el control del propio cuerpo, es decir, la interacción de las sensaciones relativas a una u otra parte del cuerpo y la sensación de globalidad del mismo; implica un equilibrio postural económico; una lateralidad bien*

modo definido en este tipo de conocimiento del propio cuerpo. Como dice Fonseca *“la noción del propio cuerpo es la primera función de intercambio dialéctico entre el organismo y el medio. Sólo después de esta noción el individuo inicia una relación significativa con el medio y elabora como autoconstrucción su desarrollo significativo”* (Fonseca, 1988:78). Por eso la fotografía fija el recuerdo de la identidad representada en un espacio físico y corporal delimitado.

En la cultura contemporánea, la mirada es predominante en relación al olor, al gusto, al toque, o a la audición. En ese momento de dominación de la mirada del cuerpo pierde su materialidad. Se transforma de imagen a representación como dice Fernández (1995). Y en Mario Cravo Neto esta representación se ve sesgada por una fuerte marca del autor, en la que se quiere reflejar un eje vertebrador bahiano donde predomina la visión de la masculinidad de la escena pública.

La fotografía es en Cravo Neto más que un lugar de experimentación de efectos un **registro de su realidad**: es, sobre todo, un lugar de encuentro con la naturaleza humana, visceral y sublime. De ahí que sus retratos no son sólo caras y cuerpos posando en el estudio sino que son registros de algo que aconteció, de vivencias, de procesos, de transformaciones, de *“performances”* (el cuerpo envuelto en acciones puntuales que desestabilizan los límites de todos los cuerpos).

La visión lúcida y envolvente de Mario Cravo Neto sea, tal vez, un caso de una proyección del inconsciente colectivo o puede ser vista como una propuesta desconcertante de organizar un mundo aparte, una comunidad aparte de la realidad convencional, o un viaje a las profundidades del ser humano. Y Rocha se pregunta si tal representación no será una visión utópica de Bahía: *“la fuerza de su humanidad, su visualidad alucinante y el carácter fantástico de sus imágenes nos hacen indagar: no sería Bahía una utopía?”* (Rocha, 1999). Pero Cravo Neto no hace más que representar esa bahianidad caracterizada por el mestizaje, el sincretismo y la alegría de un pueblo heredero de un pasado esclavista, con una marcada herencia cultural centrada en la visualidad del negro-mestizo.

definida y afirmada; la independencia de los diferentes segmentos con relación al tronco y entre ellos; o el dominio de las pulsiones e inhibiciones estrechamente ligado a la vez a los elementos precedentes y al dominio de la respiración” (Serrabona, 2003)

Desde la extinción formal de la sujeción esclavista, Brasil se articula como un país de mestizos. Esto fue una angustia suprema para los intelectuales del comienzo del siglo, el mestizaje sonaba como una condena perpetua al atraso. La obra de Gilberto Freyre, como se sabe, habría operado una inversión de valores, transformando el mestizaje, de estigma, en bendición. Como cita Freyre en Brasil *"seríamos beneficiarios de tres troncos de civilizaciones que, afortunadamente, llegaron a nuestro país-continente tropical"* (Freyre, 1992:35). La llave explicativa de Gilberto Freyre marcó persistentemente la auto-imagen de los brasileños y fue abrazada como ideología por el régimen autoritario de la época. Entonces el mestizaje alteró la orientación general de la representación simbólica de la nacionalidad y se desencadenó en el mayor signo de la nacionalidad brasileña. Y en Cravo Neto como en Reis, Pillitz o Harvey ese signo de identidad es la línea narratológica principal en base a la cual se reconstruyen fotográficamente todas sus representaciones visuales sobre la sociedad y la cultura bahiana. Una lacra identitaria patriarcal, masculinizante y creadora de una visualidad característica concretizada y configurada a partir de la mirada fotográfica antropológica visual.

Para Mario Cravo Neto y estos fotógrafos de este primer eje de representación bahianográfica visualizar Bahía es representar la imagen del negro-mestizo, de la cultura negra-africana, de la masculinización de la vida social pública. En Bahía hay muchos elementos que pueden parecer un ritual mestizo afro-brasileño (cultural, social o religioso) pero en el fondo, se trata de la relación entre la cultura portuguesa de colonización, con la cultura africana que esa misma colonización trajo. Hoy, en San Salvador de la Bahía, hay una población mestiza, y como dice Cravo Neto *"la mayoría es tal vez: negro-mestizo, más que una población blanca"* (Mario Cravo en Medeiros, 1992). Y este es el argumento que estos fotógrafos han recogido, interiorizado y que ahora hipervisualizan en sus concepciones visuales. Con matices diferentes cada uno de ellos deja ver en sus trabajos visuales una lacra de bahianidad identitaria centrada en la mirada sobre el cuerpo humano masculino, marcadamente dominante en su aspecto externo y constructor de una simbología social muy singular.

Eje B: Hipervisualidades del imaginario representacional femenino bahiano

Como ha escrito la antropóloga Ruth Landes (1967) Bahía es tierra de “Iemanjá”, que simboliza la reina de los mares y el máximo exponente de los orixás femeninos, sincretizado con la Virgen María y con todas las santas marianas¹⁹. “Iemanjá” es la madre de los orixás, y Bahía es la madre de los pueblos y las ciudades de Brasil, al ser la primera capital del Brasil colonial. Y esta peculiaridad ha hecho que Landes hable de Bahía como la ciudad de las mujeres. En realidad, como dice Castro, *“Salvador ofrece en su cultura una peculiaridad relevante para el estudio de género, las redes más fuertes de la sociedad bahiana están determinadas por los lazos de cohesión mantenidos por las mujeres, a través de las organizaciones religiosas del candomblé (...) aparentemente se podría tratar de una cultura matriarcal (...) pero el candomblé tiene un fuerte componente masculino que cuestiona el mito del matriarcado (...) y en cierto modo el matriarcado es solamente un mito”* (Castro, 1998:98). El matriarcado bahiano es un mito visualizable solamente en las representaciones religiosas o en escenarios privados. La visualización de la mujer en la esfera pública siempre ha sido de sumisión al

19 Como dice Bartol (2004) en los ritos afro-brasileños se encuentra una dualidad entre lo femenino y lo masculino, las diferentes entidades espirituales con las que trabaja, como son los *pretos-velhos*, *caboblos*, y *exus*, se definen y se organizan de acuerdo al género, con excepción de las *crianças*, que son seres asexuados. Así, en el universo femenino simbólico, existen cuatro estereotipos representados. Primero es la joven virgen representada por las *caboclas* jóvenes que en el imaginario se representan con matices sensuales, salvajes y muy bellas, y que aparecen desnudas en los ríos y las lagunas, como el personaje de “Iracema” en la novela de José de Alencar. Después está la madre representada por “Iemanjá”, diosa de las aguas saladas y de la fertilidad, gran diosa venerada incluso más allá de Brasil, Cuba y de África. También está la anciana que está representada por la *preta-velha*, entidades de señoras ancianas negras que bajan a la tierra a ayudar a los mortales con sus consejos y sabiduría. Por último, según la clasificación de Paula Montero (1985), se encontraría el estereotipo de la prostituta representado por las *pombas-giras*, que son *exus* femeninos que en la vida hicieron una vida pública como carabeteras, camareras de alterne, etc. Este último estereotipo se encuentra fuera del ámbito doméstico, que lleva a la mujer a casarse y a tener hijos. Por el contrario, es una mujer libre, seductora y provocadora.

marido y a la cultura patriarcal y masculinizante cómo hemos visto anteriormente. Y cómo se expondrá ahora las representaciones visuales del estereotipo femenino se articulan en **dos modelos identitarios** diferenciados de visualización socio-cultural.



Fotografías de Olimpiada Atenas 2004 (Diario El periodico, 2004), y Marcelo Reis.

Mientras que en las representaciones patriarcales y masculinizantes del primer eje bahianográfico contemporáneo encontramos un único modelo de análisis representacional visualizable heredado de las primeras conceptualizaciones visuales de Pierre Verger de los años cuarenta, y de la literatura bahiana, en las representaciones del género femenino los trabajos fotográfico-visuales muestran dos modelos paralelos de representación identitarios. Las visualidades identitarias de la feminidad bahiana representada se explica en los dos modelos que proponía Buxó (1991) en cuestiones de género: como una *identidad cristal* reflejo de ese **exotismo hipersexualizado** mostrado en los trabajos de Cravo Neto, Pillitz o Harvey; y como una *identidad espejo* representación de visualidades feminizadas del *otro* reflejo de ese individuo **cercano, marginal** y en continua **relación directa con la fotógrafa**, mostrando ese aspecto remarcado también por Buxó (1999) de que en la representación de imágenes también se construye el constructor y se interiorizan las intenciones visuales a fin de despojarse de las preconcepciones culturales del propio narrador.

A tenor de las representaciones fotográficas y de las diferentes visualizaciones sobre Bahía, se puede constatar que no existe una sólo representación visual sobre la feminidad bahiana hasta el extremo del estereotipo único e unificado. Las representaciones de los estereotipos visuales femeninos identitarios bahianos no se

fundamentan en una sola modalidad de visualizar la construcción de la identidad sobre lo femenino (reflejada tanto en aspectos visuales como literarios, religiosos o musicales) sino que se encuentran representados en los dos modelos de diferenciación singular claramente definidos visualmente en las representaciones fotográficas bahianas. Así como la masculinidad se visualiza de un sólo modelo representativo estereotipado mayoritario, la feminidad se articula en dos modalidades visuales identitarias. Cada una de esas figuraciones responde a los dos modelos de representación identitaria que se han citado anteriormente (identidad *espejo* e identidad *crystal*). La representación bahiana fotográfica visual se divide en estos dos modelos de identidad visual: unos fotógrafos siguen un *modelo crystal* de representación de la identidad femenina, mientras que otros fotógrafos plantean un modelo identitario *espejo*, como una mirada interior de una realidad afro-descendiente próxima, cercana y cotidiana al sujeto fotografiante. El modelo de representación visual identitario representado en el icono de una identidad *crystal* femenina es el que podemos observar en las imágenes de los fotógrafos Harvey, Pillitz, Reis, o el propio Cravo Neto. Mientras que un modelo identitario representado bajo la idea del modelo visual *espejo* lo encontraríamos en los trabajos visuales de Valeria Simões o Marta Sentís.

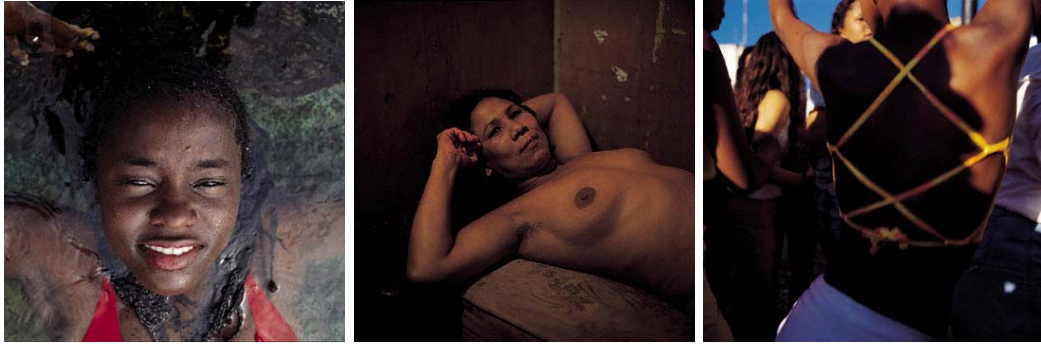
Dentro de la "*idea de Bahía*" que proponía Araujo Pinho para su análisis de la identidad bahiana las mujeres son constantemente evocadas como una de las maravillas de la "*buena tierra*", epíteto común para referirse a Bahía (así como "*tierra de la felicidad*" o "*terre du bonheur*" como aparece en los carteles de la agencia provincial de turismo). Existe en toda esta literatura bahiana una imagen del estereotipo femenino expresado en una figura retórico-sexual tripartita según Amado constituida de "*negras fogosas, mulatas gustosas y blancas delicadas*" como describe en su libro "Jubiabá". Esta idea colectiva metafórica de las tres mujeres es común en el imaginario visual bahiano, así explica Amado "*que el hombre, en su búsqueda de la felicidad encontrará esos tres tipos de mujeres en Salvador de Bahía como en ningún otro lugar*" (Amado, 1995:17). Y esta representación retórica-sexual se presenta también como atractivo turístico o en textos de otros autores.

En las novelas de Amado el tono de los personajes femeninos llega a ser casi misógino. Como en "Dona Flor", donde la heroína es descrita como "*un primor de mestizaje*" (Amado, 1996:180) y en cierto pasaje se habla de ella como "*mansa como un bichito*" (Amado, 1996:84). Describiendo una escena de sexo entre el

personaje de Flor y su marido, Amado escribe que *"nunca fuera ella yegua tan en violencia montada por su fogoso jinete (...) esclava sumisa a su antojo"* (Amado, 1996:146). En otro pasaje de su libro "Jubiabá", Amado comentando la admiración del personaje del Chico Baldo por los héroes populares, cita el ABC del personaje Lucas, descrito como *"un macho bueno de verdad"* en busca de *"mulatas de bom cabelo, cabrinhas de boa cor, crioulinhas só por debique, branquinhas não me escapou"* (Amado, 1995:17). En todas estas descripciones la **identidad femenina bahiana** se constituye como objeto de belleza, sumisa y portadora de valores reflejo de una figura-objeto-de-deseo estereotipo de una retórica-hipersexual masculinizante. Este modo de representación identitaria responde a una manera de figuración amparada en valores patriarcales de la sociedad y la cultura bahiana.

En las imágenes de los fotógrafos Harvey, Pillitz, Reis, o el propio Cravo Neto la figura femenina aparece en un segundo plano, y representando principalmente esos valores atribuidos al estereotipo femenino condicionado por el **exotismo tropical** y bajo la perspectiva de una **figuración retórica-hipersexualizada**. Por ejemplo, en los trabajos de Mario Cravo Neto de las aproximadamente 300 fotografías que podemos encontrar en los dos libros dedicados a la ciudad de Bahía tan sólo un 15% de los personajes representados son del género femenino. En estas visualizaciones el personaje femenino aparece asociado principalmente a temas como la prostitución, a aspectos público-lúdicos como el carnaval, o a rituales religiosos afro-brasileños de umbanda o candomblé. En la mayoría de las figuraciones femeninas de Cravo Neto y de estos otros fotógrafos la mujer siempre juega un segundo papel, retirada de la mirada atrayente y colorista, apartada de los planos abiertos a la composición principal, y sumisa en un silogismo poético banal que traiciona el resto de la obra visual.

Lo femenino es el eterno ausente del trabajo de Mario Cravo Neto, casi inexistente o desplazado a lugares o posiciones marginales. La centralidad de la obra de Cravo Neto es la representación corporal masculina, y la feminidad es muy minoritaria. En la mayoría de trabajos analizados lo femenino como imagen principal de atención visual destaca solamente en lo referente a la religiosidad afro-brasileña o al sincretismo religioso-visual, o en lo referente a la visibilidad hipersexualizada del modelo de mujer pública. La corporalidad femenina desaparece ante la desinhibición del ojo público visual que materializa valores sociales ocultos en pro de una utilización acorde con la visibilidad masculinizante del fotógrafo.



Fotografías de Mario Cravo Neto



Fotografías de Mario Cravo Neto

Como dice Araujo Pinho (1998) el estereotipo de la mujer y el lugar de la mujer en estos casos es análogo al del negro en la sociedad bahiana del siglo XIX, en la medida en que, así como éste, la mujer no es sujeto pero sí objeto de discurso, y también como éste estaría **más próximo del estado de naturaleza** que del acto principal del discurso social. Un estado de naturaleza que queda representado bajo la representación del exotismo ritualizado. Desde la idealización visual del modelo Carmen Miranda hasta la construcción visual identitaria contemporánea la linealidad de la figuración exótico-sexualizada ha sido una representación recurrente ejercitada a modo de estereotipo femenino brasileño y de gran parte del continente Latinoamericano.

La mirada sobre lo femenino en Mario Cravo Neto alcanza la inexactitud de la **mirada negada** por la superioridad del hombre mestizo colonial sobre el nativo. El fotógrafo Harvey, en cambio, se deja llevar por la mirada occidental y ve en lo femenino un síntoma de dualidad representacional de la belleza exótica, tropical, lúdico-fiestera y centralizada en el carnaval. Sus instantáneas y sus visualidades se centran en dos concepciones estereotipadas de la mujer: como **madre** con los hijos pequeños a su cargo y bajo la dominación masculina, o como figuración retórica-

hipersexualizada de mujer **objeto de placer** para el hombre. Harvey desarrolla su discurso visual en base a su soslayamiento sobre el conocimiento identitario visual que tiene sobre Bahía. Sus representaciones identifican a la mujer bahiana en una narratología dual que por un lado devuelve la visualidad identitaria del sistema hegemónico patriarcal bahiano; y que por otro lado hipervisualiza la contribución identitaria que revela el pensamiento poscolonial eurocéntrico que ensalzaba la belleza exótica y natural de la mujer negra-mestiza afro-descendiente.



Fotografías de David Alan Harvey



Fotografías de Christopher Pillitz

Y finalmente el fotógrafo Pillitz desde su perspectiva de **mirada sobre lo corporal** (belleza-sensual) refleja en sus visualidades el ojo hipersexualizado masculinizante que mira a la mujer como objeto de deseo. Sus imágenes revelan una noción identitaria que da más importancia a la figuración sensual de la mujer bahiana, priorizando una sensualidad latente y recobrando lo que Amado explicaba de las negras o mulatas de barriga limpia, heredera de la tradición centenaria de que *"por debajo del ecuador no existe el pecado"* (Agier, 2005: 45). Sus imágenes encuadran el movimiento sensual de la mujer bahiana y visualizan la mujer negra-mestiza afro-descendiente como desarrollo argumental visual de la identidad de la

mujer en Bahía. Cada una de estas concepciones recobra la concepción identitaria del exotismo natural de la mujer negra-mulata aunque se aparta de la arquetípa occidental de la mujer mulata latinoamericana de cuerpos entrados en carnes. La belleza corporal que ofrece Pillitz (modelo occidental) se encamina con un predominio hacia un modelo ideal afro-descendiente mediatizado bajo la colonización europea y la mezcla racial indígena.

Como queda reflejado en las imágenes de estos fotógrafos las representaciones sobre la identidad femenina en Bahía que se agrupan bajo el *modelo cristal* están bajo una óptica representacional de **naturalidad, exotismo y sensualidad**. Como explica Teles (2000) incluso actualmente en la óptica de los fotógrafos y dueños de agencias de moda brasileños, la representación de las mujeres brasileñas, negras o mulatas, se centra en la naturalidad que retoma el patrón del exotismo hipersexualizado. La corporalidad que expresa este modo de representación fotográfico sigue focalizado en aspectos del color de la piel, aunque en la condición femenina la figuración retórico-sexual está mucho más presente. Incluso los agentes que contratan a la mayoría de agencias de publicidad reconocen la existencia de prejuicios a la hora de escoger a las modelos, mostrando preferencias por las rubias y las morenas con tonos de piel clara para campañas a nivel nacional e internacional. La democracia racial visual entra en juego en la esfera de las representaciones identitarias bajo diferentes caracterologías según la posición del fotógrafo y su contexto de actuación-representación visual.

En todas estas representaciones que se agrupan bajo el modelo *cristal* de identificación la mujer brasileña mestiza, mulata o de color lleva consigo el **estigma** de pertenecer a un grupo discriminado en términos de representación de la belleza social, retomando la idea del *otro* colonial que decía Guarné. Como decía Barthes *"la belleza, al contrario de la fealdad, no puede ser efectivamente explicada: puede ser afirmada, repetida en cada parte del cuerpo, pero nunca descrita"* (Barthes, 1978:25). Por eso el director de fotografía de la Editora Abril, Pedro Martinelli, afirma que las mujeres negras-mestizas son más exóticas y que, dependiendo del trabajo comercial, *"no cabe otro tipo de persona"* como se citaba en un artículo titulado "Prejuicio racial desfila en el mundo de la moda" de la "Folha da Tarde" (1 de noviembre de 1990). La representación de modelos visuales de belleza negra-mestiza femenina ha sido un factor de **discriminación visual** durante muchos años en Bahía y en todo Brasil. La fotografía que llegaba a los medios de comunicación a partir de los cuales se elaboraban los estereotipos

sociales de belleza ha sido siempre la de la mujer de piel y cabello claro. Por eso la moldeabilidad del cuerpo femenino siempre ha sido un factor identitario de la corporalidad femenina bahiana.



Fotografías de Víctor Renobell

Como explica Pérez Camarero (2003) el **cuerpo de las mujeres** es un soporte susceptible de ser transformado, adaptado a la cultura en la que se mueve o incluso trasgresor de ella. En todo caso el cuerpo femenino es un material incidido por la tradición, sobretodo en Brasil y la transformación visual o el uso de prendas identitarias ha ido desarrollando una imagen de la mujer bahiana corporalmente sensual y tradicionalmente exótica. Por ejemplo, cita Pérez Camarero, que el "*tanga brasileiro*" en lo que se refiere a la construcción del cuerpo y como modelo de identidad nacional, es ratificado por las propias brasileñas, principalmente las que han viajado a Europa. Y sigue afirmando Pérez Camarero que la idea de los traseros brasileños probablemente también está en este orden de cosas sobre la vida de la sexualidad de la mujer negra-mestiza y sobre la representación estereotipada de un modelo corporal visual identitario.

Como dicen Pérez Camarero (2003), Orobítz (1999) y otros autores el cuerpo, sobretodo en Brasil y particularmente en Bahía, es **soporte de identidad**

nacional *“por eso podemos encontrar un top con la bandera de Brasil y una cinta en el cabello con un rótulo “Brasil” (...) de nuevo el cuerpo como soporte de la identidad nacional y los colores patrios de los nuevos países”* (Pérez Camarero, 2003:33). La moldeabilidad y la visualización de modelos representacionales femeninos bahianos se construye a partir de la conceptualización de que el modelo de belleza racial responde a las hipervisualizaciones que los medios de comunicación de masas y representaciones identitarias fotográfico-visuales ofrecen a la sociedad en su continuo proceso de dialogización intermodal.

Estas representaciones identitarias siguen la lógica de la escenificación del modelo estereotipado de corporalidad natural, exótica, sensual e hipersexualizada de la figuración femenina. Y dicha visualidad se encuentra encasillada bajo las concepciones populares de la hiperpatrimonialización de los aspectos más relevantes de una estética afro-descendiente como modelo corporal y cultural bahiano. De esta manera usar el patrón identitario de la corporalidad afro-descendiente ha sido el referente visual que ha servido de guión argumental en la construcción visual identitaria bahiana, en lo que respecta a los medios de comunicación y en las campañas lúdico-turísticas que se realizan para dar visibilidad a Bahía y al turismo exterior.

El cuerpo es un instrumento de la sociedad (Orobitg, 1999) y la jerarquía social y cultural de las **apariencias visuales** funciona a través de nuevas visiones normalizadoras de las diferencias de memoria visual asociadas a las características psicológicas, sociales, antropológicas y culturales, vehiculadas por los mitos, entre ellos el mito de la belleza, del mestizaje o el mito del matriarcado bahiano. En la base de esa división histórico-mitológica está la idea según la cual generalmente el individuo de color de piel blanca pertenencia a un grupo privilegiado, mientras que el individuo de color de piel negra pertenece a una naturaleza humana diferente, más natural, más sensual, más directamente asociada al cuerpo y, para algunos, incluso más lúdica. Así, el estereotipo del individuo negro conservaría lo que el blanco perdió como es la proximidad con la naturaleza. Según Freyre lo que ese **mito racial** brasileño hace es dar un soporte ideológico a una etiqueta social y a una regla implícita de convivencia social según la cual debemos evitar hablar de racismo social. Pero en el discurso de Freyre sobre las concepciones visuales que encontramos en Bahía, el lugar de la mujer sigue estando en un segundo plano, y seguramente es por esto que de las visualidades de Cravo Neto, Harvey o Pillitz se

desprende una figuración identitaria de una condición femenina mucho menos concretizada que la escenificación visual del negro-mestizo bahiano.

Como dice Malysse (2004) el **color de la piel** (como la naturaleza del **tipo de cabello**) no es considerado como un factor de discriminación en sí, pero aparece en los códigos de lectura visual de la apariencia como un simple elemento de interpretación social, un atributo de la persona, por lo menos en la práctica. Por eso en el aspecto visual es preciso considerar el significante "color de la piel" o "tipo de cabello" en toda su identificación identitaria situacional del *ethos* corporal bahiano, sobretudo en la noción identitaria feminizada y como modelo de belleza cultural. Y dicho significante no tiene la misma lectura visual en las diferentes perspectivas de género representacionales. Como se ha visto anteriormente en lo referente al estereotipo del negro (masculino) bahiano el color de la piel representaba un patrimonio histórico-cultural del que las institucionalizaciones identitarias se hacían eco y enfatizaban como recurso visual cultural y turístico identitario. En cambio, en la perspectiva identitaria femenina el color de la piel enfatiza un determinado comportamiento social singularizado donde la apariencia visual y la moldeabilidad corporal reflejan un modelo *crystal* de la condición sociocultural de la mujer en Bahía.

Siguiendo las ideas de Teles (2000) se puede afirmar que simbólicamente las mujeres negras-mestizas responden a arquetipos de exotismo y de naturalidad, de figuración retórico-hipersexualizada y de sensualidad. Así la imagen de naturalidad que marcan las modelos negras-mestizas cuando son fotografiadas en los medios de comunicación comerciales puede ser observada en el uso y en la calidad de los cosméticos que las mujeres negras-mestizas usan y/o demandan. La despreocupación en la producción de productos de belleza para la condición corporal femenina negra-mestiza es uno de los hechos sociales que mejor ejemplifica la marginalidad de la condición corporal de la mujer negra-mestiza bahiana. En un artículo publicado en el "Periódico de Brasilia" el 13 de mayo de 1989 se revelan las relaciones simbólicas que marcan la idealización y la creación de una estética visual negra. El tema recurrente es el de la diferenciación de la tez blanca y de la tez negra amparada en el aspecto simbólico de la naturalidad.

En Salvador de Bahía el 80% de la población es negra-mestiza y no obstante los modelos de belleza se encuentran representados socialmente en el estereotipo visual del individuo de tez blanca (Pérez Camarero, 2003). El cabello rizado, como

indicativo de ser negro es despreciado, las mujeres se tiñen y alisan el cabello de una forma obsesiva. Como dice Pérez Camarero *"incluso en la revista "Raza" que está dedicada a la problemática racial y es para gentes de piel negra, la mayor parte de la publicidad es de productos para alisar el cabello o aclararlo. El cabello afro reivindica la identidad negra, pero según me comentó mi informante Bárbara, con la que fui a la peluquería pues ella iba a hacerse las trencitas, es también asociado con la identidad de la prostituta, pues muchas de las que trabajan con los turistas por el Pelourinho llevan esta imagen. Bárbara pertenece a la clase media alta y lleva las trencitas por gusto estético y por trasgresión, conociendo las implicaciones. Ella es mulata"* (Pérez Camarero, 2003:41).

El cuerpo de la mulata, es el estereotipo del imaginario hipersexualizado eurocéntrico importado desde la época colonial, basada en la definición de las carnes generosas y la sensualidad, es una decisión preformativa de exhibición de visualidad latente. Como dice Pérez Camarero se trata de la construcción del cuerpo femenino e imaginado a través de los estereotipos que revelan los valores culturales y visuales de género en una sociedad. Y cita como ejemplo "La rubia del Cha" que es una muchacha que canta en un grupo muy popular de Brasil. Esta chica está teñida de rubia y se ha operado los labios y la nariz de tal forma que, siendo mulata en principio, parece blanca. Como dice Pérez Camarero *"según me comentaron los informantes, de esta manera reúne en sí los fantasmas sexuales de los brasileiros: una blanca (ideal de belleza) que baila con la sensualidad de una negra"* (Pérez Camarero, 2003:42). De esta manera la visualidad de la negra-mestiza entra en contradicción con la patrimonialización del modelo cultural corporal del negro-mestizo (masculino o femenino) bahiano. La estética hipervisualizada de la mujer de tez blanca todavía en un referente visual para la construcción identitaria de belleza bahiana, a pesar de que el modelo fotográfico hegemónico social y cultural vaya en otro sentido.

En la construcción de una **identidad visual étnica**, y en especial de la mujer negra-mestiza, puede verse implícitamente en la declaración de Benedita da Silva, diputada federal por Río de Janeiro, al asociarse con una empresa paulista fabricante de cosméticos exclusivos para la piel negra: *"ese trabajo tiene una carga cultural muy grande y exige una nueva concepción económica. Es preciso entender por qué, para quién y cuál es la importancia de lo que hacemos"* (citado en el artículo "Diputada invierte en cosméticos para piel negra", Periódico do Brasil, 23 de junio de 1991), o también en el testimonio de Januário Garcia, fotógrafo y

presidente del Instituto de Pesquisas Culturales Negras (IPCN): *"La iniciativa de la Bené [Benedita da Silva] atiende a la modernidad de nuestra lucha contra el racismo. Yo, como fotógrafo, siempre tuve dificultad en fotografiar modelos negras porque no tenemos un maquillaje compatible con la textura y el tono de esa piel. Esto es una apertura para el perfeccionamiento del trabajo de los profesionales de comunicación visual. Tengo la absoluta certeza de que existe mercado no sólo para cosméticos sino también para comidas, ropas etc. Nosotros, como afro-brasileños, estamos rompiendo una dominación histórica, buscando nuestra auto-estima y la reconstrucción con dignidad de nuestra ciudadanía. Vale constatar que un 80% de nuestro pueblo es mestizo y no tiene productos que correspondan a su identidad étnica. El modelo de nuestra sociedad es blanco, anglófilo"* (citado en el artículo "Diputada invierte en cosméticos para piel negra", en "Periódico do Brasil", 23 de junio de 1991).

Para referirse a la construcción social del cuerpo femenino Pérez Camarero habla del modelo "princesa-cenicienta" que explica de la siguiente manera: *"aquí enfrentamos los modelos de 'lo femenino dependiente' que se sitúa en torno a dos posiciones extremas: la princesa, la muchacha salvada, ensalzada, privilegiada y, la cenicienta, la que vive entre los fogones, la esclava, la víctima de injusticias que resiste con la ilusión de ser salvada por el príncipe"* (Pérez Camarero, 2003:42). Y este modelo lleva la clave de interpretación de las diferentes visualizaciones fotográficas en la construcción del estereotipo corporal femenino. El trabajo de la fotógrafa Mari Stockler va en este sentido y representa muy bien esta evolución del concepto identitario visual femenino en Brasil. En el libro "Meninas do Brasil" Stockler reúne 296 imágenes de mujeres brasileñas. Aparecen imágenes de mujeres en São Paulo, Belén, Río, Belo Horizonte y Salvador de Bahía donde la fotógrafa traza un perfil de la vida cotidiana de las brasileñas a través del vestuario, los gestos y las costumbres. Retrata los diferentes modos de vestir de las chicas brasileñas, de norte a sur del país, en bailes, en las calles, en el trabajo, etc... y el resultado se aproxima a un estudio antropológico de la condición visual femenina en Brasil. Su trabajo tiene la ropa y los vestidos como hilo conductor: *"percibí que la moda de las chicas era llamativa y fuerte (...) y que les gustaba vestirse de forma colorida y alegre"*, cuenta la fotógrafa. Stockler fotografía chicas en fiestas populares de las zonas periféricas y/o marginales de las grandes ciudades brasileñas porque es donde encuentra con más intensidad esta fusión del cuerpo (la corporalidad) con las ropas.

Stockler es un puente entre las visualidades identitarias de la condición femenina que hemos visto en los fotógrafos que antes se han descrito y las visualidades diferenciadas de Sentís o Simões. En este sentido Stockler representa con sus imágenes la corporalidad sensual, natural y exótica de la mujer bahiana (y de otros lugares del Brasil) pero se despoja de la mirada hipersexualizada masculinizante para adherirse a una representatividad visual feminizada priorizando la moldeabilidad y la visibilidad de una nueva manera de entender y representar la belleza corporal de la mujer negra-mestiza. Para lidiar con sus modelos escoge la marginalidad de los suburbios urbanos en un acto de alejamiento de las representaciones hiperpatrimonizadas de la mujer brasileña. De esta manera, se acerca a la interiorización comportamental en su relación con los sujetos fotografiados, a través de una mirada empática y concupiscente con la realidad representada.

Para Stockler la chica del suburbio se relaciona mejor con su cuerpo; esta fotógrafa explica que aún siendo gordita, esas chicas saben usar la sensualidad y su corporalidad mediante la utilización de vestidos ajustados, con mucho color y formas contorsionantes performativas. Esa chica del suburbio responde claramente a un modelo *princesa-cenicienta* en que la vida cotidiana la atrapa en una condición femenina entre fogones, trabajos duros y poco reconocidos, y que el día de fiesta (ambiente lúdico) se viste con sus mejores ropas para comunicar su más auténtica personalidad e identidad. Estas chicas, dice la fotógrafa, siguen el patrón estereotipado de Carla Pérez, Jennifer López, etc.... en cambio las chicas de clases más ricas persiguen el patrón de la *top model*, y por eso están siempre insatisfechas.

Según Stockler lo que diferencia a esas chicas del suburbio de las chicas ricas es (aparte de la riqueza) la vida difícil, en condiciones menos favorables, y esto mismo es lo que las hace diferentes de las chicas con más riqueza que siempre están más protegidas. Con una vida más difícil, la chica del suburbio aprovecha cada oportunidad de felicidad. Por ejemplo, explica la fotógrafa que la hora de ir al baile, o la brasería, es sagrada. En este sentido habla de que ellas no se privan de nada y esas chicas, con tan poco, tienen ganas de ser felices. Se visualizan como chicas libres, independientes, exhibiendo una democracia racial, cultural y próxima.

Stockler en sus imágenes quiere expresar esas ganas de felicidad a pesar de que afirma que esas chicas no son felices: "*viven con dificultades, andan en trenes*

repletos, viven en ambientes violentos, cuidan de hijos. Es duro. Por eso el momento del baile, el momento de diversión es el reflejo de ese modo brasileño de que a pesar de todo, siempre hay tiempo para la alegría" (Stockler, 2003).



Fotografías de Mari Stockler



Fotografías de Mari Stockler



Fotografías de Mari Stockler

Bajo estas ideas Stockler visualiza ese primer paso hacia una identidad visual femenina menos centrada en el exotismo de mirada masculina y en la figuración retórica-sexual desde lo masculino que los otros fotógrafos han reflejado. La corporalidad, el cabello, el tono de la piel o las escenas representadas reflejan una condición femenina donde la sensualidad ya no reside en el ojo-fotógrafo sino en el uso corporal de ropas y *tops* usados como una segunda piel social. El *punctum* no se encuentra en esa llamada de exotismo sensual sino que se queda difuso por toda una imagen corporal representada.

Cuerpo e identidad visual se unen en una metáfora de la expresión feminizada, de la autoafirmación racial y social como mujer negra-mestiza bella y sensual. La reflexión visual nace, se desarrolla y concluye en la mirada femenina de la fotógrafa y en su relación con lo fotografiado. Stockler sabe narrar con imágenes una forma de vida y de identidad femenina un poco más cotidiana y circunscrita a la privacidad social del ojo femenino que la mira, la representa y la inmortaliza en pleno momento de ritualística representación social. La fotógrafa no entra en la intimidad territorial de esas personas, las imágenes están hechas en espacios exteriores sociales y compartidos. Por eso la condición de belleza social (natural, exótica y sensual) es también un segundo argumento de representación unido a su condición corporal. Para esta fotógrafa la primera prioridad visual es la autoafirmación de la condición corporal femenina autónoma, reflexiva hacia sí misma y liberada del estigma patriarcal que lleva asociada la figuración de la condición femenina en términos de retórica-hipersexual. Y la segunda prioridad es la escenificación del estereotipo visual cultural dominante de representar a la mujer

negra-mestiza como aproximación sensualizada al carácter natural de la mujer brasileña.

Sin ser, en apariencia, demasiado premeditado por la fotógrafa se persigue, al igual que en las representaciones de los fotógrafos masculinos citadas anteriormente, ese mismo arquetipo hipervisual donde se enfatiza que la mujer negra-mestiza es más natural, sensual y exótica que el resto de mujeres blancas. Se podría pensar que sigue la misma figuración retórica hipersexualizada que visualizan los fotógrafos como Cravo Neto, Pillitz o Harvey, pero las imágenes de Stockler se encaminan hacia un nuevo ideal de belleza corporal singular y en performatividad con el estereotipo social y cultural de la mujer negra-mestiza bahiana (y brasileña en general). Por eso el propio slogan de belleza cultural negra que utilizan las grandes marcas comerciales como "*Negra, naturalmente!*" que podemos encontrar en las campañas de publicidad mundiales como por ejemplo la de la marca L'Oréal, evoca esa diferenciación entre los estereotipos culturales negros o mestizos y el estereotipo de belleza social occidental del que Stockler interioriza en situaciones, escenas y representaciones de la vida marginal bahiana.

Para Teles (2000) las mujeres negras construirían así un orden natural para ser realzadas en la belleza negra, que significa decir que un orden conceptual de los colores trae percepciones y sensaciones restrictivas con las relaciones culturales entre individuos de diferente color del tono de la piel. Las concepciones sobre el color oscuro de la piel y las especificidades de su maquillaje, por lo tanto, se asocian a una clasificación que remite al individuo negro/a a ser un ejemplo de los colores "*calientes*" y "*salvajes*", en su intensidad y "*naturalidad*". Por eso, además de la preocupación por el aspecto natural de las chicas negras-mestizas en el artículo "Diputada invierte en cosméticos para piel negra" (Periódico do Brasil, 23 de junio de 1991) se cita que "*la piel negra debe parecer lo más natural posible después de maquillada y conservar toda la belleza que la caracteriza*", sobrepasa el hecho de que las singularidades de la belleza negra estarían circunscritas a un estilo estereotipado como "*afro*" o "*auténtico*" y estilizado con el objetivo de valorar el físico de color.

Como dice Malysse (2004) en Brasil, tienen mucha importancia las lacras de apariencia física que, por su parte, integran estatus y condición social, reglas físicas o delimitaciones generacionales. En esas jerarquías sociales de la apariencia, los tonos de piel o los tipos de cabello se hacen variables visibles de una discriminación

social cuyo componente racial es más obvio. En una sociedad en que las relaciones sociales son antes que nada utilitarias, la conformidad con el ideal de belleza es un valor de mercado como otro cualquier, y encontramos aquí la metáfora del cuerpo como moneda, un fetiche que se vende, se construye y se da como una señal que circula tanto en el consenso de los bahianos como en las retóricas repetidas por los medios de comunicación de masas, tanto en los bastidores de la vida social como en los escenarios públicos, o en las representaciones fotográficas sobre Bahía.



Fotografías de Víctor Renobell

En este contexto global de occidentalización del cuerpo, las sudamericanas (latinas) que emigran a los EUA tratan de recomponer su cuerpo orientado a modelos de belleza accidentalizados. Así, son frecuentes los trabajos de reconstitución corporal (rehacer los senos, clarear la piel, o teñir los cabellos). En la África Negra y entre los afro-americanos, se expande el comercio de los productos para hacerse más claro o alisar los cabellos. En este sentido existe un discurso diferenciado de la belleza femenina que se reinterpreta en códigos visuales. La visualidad fotográfica de la condición identitaria de la mujer bahiana se explica en términos de corporalidad exótico-sexual a través de imágenes que reflejan un modelo de *identidad cristal* en que el fotógrafo (mayoritariamente hombres) representa a la mujer en una interpretación cultural que toma como base la figuración retórico-sexual arquetípica de la bahiana natural, sensual, exótica e hipersexualizada.

Este **discurso sobre la belleza** diferenciada también se aplica a una característica tan visualizable como es el discurso sobre la importancia del cabello

en la composición de una estética visual de la mujer negra-mestiza. El **cabello negro y rizado** es siempre un rasgo distintivo a partir del cual puede demostrarse o negarse la etnicidad (Mercer, 1990). Como resalta Malysse (2004) el cabello, junto con el rostro, es el mayor factor de identificación de una persona. De las diferentes partes del cuerpo que constituyen la apariencia corporal, los cabellos son la parte más visible, y la parte que más puede cambiar a lo largo del tiempo ofreciendo una construcción identitaria voluntaria y que puede ir cambiando en el mismo sujeto. Con el cabello cada individuo se adapta a las **imágenes-normas** que constituyen la cultura de la apariencia de su grupo social y cultural (Malysse, 2004), así que la regencia visual del cabello nos da un dato identitario muy importante en la construcción femenina visual bahiana. También Teles (2000) menciona que este es un tema recurrente respecto a la imagen del individuo negro en la sociedad brasileña.

En este sentido la emancipación del movimiento negro en Bahía trajo consigo la creación de una identidad visual diferenciada apartada del imaginario del *otro* colonial. Hasta ese momento la belleza negra era considerada en función del ideal occidental de belleza donde un color de piel claro y un peinado liso eran representaciones estereotipadas e idealizantes de la belleza femenina. Con los movimientos negros esto empieza a cambiar creándose una identidad de belleza diferenciadora. Estos condicionantes sociales afectaron mucho más a la imagen de la mujer que a la del hombre. Así en el estereotipo de belleza la mujer será la representante social y cultural de esos valores identitarios.



Fotografías de Víctor Renobell

Durante muchos años, a razón de esa colonización cultural, los individuos negros usaban planchas de pelo alisantes (que los bahianos denominan *cabello frío*), y otros productos químicos, construyéndose un ideal negro asociado al uso de ese instrumental. A partir de los años setentas, se constituye una imagen de contraste que revela un discurso político relacionado con los movimientos del "*black is beautiful*", el movimiento cultural y comportamental norteamericano de los años sesenta. Fue en las ciudades de São Paulo y de Río de Janeiro, los dos centros irradiadores de la influencia norteamericana, que apareció el corte *black-power* entendido como cabello redondo y abundante, que responde al estereotipo de naturalidad. Así pues, con la creciente valorización de la búsqueda de la conciencia racial a través de la imagen corporal, se buscó una "*naturalización*" de los cortes, trazos y peinados, y un fuerte rechazo al alisamiento del cabello. Como salía en un artículo en la Folha de São Paulo "*además de decadente [el alisamiento], es perjudicial porque impide el crecimiento del cabello*" explicaba Orilê, peluquera paulista (citado en el artículo "En la cabeza, la fuerza negra", Folha de São Paulo, 30 de septiembre de 1984). Otros trabajos antropológicos (Pérez Camarero, 2004; Teles, 200; Cunha, 1991; Figueiredo, 1994; Leach, 1983; Mercer, 1990; o Malysse, 2004) también explican la importancia en Bahía y otras zonas del Brasil de este estereotipo visual.



Fotografías de Víctor Renobell

La imagen del **cabello natural** pasó a ser reverenciada como aquella que se contrapone al cabello liso y que estaría en consonancia con una nueva mentalidad del "ser negro" (Teles, 2000). Como observa Cunha *"la naturalidad, por su parte, no significa la ausencia total de interferencia. En ella, la producción estética es auxiliar y se basa en fortalecer los cabellos; el sentido es anterior a la naturalidad, pues no proviene como interferencia externa, al contrario, es precedente"* (Cunha, 1991:146). También Angela Figueiredo en un trabajo de investigación sobre la cultura visual negra muestra que el discurso de la naturalidad del cabello está asociado al de la apariencia. Sin embargo, argumenta que la *"naturalidad"* de los cabellos está vinculada al *"uso de interferencias externas, como por ejemplo en los cabellos típicos de los rastafaris"* (Figueiredo, 1994:36-38).

En los trabajos visuales de Pillitz o Harvey la expresividad del cabello es un elemento importante de representación identitaria. Como vemos en sus fotografías la mujer negra-mestiza sensual se representa con un cabello negro, rizado y largo. El estilismo *afro* aparece de esta manera en las representaciones visuales de la condición femenina y es un factor de diferenciación de género del que el fotógrafo es consciente y utiliza en su performance de la corporalidad de la mujer bahiana.

Como explica Teles hablar de una naturalidad del cabello significa, retomando la pertinente observación de Figueiredo (1994), remitirla a usos en un nivel más antropológico y sociológico o, como observa Leach (1983), el analizar el simbolismo del cabello remite también al uso más público, ya que se trata de un medio de comunicación social identitario. Tener un cabello más *"natural"*, por lo tanto, se hace relevante en la reproducción de un lenguaje simbólico diferente en relación al cabello liso occidental, así como sirve para dejarlo en condiciones *"iguales"*. Incluso se podría pensar en una jerarquización de cabellos *"buenos"* o *"malos"*. Para Teles la cuestión es saber de qué modo las diferencias naturales entre los tipos de cabello y sus especificidades son utilizadas para pensar las diferencias en la sociedad brasileña, aún cuando sólo se habla del cabello negro en general como hemos visto en los trabajos fotográficos de Cravo Neto, Harvey o Pillitz, o en menor medida en Reis.

El *otro* imaginario visual femenino bahiano

El cabello, el tono de piel y la corporalidad femenina visualizada desde un concepto identitario hace más relevantes los aspectos externos y exóticos que la propia visión interiorizada de la mujer bahiana. Por eso, lejos de estas visualidades arquetípicas y sociales sobre la mujer y lo femenino existe toda una nueva visualidad representada bajo lo que he llamado un segundo modelo bahianográfico testimonio de la hipervisualidad fotográfica contemporánea.

Como dice Buxó *"no es posible entender la identidad como una realidad culturalmente uniforme, el carácter complejo de la formación de la identidad no sólo se muestra entre géneros, sino y, muy en particular, en un mismo género"* (Buxó, 1991:33). Y en este sentido se expone el modelo de *identidad espejo*, a modo de representación de visualidades feminizadas del *otro* representado como ese individuo próximo, marginal y en continua relación directa con la fotógrafa. Este segundo modo de identidad representada es reflejo de un modelo de identidad *espejo* ya que como dice Buxó *"toda identidad es una construcción mental, pero, en este modelo de identidad espejo se caracteriza por la capacidad de imponer una definición propia resultado de la reflexión y selección que cierto grupo de mujeres realiza a partir de las diferentes alternativas que ofrece su entorno cultural"* (Buxó, 1991:35). En este caso la reflexión visual diferenciada sobre la mujer bahiana principalmente, y sobre la construcción identitaria de Bahía, se construye desde la proximidad de las fotografías a su objeto de representación. Esta proximidad resuelta como eje narratológico principal da como resultado una concepción identitaria visual diferenciada, refractaria de la condición social y cultural de la mujer bahiana y desvirtuada del modelo hegemónico representacional patrimonializado que ofrecen los medios de comunicación de masas. Este modelo identitario representacional lo encontramos principalmente en los trabajos fotográficos de Valeria Simões o de Marta Sentís.

Esta otra mirada sobre Salvador de Bahía es la que nos ofrecen Valeria Simões o Marta Sentís bajo la mirada femenina y casual del compromiso personal por encima de la demanda institucional. El modelo de representación femenina que ofrecen estas fotografías sigue la idea que presentaba Pérez Camarero sobre el modelo visual de la *princesa-cenicienta* pero en esta ocasión la visualidad más

representada es la de la *cenicienta*, la mujer del suburbio en su vida cotidiana. El modelo responde claramente a una *identidad visual espejo* que como dice Buxó, se caracteriza por la capacidad de imponer una **definición propia resultado de la reflexión** y selección que cierto grupo de mujeres realiza a partir de las diferentes alternativas que ofrece su entorno cultural. La reflexión final sería en este caso que el estereotipo de la mujer natural, exótica, sensual e hipersexualizada que caracterizaba el estereotipo de la mujer negra-mestiza queda en un segundo plano, y que la mujer bahiana también es una mujer singular que se autorretrata alegre, cotidiana, vital y con ese modo (*jeito*) diferenciador de la culturalidad identitaria bahiana. Bajo este prisma revelador estas fotografías visualizan un nuevo modelo visual identitario minoritario. Lejos del exhibicionismo corporal y cerca de la intimidad modal visualizada estas dos fotografías nos dan una manera nueva de vivenciar la identidad bahiana, donde predominan modelos de representatividad acomodados a una realidad limítrofe con la gran urbe, marginal en recursos materiales y comprometida con la vida. Estas son las visualidades en estereotipos de identidad no prioritarios que podemos ver representadas en los trabajos fotográficos-visuales de Valéria Simões, en su exposición "Gente da Bahía" (2000-2004), y Marta Sentís, en su libro "Aquele Axe" (1999).

Dice Fontcuberta que existen dos maneras de entender las fotografías: la fotografía como constatación de la experiencia y la fotografía como evidencia (Fontcuberta, 1997). Mientras que las primeras imágenes de este apartado mostraban una evidencia de la condición socio-antropológica de la mujer bahiana, esta segunda visión representada es la **constatación de una experiencia visual vivenciada** en primera persona. Desde un principio el marco de aproximación a la construcción fotográfica-visual es diferente al anterior, mucho más implicado con su objeto de representación y reflejo identitario de una bahianidad femenina cotidiana, y despolitizada de toda hiperpatrimonialización cultural.

Esta manera de percibir la sociedad y la cultura bahiana se analiza desde la prolongación formal de la existencia de **otra realidad** cultural y antropológica, donde antes de ser una imagen, la fotografía es una forma de participación empática en el mundo que constata una realidad invisible comercial e institucionalmente. Sus fotografías surgen de un proceso de **reflexión** visual y de **diálogo** con su propia condición de mujer en Bahía. Desde esta modalidad de representación identitaria la fotógrafa más que fijar el mundo, lo acompaña. Como dice Tisseron, "la fotografía no es tanto un modo de detener el mundo, como un

modo de intentar tocar la herida del tiempo vivo" (Tisseron, 2000:49). Las fotografías de Sentís y Simões interseccionan la realidad visual femenina bahiana para dirigir la mirada hacia el **interior** hipervisual de una representación identitaria cercana a la privacidad e inmersa en una cultura singular que le sirve de contexto.

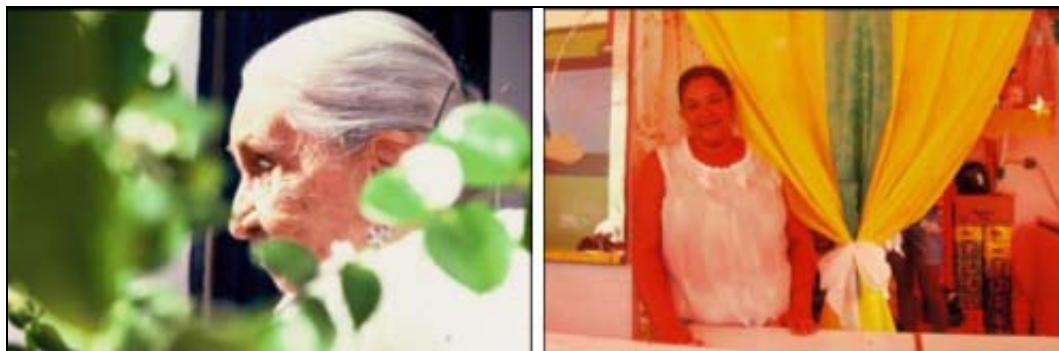


Fotografías de Valéria Simões

Para Simões la imagen del *otro* está en la raíz de nuestro propio ser. A través de ella, como un espejo, se constituye nuestra propia imagen y se forma nuestro propio yo. Nuestra madre, padre, hermanos, amigos, conocidos y desconocidos son, originalmente, parte de esa "*gente de Bahía*"; de una Bahía rica culturalmente, marginal ideológicamente, y diversificada, en sus múltiples formas y colores. Esa gente tan plural, que originó lo que se entiende como pueblo brasileño, aquí se muestra a través de sus muchas facetas identitarias más allá de crepúsculos identitarios estereotipados y encasillados por un pasado colonial y por una hiperpatrimonialización de los elementos más significativos institucionalmente. En estas imágenes se reconstuyen los niños/as, adolescentes, adultos y ancianos/as; personas anónimas y famosas; el fotógrafo y las personas fotografiadas; hombres y mujeres, en situaciones de trabajo, descanso u ocio. Cada escenificación marca un diálogo reflexivo con la realidad social y cultural del país. Una mirada que cristaliza el deseo de pluralidad y que antepone el discurso ideológico a la concepción formal de las imágenes fijas.

En las fotografías de Sentís y Simões predomina una **visualidad feminizada**, más mujeres que hombres, y más niños que adultos, por eso en su modo de mirar-ver-representar Bahía predomina una visionalidad sobre lo femenino y lo cotidiano, antes que sobre lo masculino y lo patriótico. Las representaciones visuales de estas fotografías se muestran apartadas de esa antagonía visual y de esa retórica-sexual que expresaban los anteriores fotógrafos. Introducen en la escena visual a niños y

niñas representando una identidad mucho más amplia, plural y democrática. En su visión identitaria aparecen otros personajes que se encuentran fuera del estereotipo bahiano que se reflejaba en los trabajos de Cravo Neto o Pillitz, por eso su participación empática identitaria incluye a las personas mayores que aparecen en situaciones cotidianas y de proximidad a un mundo que tiene como marco de acotación la marginalidad social.



Fotografías de Valeria Simões

El modelo de belleza representado escapa del exotismo naturalizado para transformarse en una textualidad visual mucho más abrupta, con un modelo de belleza visual representado por lo no-bello. Bajo este modelo de identidad *espejo* la mujer bahiana se representa visualmente en su hogar, en su espacio cotidiano, en actitudes de permisividad visual. El tono de piel o el cabello de las modelos que aparecen dejan de ser menos representativo del estereotipo afro-descendiente y desencadena en una visualidad más interiorizada y menos normalizadora. El foco temático principal deja de ser la corporalidad para transformarse en una **interacción performativa** visible. La variabilidad en las tonalidades de piel y en las formas capilares sugieren que aquí no es importante una identidad reforzada por la belleza física, exótica y social, sino que se priorizan las miradas de los personajes, sus acciones y su enclave sociocultural.

Sentís propone, desde un principio, un contrapunto a esa mirada colonizadora que imponían las fotografías de los otros fotógrafo no bahianos. Su mirada no fue nunca la típica "*mirada del otro*", sino una **mirada cómplice** y una mirada que acompaña la representatividad visual. La narración visual de Sentís está centrada en la vida de la gente con menos recursos de Bahía. Visualiza lo que se ha llamado la invisibilidad del cuarto mundo subdesarrollado social y tecnológicamente. Esta fotógrafa trabaja para ofrecer unas imágenes en las que poder ver representadas

las **visualidades minoritarias** de Salvador de Bahía. Su mirada nos aproxima a ese antihéroe de la sociedad contemporánea actual, ese personaje fuera de todas las concepciones representativas mayoritarias, y no normativizado institucionalmente. Las situaciones que se muestran nos aproximan a los personajes en su vida cotidiana, lejos de escenarios remarcados con fechas señaladas en el calendario, festividades señaladas y donde los actos memoriales multitudinarios carecen de importancia social para representar la realidad documental bahiana. Su mirada se aproxima a la mirada cotidiana de un encuadre hipervisual frágil y desmitificador de una Bahía exótica, sensual y lúdico-fiestera.

Como ejemplo, la fotografía cuenta que el niño de doce años retratado junto a una pared de baldosas azules con el cuerpo cubierto de un líquido brillante celebraba ese día su cumpleaños y que, como es tradicional en su país, sus amigos se dedicaron a estamparle huevos en la cabeza, o que la mulata que aparece sobre una cama de una habitación decorada con tres clavos de los que cuelga su ropa le pidió, al verla por la calle, que la fotografiara desnuda.



Fotografías de Marta Sentís

Su proyecto nace de una convicción personal, Sentís comenta en un artículo que *"hace unos años pedí una beca para realizar un proyecto que consistía en una fotonovela ambientada en el Brasil. Imaginé un guión fotográfico con texto y diálogos que reflejasen como una familia desafía el destino de la pobreza (...) la historia se desarrolla en torno a las relaciones hombre-mujer, de estrategias de supervivencia y de situaciones que llevan a los personajes a expresar sus valores individuales (...) usando las cuatro generaciones que suelen convivir bajo un mismo techo, quería mostrar, mediante flashbacks y pensamientos, los cambios que mi generación ha vivido desde que apareció la electricidad, el turismo, las drogas, las armas, la televisión y el teléfono"* (Sentís, 2001:98). Pero el proyecto fue denegado y Sentís se involucró personalmente en esa manera de sentir, vivir, y representar

las fotografías. Siguió adelante con su idea escribiendo una **fotonovela fotográfica** sobre la vida cotidiana de las clases con menos recursos de Bahía.

Para Sentís la fotonovela visual *"es una manera poco explorada con el uso de fotografías (...) pero es un género comprensible y con un gran potencial. Mediante la dramatización concebir una fotonovela juntamente con los sujetos a fotografiar (...) se trata de profundizar en cuestiones de autoanálisis, de modos de representación, y de expresar ideas estéticas y política (...) Me interesaba hacer visibles historias reales, representadas por los protagonistas (...) más que hacer fotografías de lo que aparentan sus vidas"* (Sentís, 2001:100). El punto de partida es la representación de situaciones buscando el **perfil identitario de una experiencia real**. En este sentido se aparta del modelo visual imaginario arquetipo de belleza social, cultura *afro*, y representación estereotipada bajo modelos culturales hiperpatrimonializados. Su visualidad se acerca más a un **acercamiento** hacia su objeto de estudio visual, un acercamiento físico, guionizado y textual de la condición femenina intramuros de la mujer bahiana, bajo la representación casi marginal de escenificaciones singulares de un *ethos* cultural enrarecido bajo una atmósfera de continuidad narratológica y de explicación causal.



Fotografías de Marta Sentís

En la visualidad de estas fotografías se encuentra un lugar social para la familia, los niños/as, y los ancianos/as bajo una construcción corporal que pasa bajo la desfiguración visual de modelos identitarios claros. La mujer libre que aparece en estas imágenes no se encuentra bajo la opresión de la cultura patriarcal bahiana, y no existe una clara dominancia visual masculina, pero tampoco matriarcal. En su realidad figurada se desvanecen las imposiciones de género y aparecen las imposiciones localistas y espaciales que caracterizan a una población suburbial de la periferia bahiana.

En su búsqueda de realidad próxima y cotidiana coexiste la figuración de escenas comprendiendo que la fotografía etnodocumental puede ser más veraz en sus representaciones que en sus instantes decisivos. De esta manera su pensamiento visual se aproxima más a un fenómeno fotográfico tal y como lo describe Sebastião Salgado, basado en la aproximación identitaria con su objeto de representación visual. Construye su atmósfera iconológica a partir de pequeños trozos de realidad, a partir de la confrontación de sujeto y objeto representado; bajo la guionización narratológica de unas ideas de fondo globalizadoras y apartadas de la hiperpatrimonialización iconográfica turística bahiana.

Entrar en la fotografía de Sentís o de Simões implica una nueva concepción identitaria de la representación visual donde los sujetos se apartan de una estética negra-mestiza hiperrepresentada. El uso de la corporalidad, del color de la piel, del cabello, es totalmente diferente. La nueva estética corporal de estas visualidades nos hace conocer una realidad inmersa en un entramado de invisibilidad social. Sentís habla de que la *"estética de la pobreza no despierta pasiones ni interés, aunque debiera servir para recuperar la capacidad de indignación"* (Sentís en La Vanguardia, 10 de mayo de 2001). La antibelleza recupera aquí su valor de **denuncia social** en pro de un discurso identitario basado en profundas convicciones sociales y políticas. Sus **imágenes-denuncia** sirven de actancialidad de un compromiso por visualizar lo invisible en las representaciones sociales identitarias bahianas. Su mirada no queda apenas representada en las características bahianológicas de identidad corporativa bahiana, ni en las representaciones textuales bahianológicas. La mirada de la no-mirada, la negación de la visibilidad y su afán por dejar constancia de esa realidad es el nexo de conjunción que une a estas dos fotografías y que constata la realidad del modelo identitario *crystal* en la performance hipervisual bahiana contemporánea.



Fotografías de Marta Sentís

El patrimonio humano hegemónico visual bahiano en lo que concierne al modelo de género femenino se representa bajo una belleza social fuertemente corporativizada y una cultura afro-descendiente, y tanto Sentís como Simões dejan ver que detrás de esa mirada institucionalizada hay otras aproximaciones visuales que también configuran el contexto hipervisual bahiano. La mirada de Sentís o de Simões es una mirada que deja entrever la hipervisualidad del mundo contemporáneo. Su mirada no se contradice con las miradas de otros fotógrafos sino que se **complementan**. Visualizan una misma realidad pero con una empatía diferente, fruto de las experiencias personales de cada una.

Como dice Gubern hablando de Sentís *"en sus narraciones fotográficas Sentís nos habla con elegancia de la multiplicidad de lo real y de la complejidad estructural del paisaje humano en todas las culturas del planeta"* (Gubern, 2003:13). La relación del individuo bahiano con su naturaleza adquiere en Sentís un sentido distinto. No existe lo sobrenatural ni la psicología translúcida de carácter mitológico, aquí las representaciones culturales se encuentran más inmersas que nunca en una esfera semiurbana, privada, íntima, y en un espacio vital delimitado por las **necesidades cotidianas** de las generaciones marginales de Salvador de Bahía.

Las imágenes de Sentís o Simões no ofrecen la pureza estética o visual de Mario Cravo Neto, centrada en el sujeto-objeto y en la histórica ancentralidad de una cultura afro-descendiente. Estas otras fotografías focalizan su interés antropológico en la proximidad sensorial y material hacia el sujeto representado. La fotografía de una chica o de una niña y su composición visual agudiza la mirada en el sujeto, aproximándonos a su realidad.

Las escenificaciones sociales se representan en **espacios cerrados**, principalmente habitaciones, salones o cuartos privados. Cada uno de estos espacios está personalizado por el propio sujeto y son los escenarios principales donde se desenvuelve la acción. Pero ni los escenarios ni las escenificaciones no son casuales, una olla en la cocina sin nada más llamativo a su alrededor explica mucho más que un paradisíaco lugar costero de Bahía. Estos no-lugares comunican la manera de ser del sujeto, su identidad personal, ese modo diferente del ser bahiano que aquí se muestra más diferente si cabe. Y esta identidad personal al ser fijada en una imagen pasa a ser colectivizada.

Así como Mario Cravo utilizaba en sus retratos los objetos para representar esa doble identidad (humana-sobrenatural) del sujeto representado, aquí Sentís deja que **los objetos** aparezcan como apéndices de su mirada antropológica visual. Cada elemento que aparece en la fotografía acompaña la narración principal que desarrolla el individuo que aparece en primer plano. Entender lo uno sin lo otro deja perder matices que nos ayudan a comprender y a conocer a esa gente, su cultura y su medio de vida. La fotografía en tanto que mirada fortalece la memoria etnográfica y adhiere al conocimiento antropológico la formalización de herramientas de asimilación visual.

Otra de las características de esta nueva modalidad identitaria bahiana es que el **tiempo** y el **movimiento** en estas representaciones es mucho más lento. Mientras que en las imágenes de Cravo Neto, Pillitz o Harvey el carnaval, o las fiestas lúdico-religiosas marcaban un ritmo acelerado a través de los actos escénicos agitados de sus representación visual, en Sentís o Simões la cotidianidad recupera su principal esfera de representación, y en la cotidianidad el ritmo visual es mucho más lento. Estas situaciones acompañan la musicalidad de la *bossa nova* mientras que las representaciones de los otros fotógrafos se fundamentaban en una música lúdico-carnavalesca, en un "axé-music" bahiano repleto de batucadas y de movimientos compulsivos sin freno. Lo cierto es que fuera de la agitación del carnaval (y fiestas señaladas) la gente de Bahía mantiene un uso del tiempo acompasado. Un día-a-día más "*acomodado*" a las condiciones de vida tropical.

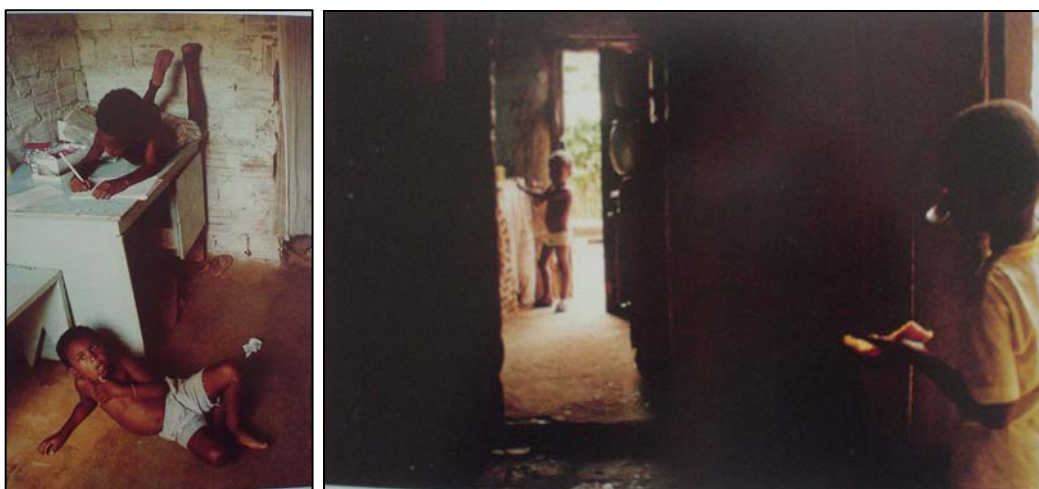


Fotografías de Marta Sentís

Las visualidades de Sentís o Simões evidencian la otra cara del mundo bahiano, el **lado femenino** se representa más intensamente y es el punto principal de desarrollo argumental. Este segundo eje bahianográfico visual se centra en lo

femenino entendido desde las teorías feministas de igualdad de géneros, y en la importancia de los valores de género asociados a la feminidad. Los personajes dejan de ser casi exclusivamente masculinos y de una edad determinada, como en las visualidades de Cravo Neto, para pasar a ser de todas las edades, e indistintamente masculinos o femeninos. En esta pluralidad visual predominan las imágenes de **infancia**, **vejez** y de **mujeres** por encima de las de hombres.

En lo que respecta a los ejes temáticos de representación visual se observa que estas visualidades dejan de estar centradas en la corporalidad de la herencia africanista para estar centradas en la **cotidianeidad**, mostrando una marginalidad y una pobreza material en conjunción con una alegría vital que va más allá del color moreno de la piel o de la clasificación de estratos sociales.



Fotografías de Marta Sentís

Las temáticas de las instantáneas de Sentís parecen muy bien escogidas y muy pensadas, aparecen como capítulos de un libro imaginario que nos habla de esa cultura globalizadora y cercana a la vez. Como dice Gubern (2003) antes de que se pusiera de moda el concepto de globalización Sentís ya era una persona globalizadora, *"pero su mirada globalizadora manifestó, muy pronto, una predilección por los confines y por los excluidos"* (Gubern, 2003: 7). Y dentro de los excluidos el sector que predomina es la infancia con una visión positiva y esperanzadora. Encontramos niños estudiando, comiendo, jugando... con una visión casi idílica de su situación, a pesar de encontrarse enmarcados en espacios pobres, vacíos y poco organizados. La infancia aparece siempre en situaciones positivas y en soluciones esperanzadoras que hacen prever un futuro mejor. En escenarios donde la pobreza material es lo más representativo aparecen niños con libros

leyendo o escribiendo en cuadernos. O en otras fotografías aparecen niñas dialogando con su abuela, o con platos y cacharros en una mesa preparada para comer. Si algo caracteriza a Sentís es la manera de escoger a sus sujetos, su manera de fotografiarlos y su complicidad con los sujetos fotografiados (Gubern, 2003). Y por encima de todo la dignidad de los sujetos. Por eso no se olvida de fotografiar escenas con niños estudiando, escenas de cocina, de juegos, de bailes de los domingos, durmiendo, después de la ducha, o en la playa. Pero no hay imágenes de carnaval, ni de religiosidad (cristiana o afro-brasileña) ni de sincretismo. No hay ritualizaciones ni ceremonias, sino una vida cotidiana. Las ceremonias sociales las recogemos de Cravo Neto y la cotidianeidad privada de Sentís.

Mirada descentrada y cotidiana, despojada de prejuicios estéticos (Gubern, 2003) los ángulos de la cámara, el encuadre y la iluminación nos transmiten la sensación de cotidianeidad sorprendida por el disparo de la cámara. Son retratos de vida cotidiana y ventanas abiertas sobre una realidad que se resiste a ser reducida a la condición de *cliché* y de estereotipos estadísticos, una realidad que afirma orgullosamente su espesor vital, su singularidad y su derecho a la diferencia. Como dice Gubern *"se trata de todo un ejercicio de antropología cotidiana que está implícito en los disparos fotográficos de Sentís, con sus gamas cromáticas anticonvencionales (y antipublicitarias), con su rechazo del glamour y del premasticado estético para las revistas de papel cuché"* (Gubern, 2003:9).

Marta Sentís, como europea que es, se puede decir que sigue el estilo documental y una línea temática iniciada por Jacob Riis (en "Cómo vive la otra mitad") y la linealidad argumental de Atget (en su trabajo sobre la ciudad de París). Documenta realidades comprometidas con instantes imaginarios casi oníricos. Desde la etnografía visual hace comprender cómo es la cotidianidad de las clases menos favorecidas de Salvador de Bahía. Como cuenta Sentís *"el verdadero objeto de análisis que hay que construir contra todas las apariencias y contra todos aquellos quienes se contentan con ratificarla, es la construcción social (más precisamente política) de la realidad (...) Nos hemos sofisticado desde los años en que el reportaje era considerado substitutivo de la realidad y nos causaba impacto. Necesitamos formas de reportaje más creativas, nuevas técnicas de comunicación humana, a fin de transmitir una información necesaria pero no visible. Una información que requiere investigación y, a menudo, ir a contracorriente de las representaciones periodísticas, burocráticas y políticas habituales. Desde mi punto*

de vista, el futuro del reportaje consiste en investigar e inventar nuevas maneras de transmitir visualmente información desde los centros de poder" (Sentís, 2001:101). En este sentido, Sentís visualiza esa cotidianeidad de la pobreza de Bahía con su propio estilo argumental. Lo que busca Sentís es "enfrentarse directamente a la realidad" cosa que según la fotógrafa "no deja de presentar algunas dificultades, o algunos riesgos y, por lo tanto, algunos méritos, pero suele llevar a buscar los principios explicativos de las realidades observadas, en el lugar de la observación" y que "la única crítica posible pasa en estos momentos por denunciar los chanchullos políticos", y sigue explicando que "el mundo se ha igualado tanto que todos los pobres se parecen" (Sentís, 2001:100).

Gubern se pregunta si esas fotografías de Sentís son de denuncia o de apropiación de la miseria. En realidad, Sentís no sabe bien con qué carta quedarse. Es una defensora del reportaje social y está catalogada como una de las fotógrafas que mejor retratan el llamado tercer (o cuarto) mundo, y se la conoce como la fotógrafa de la globalización (Gubern, 2002). Sentís se caracteriza por sus estudios de la realidad globalizadora empezando desde abajo de la pirámide social y ofrece una mirada sobre la pobreza próxima y cercana, casi familiar, y con matices alegres, esperanzadores y distendidos. Sus fotografías son cercanas, una visión opuesta a la de Cravo Neto, y con un estilo técnico totalmente diferente. No encontramos la belleza formal ni colorística del artista Cravo Neto pero a cambio encontramos escenarios privados y una mirada interior del mundo bahiano.

Utiliza colores mezclados y formas discontinuas, sus imágenes muestran más allá del personaje físico o carnal y se adentran en el imaginario que existe entre fotógrafa y fotografiado/a. Los personajes no acostumbran a mirar al objetivo sino que se encuentran pasando por delante del objetivo en el momento del instante (fotográfico) decisivo. En realidad, Sentís no utiliza muchos personajes diferentes en sus narraciones fotográficas sino que se expresa con pocos personajes fotografiados en situaciones cotidianas. Unos pocos sujetos bastan para conocer las **formas de vida**, y los estilos de vida de su realidad bahiana. Sin duda, sus trabajos son fruto de largas estancias conociendo el personaje, hasta llegar a la complicidad necesaria. Al igual que Cravo Neto retrata al personaje bahiano pero desde la proximidad desde estas otras perspectivas de análisis se retratan escenas familiares dentro de la cotidianeidad y de lo privado.

Sentís juega también con el contraste entre **figura y fondo**, entre primero y segundo plano visual. Casi siempre encontramos dos referencias en una sola fotografía, una dualidad surgida de su manera de ver el mundo. Dos objetos o sujetos que hablan de su mundo, a veces a la par u otras de manera diferente. Un doble lenguaje simbólico e indicial que argumenta sus explicaciones visuales sobre su objeto de estudio. Sus fotografías ofrecen ese doble mensaje visual.



Fotografías de Marta Sentís

Por todas estas razones se ha calificado la visión fotográfica de Sentís como la propia de una mirada globalizadora, impregnada de la poesía multisensorial de lo cotidiano (Gubern, 2003:13). Una narración aparentemente simple pero trabajada desde el trasfondo social de un conocimiento profundo sobre el tema.

El Salvador de Bahía que nos muestra Sentís o Simões es la otra cara de la moneda que el turista no ve. La realidad despolitizada y excluida del patrón cultural hegemónico bahianográfico. Nos muestra la visibilidad de una invisibilidad social latente. Con el mismo optimismo que Cravo Neto pero desde el otro lado de la habitación con vistas que este nos presenta. Se trata de dos complementos necesarios para la comprensión visual de una realidad social y de la funcionalidad identitaria visual bahiana expresada en clave de feminidad y bajo el modelo representacional *espejo* autoreflexivo y performativo.

Simões tiene muchas de las características y peculiaridades de las imágenes de Sentís, pero su autorretrato visual es mucho más simbólico. Cada una de sus imágenes evoca un signo de interpretación en clave de lenguaje visual e incluso verbal. De esta manera el mensaje de su visualidad queda aún más claro. Sus imágenes tienen una claridad formal y estructural muy fuerte con predominio de formas cuadradas e incluso redondas en búsqueda de encuadres a modo de marcos

donde inferir sus mensajes. Fotografías dentro de fotografías para mostrarnos ese lenguaje que puede dar la cámara.

Estas dos aportaciones visuales son las que enriquecen y diferencian las visualidades entre los dos ejes bahianográficos descritos anteriormente. Temáticas, tratamientos visuales, posición del fotógrafo ante lo fotografiado y en diferente significación de la función corporal, son los aspectos más destacados que previsualizan las dos maneras de representar el *ethos* bahiano y el modo de ser bahiano. Uno y otro sistema se complementan y se unen en una etnografía visual del mundo contemporáneo. Toda representación visual conlleva una mirada que refleja una enculturación y un imaginario determinado, se ve afuera como se lee desde dentro. La antropología visual nos ha demostrado que analizar las visualidades nos sirve para comprender la creación misma de la imagen fotográfica, la configuración visual y su interpolación con los otros mundos en los que serán miradas esas imágenes. Bahía es una cultura mestiza, sincrética, alegre y muy visual. Desde el exotismo del ojo extranjero hasta el autorretrato del autóctono el matiz de colores en los que se puede descomponer su *identitario* que se divide básicamente en dos ejes visuales interpretativos.



Fotografías de Víctor Renobell

En mi trabajo etnovisual y con mis informantes visuales he interpretado esa cultura en términos hipervisuales bajo la perspectiva de que una imagen vale más que mil palabras. En el mundo contemporáneo las imágenes se hipervisualizan y las gentes entienden que el acto fotográfico interpreta y representa su realidad.

La mirada bahiana: miradas que miran

Cada fotografía²⁰ lleva consigo una forma de mirar. La forma en qué miramos depende, en buena medida, de lo que hemos aprendido a buscar o de lo que esperamos encontrar. Como dice Ardèvol "*al mirar una imagen, miramos una forma de mirar y nuestra relación con la mirada*" (Ardèvol et alter, 2004:18). La primera mirada, la del fotógrafo, es la que recoge el primer grado de conocimiento de una sociedad y una cultura visual. Esa primera mirada engendra la punta del iceberg que después se irá descubriendo en el continuo diálogo visual de las miradas propias y ajenas. En el acto fotográfico la mirada recupera su papel principal al ser inicio y fin de todo este proceso cultural (fotógrafo, escena, cámara, y fotografía).

Todo se inicia con la mirada, y todo finaliza con la mirada. Primero es la mirada del fotógrafo, después la mirada sobre la escena, median entre uno y otro los artificios tecnológicos de la cámara, y finalmente está mirada sobre la fotografía en un contexto determinado. Y en medio de este acto fotográfico, entre este juego de miradas, está la mirada de quien es mirado, la mirada que se cruza con la del fotógrafo y le enseña a mirar otras realidades, otros contextos, otras visualidades.



Fotografías de Víctor Renobell

Como en estas instantáneas de Salvador de Bahía, aquí el sujeto nos enseña donde mirar, nos enseña cómo mirar al dirigir su mirada sobre algo o alguien. Fijar

²⁰ Este último apartado es una reflexión visual sobre la mirada bahiana, sobre lo que nos enseña mirar, mirarse y agenciarse de la mirada propia y ajena.

la mirada es dar importancia a un evento determinado, remarcar alguna cosa que sobresale por encima de lo demás, algo que nos atrae, y que, en cierta medida queremos compartir y hasta poseer un poco. Orobitg (2002) nos habla que los indios *pumés* necesitan morir un rato para vivir, y la fotografía nos hace poseer un rato ese objeto fotografiado (animado o inanimado) para poder comprenderlo mejor. En ambos casos el proceso fenomenológico va más allá de la simple explicación funcional pero sin entender ambas no es posible llegar a comprender una cultura o una forma de vida social y cultural.

Catherine Lutz habla de la experiencia de mirar las fotografías del “National Geographic” cómo una experiencia en la que se cruzan las miradas transculturales. En este proceso se entremezclan la mirada del fotógrafo, nuestra mirada y la mirada de las personas que están reflejadas. Todo este proceso dialéctico infiere, consciente o inconscientemente, en la puesta en escena del fotógrafo con su cámara y ante su realidad de estudio antropológico-social-visual. Delante de cualquier fotografía la mirada muestra una manera de interpretar y de conocer el mundo. A veces más empática, a veces más centrada en la cultura de origen del fotógrafo, a veces más centrada en la propia interpretación subjetiva del autor y del propio acto visual.



Fotografías de Víctor Renobell

La mirada bahiana tiene algo de particular. En Salvador de Bahía me encontré con algo que no había visto en Europa. La gente mira diferente, se lee en sus miradas que la identidad de un pueblo también se expresa en la forma de mirar. Así fue como mirado las miradas de esos personajes aprendí a interpretar la cultura bahiana y a repensar sus códigos visuales. El *returned look* del agente fotografiado se torna en Salvador de Bahía la moneda de cambio cultural y visual que toda

interpretación social lleva consigo. El bahiano o bahiana se siente atraído por un agente fotográfico diferente, europeizado y núcleo de aspiraciones simbólicas. Nosotros somos sus referentes en cultura, visualidad y estilo de vida; y sus miradas de retorno adoptan el deseo de poseer, la displicencia de no tener y el imaginario de *ser otro*, como nos explica en su trabajo San Cornelio (2003).

Mirar y agenciarse la mirada del otro forma parte de nuestro proceso de aprendizaje, el fotógrafo sabe mejor que nadie que su mirada envuelve toda su cultura, y que depende de ella para poder interpretar el mundo. Y una de las cosas más difíciles para un fotógrafo es fotografiar la mirada del otro. El antropólogo es parte de la construcción de la realidad cultural, como también lo es el informante o el productor nativo (Buxó, 1998). Por lo tanto ya no se trata de registrar las manifestaciones visuales sino de explorar conjuntamente la experiencia cultural mediante el diálogo con las representaciones identitarias del nativo. Y así, dejar que se manifiesten las agencias, y observar cómo se activan y se expresan en su proceso de significación.



Fotografías de Víctor Renobell

Hacerse, verse y mirarse en el otro y conocer cómo se agencia su mirada hacia nosotros es el trabajo visual que he llevado a cabo en este trabajo. Cómo ese acto performativo virtual hace desvanecerse el muro cultural sobre el que se escribieron las representaciones identitarias y sus objetos significativos de construcción visual. Hasta llegar a la transvaloración performativa, esto es, aprender a verse una vez se ha colocado la mirada en el otro, y que Buxó elabora en la fotografía como transvaloración performativa lo cual hacen referencia a todos aquellos que no sólo devuelven la mira, sino que transforman la propia al mirar las imágenes de Bahía, sean del tipo que sean, como la mirada de los turistas después de haberse paseado por Bahía o la mirada de las revistas en las que salen las

imágenes de Bahía. Cada una de estas miradas del otro se rehacen, se reconstruyen y se redefinen en la mirada exótica de forma cada vez más elaborada.

En la performance fotográfica, la cámara, como señalan Guattari y Deleuze (1987), es un tercer ojo en el que la persona fotografiada devuelve la mirada a la cámara haciendo que su cara y su cuerpo entren y salgan del discurso para manifestar sensaciones, sentimiento, actitudes e ideas. Mirar es revelar nuestra mirada, dejar ver el interior de nosotros y compartir una visionalidad sobre el mundo y las culturas. Mirar es construir una identidad personal y forma parte de todo proceso de maduración personal, e incluso colectiva.



Fotografías de Víctor Renobell

Durante toda mi investigación ha estado presente el aprender a mirar con una mirada bahiana. Este mecanismo de construcción intra-visual forma parte de este proceso de maduración visual que me ha llevado a escribir esta tesis. Si la imagen en una estrategia de conocimiento cultural la visualidad empática proporciona los matices necesarios para acabar de comprender la realidad social y cultural de los personajes fotografiados. Cada imagen nos proporciona la mirada del fotógrafo, y la mirada del otro, en estas imágenes podemos encontrar el deseo, el imaginario, el sueño que nos lleva a entender el presente (Orobitg, 2001). Ver y mirar es uno de los actos que mejor ayudan a comprender porque la fotografía bahiana es como es, en ese acto valorativo, de calidad de mirada, se encuentra la regresión metafórica que nos ayuda a percibir cómo esa cultura se representa, se interpreta en códigos visuales y de hace suya, se agencia una mirada determinada que predomina por encima de las otras.

Acabar este estudio con la mirada que mira otras miradas es cerrar el círculo que se abrió con el largo viaje etnográfico visual. Es también cerrar la puerta que se abrió con el camino de la interpretación visual y cultural sobre Bahía, sobre la bahianidad visual representada y sobre la manera de repensar los pensamientos sobre el *otro* nativo. De esta manera lo local se expande hacia lo global, las imágenes de Bahía se tornan globales, aparecen en las revistas multinacionales y globalizadoras, en "National Geographic", en "Life", en exposiciones mundiales, o más recientemente, en ese gran escaparate glocal que es internet. La mirada local se convierte en mirada global, entre en juego el imaginario colectivo, en una construcción socio-cultural-visual del *otro* cada vez más próxima a nosotros.

He partido de la nueva concepción hipervisual de las imágenes como marco de referencia visual porque las imágenes, como con las ideas, en un mundo tecnológicamente interconectado se multiplican, se democratizan y el acceso a ellas nos hace interiorizarlas de una manera muy diferente. Las redes visuales del conocimiento crecen y devuelven cada vez más miradas/interpretaciones en un mundo hipervisualizado. La antropología nos lleva al diálogo de miradas; un diálogo multi e intercultural donde crecen los contextos, que se amplían por millares, y donde los márgenes de la interpretación cultural se desvanecen y se permeabilizan para dejar paso a los delirios imaginarios de las mediaciones interpretativas, al saber compartido, y al proceso de creación multi e hipervisual.

Pensar en la fotografía desde **las miradas**, como dice Buxó, Orobitg, Grau, Ardévol, o Muntanyola, es reconocer que en la relación entre nuestra mirada y la imagen fotográfica interviene nuestra experiencia, nuestra memoria y nuestro conocimiento sobre mundo. Y en esta relación compleja la imagen fotográfica nos proporciona nueva información, nuevas experiencias y nuevo conocimiento. Sin embargo, pensar en la imagen como mirada también nos vierte hacia el sujeto, a preguntarnos cómo somos mirados y a reconocer la mirada del *otro*. Una fotografía no es más que un trozo de papel si no hay una mirada que se asume y que se la apropia. Por eso, quiero acabar este trabajo de investigación con estas imágenes que nos hablan de la fotografía y nos hablan de la propia mirada, de la mirada de *otros*, y de las miradas cruzadas. Nos remiten al cruce de miradas transcultural que nos enseña a vernos y a repensar cómo realmente nos representamos en los *otros*.

Mirarse y agenciarse la mirada del *otro* en un acto de introspección personal para vivenciar las experiencias que dan forma, junto con el cuerpo, a las personas. Y entender así la cultura y el modo de ser bahiano en Salvador (BA)



Casa de Iemanjá en el barrio de Rio Vermelho de Salvador de Bahía.



Fotografía de Víctor Renobell (2003-2004)

Conclusiones

*El ojo que ves
no es ojo porque tú lo veas
es ojo porque te ve.*

Antonio Machado

Este trabajo de investigación ha partido de que la Antropología y la Sociología Visual aportan conceptos, métodos y parámetros analíticos adecuados para designar un área intelectual y académica que sitúa el quehacer fotográfico dentro de los parámetros de la investigación social. Existen aportaciones significativas suficientes como para designar un área de estudio personalizada dentro del ámbito de la etnografía visual y analizar el papel que desempeñan los informadores visuales a la hora de comprender, analizar y representar una sociedad y una cultura determinada. Desde estas áreas de conocimiento se ha resuelto que la trayectoria fotográfica social responde a unas teorizaciones socio-antropológicas propias de un pensamiento visual enculturizado. Y se ha avanzado en la teorización del cuarto momento de desarrollo histórico-visual centrando los puntos principales de análisis del componente visual desde estas nuevas teorizaciones.

Siguiendo estos enfoques metodológicos se ha enfatizado académicamente que la imagen no es más que la lectura que hacemos de ella y que no existe mirada inocente o descontextualizada. Desde este punto de partida diversos autores han visto que la manera de relacionarnos con las fotografías va cambiando de acorde con las nuevas características de la sociedad. Después de ser un acto de verdad absoluta la imagen pasó a ser un lenguaje y después un índice del objeto representado. Y, finalmente, hay razones suficientes para poder hablar de una nueva era visual respaldada bajo el prisma de la hipervisualidad social y cultural. La hipervisualidad social, visual y reflexiva entra en los nuevos modelos de análisis social-visual y comunicacional.

Partiendo de este nuevo desarrollo teórico-visual se han analizado las más importantes perspectivas visuales (visualizaciones) sobre una ciudad (Salvador de Bahía) desde un componente antropológico visual enmarcado en los cánones de la

hipervisualidad latente de los hechos sociales y culturales, y las nociones identitarias, aportando todo un trabajo de campo visual original que contribuye al desarrollo académico de la etnografía visual.

La primera conclusión de esta investigación es que podemos constatar que Brasil siempre ha ocupado una posición privilegiada en la historia de la fotografía, ya que nunca ha sido un mero observador de los hechos. Hemos tenido un pionero en los inventos, precursor absoluto al denominar "fotografía" a su invento. La producción de la fotografía en Brasil ha tenido tanto éxito en el siglo XIX por haber recibido el decisivo y apasionado respaldo del Emperador Don Pedro II. Gracias a él pudimos conocer, casi simultáneamente con el Hemisferio Norte, los avances tecnológicos del medio, como la introducción de la daguerrotipia por el abad Compte, la calotipia (Talbotipia) y las emulsiones de colodión, inicialmente el colodión húmedo y luego el seco, que provocaron una aceleración sin precedentes en la sensibilidad de los materiales y, consecuentemente, en la producción de la fotografía.

Brasil participa, de este modo, activamente en la historia de la fotografía, desde los orígenes del lenguaje con el pionero Hércules Florence hasta hoy en día con uno de los genios responsables de la revolución en el lenguaje de la fotografía periodística contemporánea: Sebastião Salgado. Sebastião se encuentra en total pie de igualdad con los maestros del mundo, innovadores de la fotografía periodística del siglo XX, como Lewis Hine, Frederick Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank y Josef Koudelka. Y actualmente, otros fotógrafos brasileños como Mario Cravo Neto, o Valeria Simões también tienen un lugar internacional.

En segundo lugar, concluir que Bahía es una región con un fuerte carácter nacional e identitario. Bahía se construye como un modo diferente, es decir, como una identidad diferenciada producida por un pasado colonial característico y que comporta una visualidad determinada. Así surge el concepto de bahianidad, de la necesidad de apreciar una cultura diferente de la que se puede encontrar en los límites territoriales de la región. Según los antropólogos e investigadores de la cultura bahiana existe una noción identitaria múltiple. Seguimos a Albergaria quien propone que existe una teoría endógena y espontaneísta de la bahianidad. Se trata de argumentar que existiría la idea de una Bahía endógena, una bahianidad que emergería de abajo para arriba. Existiría un *ethos* bahiano, un alma de la ciudad, que se iría constituyendo después de los 400 años de sincretismo, y de la mezcla

afro-luso-tupí. Eso daría una cara típica y regional a Bahía, que en los años treinta y cuarenta va evolucionando y va condensándose. Y que en los últimos quince ó veinte años, se viene constituyendo otra teoría. Ésta sería la teoría exógena sobre la *idea de Bahía* que explicaría la bahianidad en un sentido mitológico. En cada una de estas teorías se muestran las características principales del carácter identitario de Bahía, es decir que existen dos grandes núcleos que condensan las particularidades de la identidad nacionalidad: el mestizaje y la identidad-popular. Las guías de bahianidad expresan estas dos nociones identitarias entendidos como estereotipos arquetípicos que representan la *idea de Bahía*.

Y en tercer lugar, concluir que según los informantes visuales (principalmente Cravo Neto, Reis, Sentís y Simões) se ha podido constatar que la construcción visual identitaria bahiana se estructura en base a dos ejes de representación visual. De este modo, podríamos articular un primer eje bahianográfico (al que he llamado EJE A) centrado en la importancia de la imagen arquetípica del imaginario visual afro-masculino y otro eje foto-visual (al que he llamado EJE B) donde la idea principal se articularía bajo la arquetípica de lo femenino.

Un primer eje responde a las representaciones masculinizantes de la realidad bahiana. Es un eje hegemónico en las representaciones identitarias bahianas, hiperpatrimonializado por los poderes públicos locales y por los medios de comunicación de masas. Mario Cravo Neto, siguiendo la estela que dejó Pierre Verger, es el informador visual contemporáneo que mejor ejemplifica esta noción visual identitaria. Bajo una fuerte marca autoral este fotógrafo bahiano recrea una visualidad centrada en el carácter y en la visualidad del hombre negro-mestizo entendiendo la categoría de género como aproximación visual identitaria. Reflejo de una visualidad exterior de la vida cotidiana con predominio de los espacios abiertos, las festividades señaladas y lo público.

El segundo eje respondería a las representaciones identitarias del género femenino. En estas representaciones encontramos una noción identitaria fragmentada que se explica en función, por un lado, del estereotipo popular de la mujer negra-mulata (identidad cristal); y por otro lado en la introspección feminizada de una visualidad representada desde lo femenino, lo cotidiano y lo privado con menor repercusión social y cultural. En este sentido la visualidad que ofrecen fotografías como Sentís o Simões es completamente diferente en

formalidad, contenido y narración a la de los anteriores informantes visuales y refleja una interiorización de un modelo fotográfico-visual globalizador.

Y finalmente concluir que no existe una representación visual identitaria del modo de ser bahiano uniforme ni unitaria ya que los informantes visuales reflejan dos maneras de tratar visualmente esa realidad. La visualidad del primer eje de representación está potenciado por las instituciones del gobierno de la ciudad y se trata de una interiorización representacional muy extendida visualmente. Es cierto que existe un predominio visual social del primer eje de representación en detrimento del segundo eje, predominio que se puede objetivar en los medios de comunicación de masas, en la publicidad turística y en los diferentes trabajos fotográficos nacionales e internacionales. Una dinámica identitaria que sin duda es constitutiva de la búsqueda de la identidad diferenciadora en el marco de la globalización.

*... como decía Julio Cortazar, entre las muchas formas de combatir la nada,
una de las mejores es hacer fotografías.*