



Cristal *bruñido*

FOTOGRAFÍA HISTÓRICA





EL CONTEXTO EN EL RETRATO ETNOGRÁFICO

Alejandro Flores*

Siempre hay dos personas en cada fotografía: el fotógrafo y el espectador.

Ansel Adams

Una preocupación recurrente en los antropólogos gravita alrededor de la veracidad en la construcción e interpretación del dato etnográfico. Después de todo, la subjetividad del antropólogo desempeña un papel fundamental en el proceso etnográfico, pues en éste se conjugan los valores culturales, conocimientos teóricos e incluso el estado anímico del antropólogo. Esta preocupación ha suscitado numerosas reflexiones dentro de la academia, siempre apuntando de alguna u otra manera hacia la necesidad de contar con elementos narrativos y descriptivos que permitan la construcción de una etnografía veraz y no de coloridas ficciones respecto a nuestros sujetos de estudio. Así pues, cómo respaldar la veracidad etnográfica desde la perspectiva del antropólogo, es decir, cómo construir la autoridad etnográfica es un asunto prioritario. Sin embargo, más allá de la mera narrativa literaria, existen distintas herramientas que han servido para validar las palabras del antropólogo y que son complementarias al registro escrito. Sin duda, una de las más recurrentes es la fotografía, pues nos permite dar cuenta de aquello que observamos, capturando el momento, y desde nuestro propio punto de vista, apenas filtrado por la cámara fotográfica misma.

La fotografía nunca ha sido ajena a la antropología. Ya desde el primer tercio del siglo XX, la fotografía tuvo gran peso como complemento metodológico para el registro etnográfico. Por ejemplo, los trabajos de Malinowski con los trobriandeses de Kiriwina entre 1915 y 1918 fueron de una gran riqueza fotográfica con nu-

* Universidad de Guadalajara.

merosas tomas en las que se retrataba a los nativos a menudo acompañados por el mismo Malinowski, y que sentaron un precedente de gran importancia para la fotografía etnográfica.¹ Posteriormente, para 1925, el trabajo de Margaret Mead con las mujeres de Samoa se nutrió con un amplio registro fotográfico, aun cuando ella misma parecía considerarlo secundario para su investigación. De hecho, la obra fotográfica de Mead es en particular interesante, pues si bien algunas de sus tomas mantenían las fórmulas estilísticas de la época, en otras tantas de ellas exploró nuevas formas de representar la otredad femenina.² Además de lo anterior, el trabajo conjunto de Mead y Bateson en Bali supuso la creación de un extenso acervo etnográfico, tanto en notas de campo escritas, como en el archivo compuesto por miles de fotografías.³ Lamentablemente, la mayor parte del trabajo fotográfico generado durante ese tiempo jamás fue publicado, por lo que el valor que pudiese aportar como documento antropológico quedó circunscrito principalmente a los confines del archivo.

Sin embargo, fue hasta 1931, con los trabajos de Marcel Griaule en la Misión Dakar-Djibouti, que el registro fotográfico se consideró parte del registro etnográfico y no un mero accesorio. De hecho, Griaule apostaba por un registro fotográfico extenso y sistemático, y estaba convencido de que la fotografía era un elemento esencial en el proceso de observación, pues encontraba necesaria la presencia del fotógrafo-etnógrafo en cada parte de la investigación. Asimismo, para Griaule era primordial poder hacer el revelado de las fotografías *in situ*, pues esto permitía su revisión de forma expedita y no hacía falta esperar a regresar a la ciudad para observar y registrar los resultados obtenidos en las mismas.⁴ Pero para hablar de un trabajo fotográfico sistemático no basta con la recuperación y clasificación inmediata de las tomas capturadas, sino que también es de importancia crítica determinar el uso que se dará a dichas fotografías; es decir, no se deben tomar

¹ El libro de Michael W. Young presenta un análisis extenso al respecto; véase Michael W. Young, *Malinowski's Kiriwina: Fieldwork Photography, 1915-1918*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

² Sharon Tiffany, "Contesting the Erotic Zone: Margaret Mead's Fieldwork Photographs of Samoa", *Pacific Studies*, vol. 28, núms. 3-4, 2005, pp. 19-45.

³ Ira Jacknis, "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film", *Cultural Anthropology*, vol. 3, 1988, pp. 160-177.

⁴ Carlos Masotta, "¿Quién necesita imágenes? Notas sobre la ansiedad etnográfica", *Illuminuras*, vol. 14, núm. 32, 2013, pp. 30-42.

fotografías sólo por fotografiar, por el contrario, se debe tener en cuenta la aplicación —ya sea descriptiva o narrativa— de las tomas realizadas, así como cualquier otro uso posterior que se pueda derivar de las imágenes producidas.

Si bien es cierto que actualmente se cuenta con todo tipo de apoyos tecnológicos que facilitan la producción de las imágenes en el campo —desde equipos de gran resolución, que a menudo pueden mostrar más de lo que observamos a simple vista, hasta cámaras plenópticas, que permiten enfocar puntos específicos de la toma después de haberla realizado, pudiendo incluso enfatizar puntos de los que ni siquiera nos habríamos percatado en un primer momento—, el problema metodológico de la fotografía etnográfica se vuelve más complejo si se desconocen los fundamentos de la técnica fotográfica. Así como es deseable la capacidad de escribir un reporte etnográfico que no sólo muestre las observaciones realizadas en campo, sino que presente claridad en el registro de las ideas surgidas de dichas observaciones y que además sea ameno de leer, resulta sorprendente cómo simplemente se suele dar por sentado que el lenguaje visual —y particularmente la imagen fotográfica— cumple con su función comunicativa como si fuera una cualidad inherente a la imagen misma, y pocas veces se repara en considerar cómo es que se lleva a cabo el proceso de comunicación. Dicho de otra manera, se le da una importancia primaria al registro escrito, mientras que las imágenes complementarias que se producen durante el trabajo etnográfico suelen quedar circunscritas al uso del recurso técnico, considerándose enteramente válidas con independencia de la calidad compositiva de la fotografía.

Construyendo la imagen del otro

Pese al gran número de elementos que nos pueden aportar información etnográfica al estar en campo, sin duda el que atrae más nuestra atención son los sujetos que observamos. Para efectuar un registro fotográfico de los sujetos de estudio invariablemente tendremos que recurrir a tomar retratos, pero el retrato mismo tiene complicaciones propias además de las que presenta la fotografía de forma general. Una de las mayores problemáticas que enfrenta el retrato etnográfico, desde sus inicios hasta la fecha, es

el del exotismo,⁵ pues a menudo se mantiene el uso de fórmulas estéticas y metodológicas enteramente coloniales que reinterpretan al sujeto fotografiado desde parámetros ajenos al contexto etnográfico que se busca en un principio.⁶

Uno de los mayores retos que enfrentamos en la práctica de la fotografía etnográfica es que solemos imitar las fórmulas más extendidas y aceptadas de cómo debería ser un retrato que enfatice la otredad que observamos. Los fotógrafos documentalistas —desde los clásicos como Edward Curtis,⁷ hasta los contemporáneos como Jimmy Nelson—⁸ presentan al mundo fotografías de gran belleza estética, pero que hacen énfasis en el *otro* exótico, más aún, a menudo representan una falsa agencia de sus sujetos fotografiados, pues las tomas suelen ser cuidadosamente coreografiadas antes de disparar el obturador, o bien, retoman las fórmulas clásicas del retrato con sujetos firmemente plantados frente a la lente, haciendo eco de las necesidades técnicas de la fotografía más primigenia, cuando eran necesarios largos tiempos de exposición para lograr un registro de la imagen sobre placas de cristal recubiertas de bromuro de plata y gelatina; ambas perspectivas permean la forma de concebir el retrato etnográfico.

En contraposición podemos encontrar ejercicios de fotografía etnográfica donde la narrativa visual no se construye en torno a la idea del otro ajeno y exótico, sino que la reflexión gira en torno a una idea de identidad compartida entre el fotógrafo y sus sujetos retratados. Un caso particularmente interesante, tanto por el desarrollo estético del proyecto como por el discurso detrás de la obra misma, es el corpus de fotografías tomadas por Willem Frederick van Heemskerck Düker,⁹ Erna Lendvai-Dircksen¹⁰ y Erich

⁵ Margarita Alvarado y Peter Mason, “La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato ‘etnográfico’”, *Aisthesis*, núm. 34, 2001, pp. 242-257.

⁶ Christopher Webster van Tonder, “The Portrait Cabinet of Dr. Bleek: Anthropometric Photographs by Early Cape Photographers”, en *Critical Arts: A Journal for Cultural Studies*, Perth / Durban, University of Natal / Murdoch University, 2000, pp. 1-15.

⁷ Sin duda, su obra *The North American Indian*, producida entre 1907 y 1930, es el mejor ejemplo de la estética clásica en praxis fotográfica documental.

⁸ Véase su proyecto fotográfico *Before They Pass Away*, publicado en 2013.

⁹ Remco Ensel, “Dutch Face-ism. Portrait Photography and Völkisch Nationalism in the Netherlands”, en *Fascism. Journal of Comparative Fascist Studies*, vol. 2, núm. 1, 2013, pp. 18-40.

¹⁰ Particularmente la obra *Reichsautobahn: Mensch und Werk* (Berlín, Volk und Reich, 1937).

Retzlaff,¹¹ quienes a través de la imagen buscaban reforzar los ideales del *heimat* que pregonaba el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP, por sus siglas en alemán) durante su periodo de apogeo y justificar, desde la perspectiva etnográfica, las peculiaridades raciales nórdicas¹² que separaban a la raza aria del resto de las otras razas. En la producción fotográfica de estos tres autores, el elemento central no era el *otro*, sino el *volk*, la gente común, y ellos —como parte del mismo pueblo— le dan una importancia preponderante, incluso heroica, a las clases trabajadoras, los agricultores y los obreros; en el caso de las fotografías de Erna Lendvai-Dircksen, ella dedica parte de su obra a la niñez, como posible alegoría al futuro de Alemania.¹³

Ante el panorama de las formas más recurrentes en las que se ha realizado el retrato etnográfico, es necesario hacer una pausa y reflexionar el mensaje que realmente transmiten las fotografías que tomamos estando en campo, así como es igualmente conveniente evaluar la competencia técnica del fotógrafo-etnógrafo para no caer en la trampa de los tropos comunes de la fotografía etnográfica (e incluso de forma más elemental, evitar los errores mucho más mundanos como tomas mal encuadradas, fuera de foco, movidas o que sufran cualquier otro accidente que coarte la capacidad representativa y comunicativa de la fotografía).

Cuestión de contexto

En las páginas anteriores hemos hablado de forma somera sobre cómo la fotografía ha tenido un papel primordialmente funcional de acompañante de la narrativa etnográfica. Este aspecto funcional de la fotografía limita las posibilidades para que el producto visual sea considerado arte; después de todo, asumimos que el arte es una evocación de sentimientos y estructuras de sentido, ligado directamente a la imaginación del creador y del espectador, mientras que el retrato etnográfico es parte de un documento de investigación, por lo que suponemos que lo que se representa en

¹¹ Christopher Webster van Tonder, "Erich Retzlaff: Volksfotograf", *Photo Researcher*, núm. 16, 2011, pp. 8-21.

¹² Según se escribirían en textos como el de Hans F. K. Günther y Eugen Fischer, *Deutsche Köpfe nordischer Rasse*, Múnich, J. F. Lehmann Editor, 1927.

¹³ Según se mostraba en la revista de propaganda *Volk und Rasse*.

la fotografía es un aspecto de la realidad, independientemente de lo que podamos imaginar.

Para poder valorar al retrato etnográfico como una producción artística es necesario comprender que su alcance va más allá de una toma individual, pues de la misma manera que resulta prácticamente imposible describir a un grupo de personas interactuando sólo con una de ellas, cada una de las tomas producidas durante el proceso de observación invariablemente forma parte de una serie mayor, congruente con el resto de las tomas con las que está relacionada, y conformando la obra completa sólo mediante el conjunto total de fotografías. También es indispensable que las tomas realizadas mantengan ciertos lineamientos estéticos fundamentales en su composición, esto es, la distribución de los elementos (objetos, sujetos, formas e incluso colores) contenidos en ella. Como ya mencionamos, buscar mantener un estándar alto en la producción de los retratos de nuestros sujetos etnografiados no tiene porqué ser menos importante que buscar mantener un estándar alto en la escritura, e igualmente sólo se puede conseguir mediante la práctica continua.

La importancia del retrato radica en su motivo principal, pues son las personas, particularmente sus rostros, lo que permite generar empatía entre el espectador y los sujetos retratados. Sin embargo, la capacidad de captar y representar las emociones que se muestran a través del rostro no garantiza una transmisión del mensaje pretendido, puesto que éste depende en buena parte del conocimiento del espectador y del contexto en el que la toma fue capturada.

Ejercicio experimental

Pese al breve desarrollo de las ideas expuestas, quisiera proponer al lector que realice un pequeño ejercicio. A continuación se incluye una muy, muy corta —y deliberadamente ambigua— reseña respecto al uso de los espacios públicos en la ciudad de Guadalajara durante un sábado promedio, así como dos series fotográficas (que se distinguen entre sí por la relación de aspecto, 4:3 o 16:9, respectivamente), una creada para ejemplificar el fenómeno sabatino, y otra que forma parte de un proyecto personal de fotografía artística urbana, y del cual seleccioné algunos retratos

de forma más o menos aleatoria. El ejercicio consiste en los siguientes puntos:

- Tratar de identificar cuál es la serie tomada en sábado y cuál es parte del proyecto artístico, o si es indistinto categorizar a cualquiera de las dos series en cualquiera de los dos rubros.
- Reflexionar por qué decidirse por una serie respecto de la otra al asignarles la categoría; si existen elementos que hagan más o menos artística a una serie que a la otra, o más o menos válida como referencia del uso del espacio.

El siguiente párrafo es el que nos servirá (marginamente) de contexto para realizar este ejercicio:

La ciudad de Guadalajara es, entre otras cosas, la segunda ciudad más grande de México, y como tal podemos encontrar en sus calles una gran diversidad de personas. En el Centro Histórico y sus zonas cercanas, cada fin de semana las calles se llenan de gente que las recorren y las toman para llevar a cabo distintos tipos de actividades recreativas, desde ir de compras hasta contemplar o participar en muestras de *performance* callejero. En un sábado cualquiera podemos encontrar con igual facilidad a personas jóvenes o mayores conviviendo en los mismos espacios, compartiendo los mismos sonidos, y conjuntamente rompiendo con la rutina propia del resto de la semana.



1.1 El conjunto de la expresión facial y corporal da pautas para inferir el estado anímico de los sujetos fotografiados.



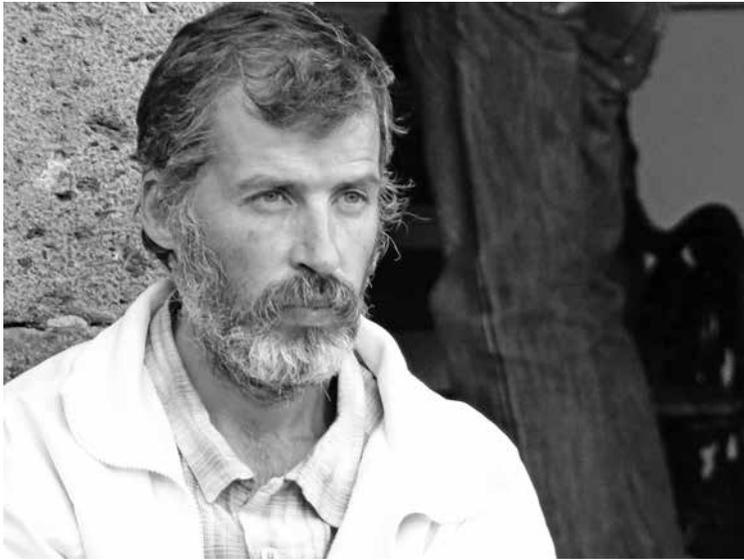
1.2 La fotografía cándida ofrece la posibilidad de mostrar expresiones que de otro modo no se pueden captar a través de la imagen.



1.3 Aprovechar los puntos de interés dentro de la composición enfatiza a los sujetos en relación complementaria con otros dentro de la misma toma.



1.4 Contrastar el fondo con el sujeto fotografiado permite una observación detenida y sin distracciones.



1.5 La composición no depende únicamente de los elementos dentro de la toma, sino de la interacción entre luces y sombras en la misma.



1.6 Contraponer la acción del sujeto fotografiado con respecto al aparente reposo del entorno que le rodea es otra forma de centrar la atención del espectador en el sujeto.



1.7 Mantener el punto focal en el sujeto o sujetos de interés en la toma y dejar a los sujetos del fondo deliberadamente fuera de foco evita que existan elementos distractores dentro del encuadre.



1.8 Las tomas en primer plano son particularmente útiles para mostrar las características faciales de los sujetos fotografiados.



1.9 Es importante aprovechar las líneas formadas por los elementos (o personas) próximas al sujeto principal de la toma, para que las mismas sirvan para delimitar el espacio de interés dentro de la toma.



2.1 La mirada antropológica implica ponerse al nivel de nuestros sujetos de estudio, a menudo en sentido literal.



2.2 Idealmente, el retrato etnográfico nos permite generar empatía con el otro.



2.3 Es posible obtener más información sobre nuestros sujetos cuando se presta atención a los detalles.



2.4 Observar la otredad requiere ir más allá de las primeras impresiones.



2.5 La fotografía no sólo sirve para mostrar a los individuos, sino también las relaciones entre ellos.



2.6 A través del retrato se puede captar parte de la identidad de una persona.



2.7 Al retratar un suceso concreto, se puede hacer notar la agencia de los individuos envueltos en él.



2.8 Para el retrato etnográfico es esencial el elemento humano.



2.9 Describir la acción implica sin duda mostrar a quien la ejecuta.