QuAderns-e
Institut Català d'Antropologia

Número 19 (1) Any 2014 pp. 3-20
ISSN: 1696-8298
www.antropologia.cat

La fotografía en el trabajo de campo: Palabra e imagen en la investigación etnográfica*

Photography in the Field: Word and Image in Ethnographic Research

REBUT: 25.06.2013 // ACCEPTAT: 25.04.2014

Gemma Orobitg Canal

Universitat de Barcelona (UB)

Resumen

¿Qué es lo que aporta la fotografía a las técnicas de investigación etnográfica y al análisis antropológico? Para dar respuesta a esta pregunta voy a proponer que, en la investigación antropológica, la fotografía es a la vez instrumento y objeto. Tomando como ejemplo el trabajo de campo entre los indígenas Pumé (Venezuela) daré cuenta de este doble interés que los instrumentos visuales, en este caso la fotografía, tienen para la investigación antropológica A partir de la reflexión sobre la construcción etnográfica se presentarán los diferentes usos de la fotografía en la investigación antropológica. Usos diversos que se han ido consolidando a partir del empleo de la fotografía por diferentes antropólogos, en varios momentos de la disciplina.

Palabras claves: antropología visual, trabajo de campo, imagen, texto, pueblos indígenas

Abstract

What is the contribution of photography to ethnographic research techniques and to anthropological analysis? To answer this question, I suggest that in anthropological research, photography is at the same time both instrument and object. Using my field research among the Pumé (an indigenous people in Venezuela) as an example, I account for this dual interest that visual media –photography, in this case– have for anthropology, highlighting the ways in which current uses of photography in ethnographic research have been shaped by the past uses which different anthropologists have made of it at various points in the history of the discipline.

Keywords: visual anthropology, fieldwork, image, text, indigenous peoples

* Este texto es la traducción del capítulo "Photography in the field: word and image in ethnograpic research" (2004) Pink, S.; Curti, L. & Afonso, A. *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*. London and New York. Routledge: 33-46.

Introducción

"Para cuidar a los enfermos los *oté* – seres míticos – envían por aquí a los *tió* – espíritus intermediarios entre los hombres y los *oté* – Están por aquí aunque no los veamos y nos están cuidando".

Estas palabras de Jorge García, un hombre adulto pumé del pueblo de Riecito, dan cuenta de algo esencial en el contexto indígena pumé, la comunicación constante y necesaria entre el mundo visible e invisible. Las imágenes, en particular las imágenes de los sueños, tienen un lugar central en esta comunicación. En un contexto en el que las imágenes culturales más relevantes existen sólo en la narración, el uso de la fotografía y del dibujo fueron centrales para la comprensión de la experiencia y de las relaciones de sentido que funcionan en el contexto cultural pumé.

En las páginas siguientes mi intención es proporcionar una reflexión sobre el uso de la imagen para la producción de datos etnográficos y sobre el lugar de la representación en el trabajo de campo antropológico. Las fotografías que sirven de base para esta reflexión fueron obtenidas entre el año 1990 y el año 2000, en el marco de un trabajo de un campo antropológico entre los indígenas pumé de Venezuela.

Esta reflexión se organiza en cinco subapartados. El primero sirve para situar el contexto indígena de la investigación así como la relación de los pumé con la visión y la imagen. Los cuatro siguientes reproducen el proceso de producción de imágenes de forma colaborativa entre la antropóloga y sus interlocutores (Pink 1996), la producción de imágenes por parte de los mismos pumé para explicar su cultura así como la producción de narraciones a partir de la elicitación fotográfica que dieron a las imágenes un fuerte contenido político y reivindicativo (Banks 2001; Harper 1987). Estos cuatro apartados dan cuenta sobre todo de la relación dialéctica entre las imágenes y las narraciones en el proceso del trabajo de campo.

Tengo que reconocer que el interés por los soportes visuales fue posterior a la investigación que realicé en el contexto pumé. Durante el diseño del trabajo de campo en el pueblo pumé de Riecito no me planteé el uso ni de la cámara fotográfica ni de la filmación en vídeo. Fue un feliz azar el que me llevó, primero a experimentar y, luego, a interrogarme sobre el valor de los instrumentos visuales como soporte de la investigación etnográfica. El azar quiso que la Televisión Belga (RTB) y la Cadena franco-alemana ARTE se interesaran, a partir de dos de sus realizadores de documentales, Catherine De Clippel y Jean-Paul Colleyn, en financiar un documental sobre alguna zona de Venezuela. En las reuniones para la preparación de este proyecto, los realizadores me pidieron que caracterizara, de alguna manera, la vida en Riecito y en los pueblos pumé de la zona de los ríos Riecito y Capanaparo, para poder empezar a diseñar el guión para la filmación que tendría lugar, al menos, un año más tarde. También me dijeron que necesitaban algunas imágenes.

Mi primera misión, al regresar a Riecito, era tomar fotografías para ilustrar el proyecto que se iba a presentar a la dirección de los programas documentales de ARTE; pero también para dar una idea a los realizadores sobre las posibles localizaciones y los protagonistas del documental. Catherine De Clippel me dio, en una tarde, unas indicaciones sobre el encuadre, sobre el uso del zoom, sobre la luz... y me prestó una cámara fotográfica automática con zoom. A partir de estas primeras fotos que realicé a la demanda del proyecto de filmación, pero más particularmente de las situaciones que se produjeron cuando las mostré a mis interlocutores pumé,

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

la fotografía adquirió un lugar central en el desarrollo del trabajo de campo. El trabajo con los pumé me permitió experimentar el lugar de lo visual en la investigación antropológica en un sentido amplio. Por esta razón, voy a presentar distintos usos de la fotografía en la investigación antropológica así como los datos etnográfico que se fueron generando a partir de la utilización de los instrumentos visuales siguiendo el proceso de mi trabajo de campo. Las fotografías, me sirvieron como *cuaderno de notas*. Se trata de uno de los usos más corrientes del registro visual en la antropología como *memoria*, *ilustración, documento* en la elaboración de la descripción antropológica (Buxó 1999). Los comentarios de Bronislaw Malinowski, de Claude Lévi-Strauss o de Margaret Mead sobre su relación a la fotografía durante el trabajo de campo insisten en esta identificación entre *fotografía*, *memoria e indicio*.

El registro fotográfico durante el trabajo de campo entre los pumé me sirvió también como *forma de comunicación*: mirar las fotografías con las mismas personas que aparecen reproducidas en la imagen supone establecer una comunicación con ellas y permite producir relatos distintos a los que se producen a partir de las interacciones verbales. En este caso, entre otras cosas, la creación de un relato sobre el pasado y sobre el presente, una memoria pumé.

Finalmente también pude utilizar lo visual como objeto para *reconstruir el imaginario* de las personas con las que estaba trabajando: recopilando y analizando las imágenes producidas por ellos mismos o aquellas fotografías e imágenes en las que se reconocían. Paradójicamente la fotografía es un medio ideal para reconstruir los ámbitos imaginarios y procesos invisibles de las realidades sociales que investigamos.

El contexto fotográfico

Los Pumé, también conocidos en la literatura etnográfica como Yaruro, han sido tradicionalmente un grupo de pescadores y cazadores-recolectores que practicaban un nomadismo estacional determinado por las condiciones climáticas de la zona en la que habitan, los Llanos del sudoeste de Venezuela. El grupo pumé está constituido por 5.885 personas, según el último censo indígena de Venezuela de 1992. Los Pumé, junto con los Kuiva, son los únicos supervivientes de la gran diversidad lingüística y cultural que habitaba la zona de los Llanos del Apure, al sudoeste de Venezuela a finales del siglo XVIII. En la actualidad, forman parte del 1’6% de la población indígena venezolana. Una población geográficamente periférica (ha sido progresivamente apartada desde el siglo XIX, a causa de les diversas colonizaciones criollas –agrícolas o ganaderas-, hacia las zonas fronterizas más pobres, menos desarrolladas y más alejadas de los núcleos urbanos), políticamente olvidada (exceptuando en períodos electorales) y económicamente dependiente de los subsidios gubernamentales y de las ayudas aportadas por las organizaciones humanitarias (el agotamiento de los recursos, resultado de una sedentarización forzada y de una disminución del territorio, se hace notar). No sólo en las conversaciones cotidianas, sino también en los mitos y, de forma general, en su construcción del mundo las referencias al aislamiento y a la marginación son constantes.

A lo largo de los años, así lo confirman los estudios etnográficos desde 1930, los Pumé han dejado de creer en su supervivencia en esta tierra (Petrullo 1969; Le Besnerai 1962; Mitrani 1973, 1988). Para ellos es durante la noche, en el mundo de los sueños, cuando suceden las cosas importantes. El día no es sino

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

tragedia, decepción y espera, en particular la espera de la llegada de la noche. Pues es en la noche cuando los Pumé celebran la ceremonia *Tõhé*. Desde el anochecer hasta el amanecer cantan el *Tõhé*, sueñan, alcanzan los lugares sagrados de los dioses y los ancestros. La vida parece insignificante sin este interminable ir y venir entre el "aquí" humano y el "allá" mítico (Orobitg 1998).

El *Tõhé* es una ceremonia nocturna que comienza al atardecer y que termina al alba cuando los primeros rayos de sol aparecen en el horizonte. Hombres y mujeres, jóvenes y adultos participan en la ceremonia. Durante toda la noche, de cuatro a cinco veces por semana, repiten las melodías improvisadas por el hombre adulto que dirige la ceremonia y por aquellos a los que da el turno de canto –todos los hombres adultos que participan en la ceremonia. A través del canto del *Tõhé* explican lo que "ven", lo que han soñado, lo que están soñando. Pues es durante el *Tõhé*, a través del canto, cuando los hombres y los seres míticos comunican entre ellos, como sucede también cuando duermen o cuando están enfermos. Durante el *Tõhé* se cura a los enfermos, se resuelven los conflictos de la vida cotidiana. En palabras de los pumé, el *Tõhé* sirve sobre todo para vivir, para sobrevivir.

En el caso de los pumé, y para introducir más al lector en el *contexto*, descubrir que la palabra pumé *da* (ver) es la misma raíz de la palabra *daba* (conocer) tuvo una gran importancia. Además, conocer (*daba*) significa acceder a la experiencia del mundo de los sueños a través del canto del *Tõhé*, de la enfermedad y del dormir. Se trata de un conocimiento necesario, en el contexto pumé, para explicar lo que sucede durante la vigilia. Lo más invisible es lo más "real" porque las relaciones con eso seres que habitan en la dimensión onírica son necesarias para dinámica social (Orobitg 1998). Esta constatación determinó de forma importante la forma en que los instrumentos visuales, fotografía y dibujos, fueron utilizados durante el trabajo de campo. Igualmente determinó la decisión de utilizar el blanco y negro para las fotografías de la vida cotidiana –de la vigilia- y el color para mostrar visualmente el mundo de los sueños.

Las fotografías, planteó Catherine De Clippel (una de las realizadoras de la película), era mejor hacerlas en blanco y negro. El blanco y negro, me explicaría más tarde, crea una "atmósfera»", reproduce mejor esta "nueva realidad" que el fotógrafo crea a partir de la relación que establece con la realidad que fotografía. Podemos estar de acuerdo o no con las ideas de esta fotógrafa sobre el sentido del uso del blanco y negro. Sin embargo, lo más interesante es que sus planteamientos constituyen un punto de partida interesante para un debate sobre semiótica visual y sobre la riqueza expresiva de la fotografía.

El debate sobre los significados que connota el uso del blanco y negro y del color en la fotografía etnográfica no está cerrado. Y esto se debe a la importancia del contexto en el momento de tomar la decisión sobre cómo utilizar los instrumentos visuales en la investigación etnográfica (Banks 2001). Como ya he expuesto la referencia al contexto es determinante para entender el uso diferenciado del blanco y negro –para el *aquí*- y del color –para el *allá*- en las fotografías que tomé en el trabajo de campo entre los pumé, recuperando las categorías pumé.

Las primeras fotografías: de la narración a la imagen

Las primeras fotografías que tomé para los realizadores de la película reproducían los restos de edificaciones, de máquinas y de vehículos oxidados y cubiertos de maleza, el único recuerdo visible de la época "dorada", según las

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

narraciones de mis interlocutores, de la fundación del pueblo y del núcleo de asistencia indígena (NAI) de Riecito en 1958.

Los hombres adultos del pueblo me habían hablado durante horas, sobre todo en los primeros meses del trabajo de campo, sobre este momento de su historia. Empecé a interesarme por él a partir de la insistencia de sus relatos. A mi me interesaban sobre todo los aspectos relacionados con las representaciones de la enfermedad pero mis interlocutores insistían en ofrecerme largos relatos sobre el momento de la fundación de Riecito. Era su tema de conversación favorito.

En los primeros meses del trabajo de campo los pumé insistían en describir lo que pasó en noviembre de 1959 cuando un antropólogo, Francisco Prada, funcionario de la recién creada en ese momento Dirección de Asuntos Indígenas, llegó a la zona para poner en marcha un proyecto, como él describe en sus informes, de "aculturación planificada". En contraste con la situación de explotación y de violencia que sufrían en la época las poblaciones indígenas de la zona por parte de la población criolla venezolana, los relatos de la llegada de Prada describen una "época dorada", cuando los pumé trabajaban en el proyecto agropecuario iniciado por el mismo Prada y recibían un salario que les servía para solventar sus necesidades –sobre todo para comprar productos de primera de necesidad en el almacén que el Ministerio había puesto a funcionar en Riecito-, cuando se instaló una escuela en la zona, cuando había agua corriente y electricidad en el recién creado pueblo pumé de Riecito, cuando un avión aterrizaba todos los sábados con medicamentos y provisiones y para transportar a los enfermos graves hacia la ciudad más cercana. Se trata de un momento casi mítico, si analizamos detalladamente las narraciones pumé (Orobitg 1990). El tiempo de Prada y de la fundación de Riecito se ha convertido en el punto de referencia temporal cada vez que los pumé hablan de su historia: *"esto pasó antes de que Prada fundara el pueblo…" o "esto pasó después que Prada se fue y el proyecto fracasó…".*

En esta zona fronteriza con Colombia en la que el contrabando de ganado implicaba a personalidades influyentes del país, una presencia oficial, como la de los funcionarios de la Dirección de Asuntos Indígenas, era vista como una amenaza. En 1960 Prada fue acusado de agitador comunista y tuvo que huir de Riecito. Así aparece en los informes del ejército y de la Dirección de Asuntos Indígenas.

Roberto Lizarralde, uno de los antropólogos que había estado en Riecito en el momento de su fundación me había proporcionado unos negativos con fotografías de ese momento. A la luz de los relatos de mis interlocutores pumé y de esas fotografías de 1960 que reproducían ese momento, empecé a sentir una especial fascinación por fotografiar los restos presentes de un pasado tan relatado por mis interlocutores. Estas fotografías fueron en un primer momento tomadas como una ilustración a la narración del encanto –la fundación de Riecito- y del descanto –la situación actual en la que viven los pumé. En un primer momento, podremos pensar que se trata de fotografías que no tienen sentido sin el texto, sin la narración que hacen los pumé (Mead 1995; Buxó 1999). Margaret Mead insistía en esta dependencia textual de la imagen. Para una descripción detallada y emotiva de la realidad, plantea Kirsten Hastrup, la fotografía nunca será tan eficaz como el texto escrito (Hastrup 1992). Evidentemente las fotografías refuerzan el relato; pero también, pude comprobar, le dan una nueva dimensión.

La instantaneidad, la fuerte focalización en el detalle y la fragmentación de la realidad son características inherentes a la imagen fotográfica. Estas características de la fotografía tienen interés tanto al nivel del análisis antropológico como de la narración etnográfica. La fotografía, argumentan algunos

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

investigadores sociales, al fijar la imagen permite observar más detalles que la imagen móvil que reproduce las mismas características de la observación ordinaria (Birdwhistell 1970: 149-151; Piette 1996: 150). La fotografía…

a) *muestra* aquello que la antropóloga/fotógrafa quiere mostrar con su encuadre.

b) *hace ver* aquello que no se pensaba mostrar pero que aparece en la imagen.

c) *atrae la atención* sobre aquellos aspectos invisibles al ojo cotidiano (Piette 1996: 150).

Es lo que Kristen Hastrup conceptualizó, aunque desde un punto de vista crítico, como los efectos de las imágenes fotográficas y sus usos en la investigación etnográfica: el *show up effect*, el *blow up effect* y el *make up effect* respectivamente (Hastrup 1992:11-13).

Para sintetizar estas aportaciones podemos referir lo que planteaba Roland Barthes. El interés de la fotografía radica precisamente, según Bartres, en la presencia simultánea de dos elementos: el *studium*, el interés informativo general que puede tener una imagen fotográfica y el *punctum*, aquello que cuestiona al *studium*, el detalle o el suplemento, aquello que aparece en la foto sin que el antropólogo/fotógrafo lo haya querido, el fruto del azar (Barthes 1980; Piette 1996:151). La fotografía, al fijar y fragmentar la experiencia, plantean otros autores, puede abarcar lo que parece inabarcable: la fragmentación de una realidad que las narraciones fílmicas presentan invariablemente de forma integrada y en este sentido constituye una nueva forma narrativa (García Canclini 1997:112, Edwards 1999). Todas estas características de la imagen fotográfica para la investigación etnográfica se hacen evidentes si tenemos en cuenta el efecto que tuvieron entre los pumé las fotografías de la fundación de Riecito y las de los restos actuales de ese momento.

Los relatos pumé, como ya he explicado, me habían llevado a tomar determinadas fotografías. Pero, después, el corpus fotográfico que reuní sobre la fundación del pueblo por Francisco Prada y de lo que queda hoy de este momento dio lugar, a partir de las narraciones que suscitó, a la creación de un ámbito imaginario en el que cualquier tipo de situación y acontecimiento era posible y cuya lógica no era cuestionada. Más tarde comprendí que generaron la construcción de una memoria pumé.

Prada –contaba un adulto pumé- trajo un médico que llegó a nado por el río, les explicó la concepción pumé de la persona, curó a todos los pumé y se fue por el río tal como había llegado. Prada llegaba a Riecito y de allí a otras comunidades pumé y traía ganado, electricidad, comida, mosquiteros, motores fueraborda, gasolina, etc… e invariablemente decía –o al menos esta es la frase que ponen en su boca en todos los relatos- *"todo esto es para los pumé, lo traje sólo para los pumé"*.

Pronto pude darme cuenta de que los relatos de la época de Prada formaban parte de un ámbito mítico o imaginario. Una misma fotografía, me gustaría insistir en ello, evocaba rápidamente estos relatos que convertían al antropólogo en héroe fundador y a la fundación de Riecito en mito de origen. Fue precisamente a través de estos relatos que surgieron y se configuraron como corpus a partir de las fotografías que empecé a descubrir la estructura cognitiva común a cualquier relato o imagen creado por los pumé. Debo reconocer que descubrir esta estructura cognitiva se convirtió en uno de los objetivos de mi investigación. Mi trabajo de campo se desarrolló en un momento muy particular de la historia pumé: por un

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

lado, el aislamiento y la marginación del grupo en el contexto venezolano que era denunciado por los mismos pumé; por otro lado, y desde la perspectiva antropológica, los últimos trabajos sobre este grupo indígena había insistido un grupo aculturado que habría perdido lo esencial de su cultura. Sin embargo, en Riecito, insistía en reivindicarse como pumé.

Pero volviendo a esta estructura cognitiva o simbólica común a cualquier creación pumé… Cada relato, cada imagen pumé pone en escena dos elementos que se ponen en relación siempre a partir de un tercero que posee características comunes de cada uno de los términos que pone en relación. Es lo que denominé el ritmo ternario (Orobitg 1998). Es lo mismo que sucede durante la ceremonia del *Tõhé* cuando los *oté* se ponen en comunicación con los hombres a través de estos seres intermediarios, los *tió*, por el intermediario del chamán. Los *tió* son los fetos abortados, los niños muertos al nacer o el gemelo que siempre muere que una vez en el mundo de los *oté* se convierten en los intermediarios entre los *oté* y los pumé. Esta estructura ternaria se descubre tanto la composición de los relatos como en la composición de las imágenes pumé –me refiero concretamente a los dibujos del mundo de los sueños que realizaron algunos hombres pumé y de los que hablaré más adelante.

Pero los relatos a partir de estas primeras fotografías no sólo fueron interesantes al nivel del análisis antropológico porque permitieron descubrir una estructura simbólica pumé en la composición del relato, del canto, de la imagen y en la ordenación general de la realidad sino también porque surgieron y se reforzaron, a través de la fotografía, nuevas narraciones sobre la realidad. Veámoslo en el siguiente apartado…

Riecito, 1992. Gemma Orobitg

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

De la imagen fotográfica a la narración

Observando estas fotografías de lo que queda del primer NAI de Riecito se hace evidente el valor narrativo de la fotografía. Se me hacía evidente el valor de la fotografía como documento histórico o, mejor aún, su relevancia para el estudio del paso del tiempo desde el punto de vista de la cultura o de la sociedad en la que trabaja la antropóloga. Más específicamente para la construcción de la memoria.

Mi reportaje fotográfico de Riecito que ahora abarca un período de diez años (1990-2000) recoge este tema: la representación del paso del tiempo a través de paisajes, construcciones o personas. Como plantea María Jesús Buxó al ser la fotografía, y particularmente la fotografía etnográfica, una construcción, al mismo tiempo, que una representación de la realidad; al ser la fotografía el resultado de la colaboración, del diálogo entre la antropóloga y sus interlocutores, más que reconstruir el pasado, las fotografías nos dicen mucho sobre las formas de ver/comprender la realidad de las personas con las que estamos trabajando (Buxó 1999: 6-8).

Esta idea se hizo más clara cuando volví a Riecito en febrero del año 2000, después de 6 años de ausencia. El tema de conversación favorito de las mujeres y hombres adultos con la antropóloga ya no fue la creación de Riecito sino el aumento importante de la población infantil a pesar de que en cada casa, en estos seis años, había muerto un niño o una niña menor de un año. *"Se da cuenta de como cundió"*, me comentaba Cesar, un hombre adulto pumé, en el patio de la escuela –donde jugaban niños y niñas entre 5 y 14 años. *"Antes éramos poquitos ¿verdad?… Seguro que Usted no lo puede creer que haya tanto niño ahora"*, me comentaba un joven frente a la casa de cuidado diario –donde van a comer diariamente niñas y niños entre 1 y 6 años.

Las fotografías en ese momento, guiada por estas narraciones fueron los grupos de niños y niñas jugando en la escuela, en la casa de cuidado diario o en cualquier otro lugar (Buxó 1999:6-8). Las fotografías que tomé a principios de los años 1990 adquieren mucho más sentido observadas a la luz de las fotografías tomadas en el año 2000.

Este discurso sobre el paso del tiempo encierra sobre todo un discurso político y reivindicativo. El relato de la fundación de Riecito así como el relato sobre el aumento de la población están relacionados con el sentido reivindicativo y de resistencia cultural que los pumé dieron al trabajo etnográfico. Los pumé me incitaron a hacer estas fotografías al mismo tiempo que descubrían narraciones en las que explicaban, en un primer momento mostrando real preocupación pero al paso de los días en tono de burla, que alguien, el nuevo presidente venezolano, quería eliminar a los pumé, llevarse a los niños pumé lejos y matar a los viejos porque ya no servían para nada. Era una narración muy fuerte en esos días. Quizás las fotografías de los niños que, en este contexto, insistieron que hiciera eran también la metáfora de alguna cosa.

Las relaciones de los pumé a las imágenes que fui produciendo, la mayoría con la colaboración con ellos, tanto en los años 1990 como en el año 2000, crearon un ámbito imaginativo/narrativo en el que se refuerza y conforma su discurso sobre la marginación y la resistencia cultural, sobre las relaciones con la población criolla y la política socio-económica del gobierno venezolano que los ha marginado, así como sobre sus relación al pasado, al presente y sobre sus expectativas de futuro, sobre su utopía.

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

En este sentido las imágenes producidas durante el trabajo de campo y las relaciones que los mismos pumé establecieron con ellas permite dar cuenta de lo Anne Christine Taylor caracteriza como la expresión indígena de la temporalidad que no es una temporalidad lineal marcada por una serie de acontecimientos concretos; sino una temporalidad procesual en la que el pasado es constantemente contemporaneizado para acceder al sentido profundo de los acontecimientos y en particular, en el caso indígena, para expresar el proceso doloroso de las relaciones interétnicas que ha marcado su pasado y sigue marcando su presente (Taylor 1998).

Las imágenes fotográficas son un medio para expresar simultáneamente distintas relaciones al tiempo. Si, por un lado, las fotografías dan cuenta de una representación única del tiempo y del espacio; por otro lado, desafían estas representaciones del tiempo y del espacio (Benjamin 1969; Edwards 1998). En este sentido, la fotografía se presenta como un medio fascinante para captar distintas relaciones culturales a la temporalidad como ha podido verse en el caso pumé y como lo describe Edwards en su análisis sobre el lugar de la fotografía en la Expedición al Torres Straith (Edwards 1998). Como el ritual, la fotografía se convierte en un medio para repensar el pasado a través del presente, para construir la memoria.

Riecito, 2000. Gemma Orobitg

Foto-elicitación

Pero lo que más me sorprendió ordenando las fotografías fue que muchas de ellas representan la *situación etnográfica*, el momento del trabajo de campo en el que se da la interacción más fuerte entre la antropóloga y sus interlocutores: la acumulación de gente que mi llegada a una casa para hablar con alguno de sus

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

miembros convocaba siempre. Las fotografías que reproducen grupos sobre todo de niños y mujeres, sentados, observando, corresponden a este tipo de tomas. Los retratos dan cuenta también de la *situación etnográfica*. La mayoría de ellos fueron tomados a petición de algún miembro de la familia o de los mismos protagonistas de la fotografía.

Estas fotografías, las que al nivel de la recopilación etnográfica parecen menos útiles, me fueron de gran utilidad a la hora de las conversaciones con mis interlocutores de Riecito. Pude constatar que las fotografías con fuerte valor indexical, es decir aquellas que representan una acción claramente identificable, no suscitaban grandes comentarios. No pasaba lo mismo con los retratos que tenían, en este contexto indígena, un fuerte valor iconográfico, es decir que incitaban relatos diversos sobre la realidad.

Cuál fue mi sorpresa cuando los comentarios sobre algunas de las fotografías cuestionaron los cuadros de parentesco que con tanto trabajo había ido reconstruyendo, preguntando a la gente casa por casa. *"Ah mira, esta es la hija de tal…"*, comentaba alguien mirando una fotografía *"¿Cómo… pero no era la hija de tal otro?"*, preguntaba yo. *"Sí también"*, me contestaban en algunos casos, *"pero es que tiene dos padres uno que lo hizo y otro que lo crió en la barriga"*. En otro caso el propio progenitor (según yo creía) me comentaba mirando la foto: *"Esta es la hija de mi primo* (hermano clasificatorio)… *¿No es hija suya?"* le preguntaba pensando en lo que me habían dicho cuando pregunté para la elaboración de los cuadros de parentesco *"No fue un tiempo que estuve fuera…"*

Las fotografías, en particular los retratos, dieron pie a una nueva narración sobre el parentesco, produjeron relatos sobre la herencia y la transmisión de fluidos que mis preguntas en el momento de la elaboración de los cuadros de parentesco no habían dejado surgir. La fotografía, tanto en relación a las imágenes que encuadra como en relación a los temas que suscita, supone para la antropóloga otra vía, distintas a la de la interacción verbal, para orientar la comprensión y el análisis de la realidad que está investigando.

De ahí el lugar central que le atribuyen algunos antropólogos y antropólogas dentro de la investigación etnográfica sobre todo aquellos que se han interesado en analizar y definir el rol de la fotografía en el curso de la entrevista, en lo que se han denominado las *entrevistas visuales.* Las fotografías en la entrevista, plantean John y Malcolm Collier pueden hacer variar la percepción de la realidad que tenía el antropólogo. Las fotografías, en el curso de la entrevista, plantean Collier & Collier, pueden ser de gran ayuda para el antropólogo sobre todo en aquellos contextos en los que no sabe cómo preguntar (Collier 1992).

Sin embargo, dentro de la Antropología Visual, la técnica de la entrevista visual se ha ido reformulando y actualmente se plantea la utilización de fotografías en el curso de la entrevista no sólo como un medio de recopilar datos, en el sentido en el que lo planteaban los Collier, sino como un medio para producirlos (Banks 2001; Harper 1998; Pink 2001). El uso de las fotografías en la entrevista sitúa a la antropóloga en un rol proactivo dentro de la situación etnográfica tanto en la selección del material a observar como en la selección de las circunstancias de la observación –desde las más arbitrarias y accidentales a las más estructuradas y planificadas (Banks 2001:87). Sin embargo la complejidad de la foto-elicitation, su utilidad para la investigación antropológica, se basa también en una serie de características inherentes a la misma imagen fotográfica y a la relación que se establece con esta imagen tal como he podido mostrar en los apartados anteriores. Así lo plantea Marcus Banks:

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

> […] the basic principles of photo-elicitation rest upon a fairly transparent reading of the internal narrative of photographic content, issues of photographic multivocality and the complexity of the entanglement of photographic objects in human social realtion means that photo-elicitation is not always straihtforward in practice (Banks 2001:88).

Riecito, 1993. Gemma Orobitg

Emociones e imaginarios

Pero los momentos más emocionantes de fotografiar fueron la matanza mensual de la vaca y el ritual del *Tõhé*. Son los únicos momentos en los que hombres, mujeres y niños de todo el pueblo se reúnen para una actividad común. El silencio que caracteriza la cotidianidad del pueblo pumé se rompe por unos momentos, en el caso de la matanza mensual de la vaca; durante toda la noche, en el caso de la ceremonia del *Tõhé*. Las risas, las conversaciones, las interacciones, los juegos entre los niños y los adolescentes irrumpen en la cotidianidad. "*Parecen otra gente*", pensaba a veces sorprendida. Esta impresión-sensación pude captarla en las secuencias fotográficas de la matanza mensual de la vaca. En estas fotografías aparecen claramente estas interacciones, la distribución de las tareas entre hombres y mujeres así como la presencia de los niños en ese momento tan especial para todos.

Fotografiar estos momentos de interacción social implicó un encuadre diferente de la realidad fotografiada que me parece interesante resaltar porque al nivel del contenido de la imagen da cuenta de aquello que en el resto del reportaje fotográfico aparece fragmentado: las relaciones de género y las relaciones de edad. Si la mayoría de las fotografías del reportaje entre los pumé son planos medios y

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

primeros planos, fotografiar interacciones sociales me llevó, intuitivamente, a abrir el objetivo, a la utilización del plano general que me ha sido luego de una gran utilidad en el momento de análisis antropológico. ¡Cómo he lamentado no haber hecho más planos generales fotografiando otras circunstancias como la preparación de alimentos o de cigarros, la fabricación de hamacas y de sillas! Hubiese sido interesante abusar del plano general como podemos observar en los reportajes fotográficos de Bronislaw Malinowski (Young 1998) o de Margaret Mead y Gregory Bateson (Sullivan 1999). De todas maneras el abuso del plano corto tiene una explicación. Y esta explicación debe buscarse en la misma dinámica del trabajo de campo. Un trabajo de campo que, a partir de las conversaciones con la gente de Riecito, se fue focalizando en el sueño en la dimensión más individual e invisible (no fotografiable) de la realidad.

El plano general es interesante para observar las relaciones e interacciones sociales entre individuos, entre los individuos y el espacio o entre los individuos y los objetos. En el trabajo sobre los pumé, el conjunto de las fotografías se han revelado como documentos interesantes para analizar las relaciones en la cotidianidad pumé, entre los géneros y los grupos de edad, entre los pumé y sus objetos así como las relaciones con la casa y con la sabana. Lo interesante para valorar el rol de la fotografía en el trabajo etnográfico es que estos temas no eran los temas sobre los que estaba investigando o sobre los que la gente hablaba directamente. Y de nuevo se hace necesario insistir en la complementariedad entre las técnicas verbales y las técnicas visuales en la investigación etnográfica.

Riecito, 1992. Gemma Orobitg

Debido a problemas técnicos, específicamente por la falta de luz, no pude fotografiar la ceremonia del *Tõhé*. Se trata de una ceremonia que se celebra

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

completamente a oscuras. "*A los oté (seres míticos) no les gusta la luz*", explican los pumé. Substituí esta imposibilidad de tomar fotografías por dibujos sobre el espacio ritual y su distribución en él por géneros y grupos de edad y por la grabación de al menos dos horas de canto en cada ceremonia. Los dibujos y las grabaciones del *Tõhé* pude completarlas con las secuencias de las fotografías que muestran a las mujeres preparando el *karambá* (cigarros) antes de la ceremonia, a los hombres preparando el *yopo* (sustancia alucinógena que los hombres inhalan durante la ceremonia) y con toda una serie de fotografías de maracas, el único instrumento que se utiliza durante la ceremonia del *Tõhé* y en cuya superficie aparecen esculpidas algunas escenas de la ceremonia y de los viajes del *pumethó* (esencia vital) durante el sueño y el canto ritual. Estas representaciones visuales de lo invisible en las maracas se completaron con una serie de dibujos de los cantos que realizaron los mismos "cantadores", para reproducir la expresión pumé.

Maraca, Riecito 1992

Fue la misma *situación etnográfica* la que generó la elaboración de estos dibujos. De esta manera pude utilizar, como han hecho otros antropólogos, los dibujos hechos por la misma gente para generar el relato sobre el imaginario. Yo había estado soñando y las imágenes de mis sueños reproducían, al menos así fueron interpretadas, este mundo mítico pumé que mis interlocutores hacía ocho meses que me estaban describiendo a través de sus relatos (Orobitg 2002). Estaba desconcertada. La interpretación que hicieron en el pueblo de mi sueño aumentó el desconcierto que me había provocado los relatos de los viajes del *pumethó* (esencia vital) durante los sueños y durante el canto. Las tierras de "allá" parecían no tener límites geográficos definidos, ni los seres que las habitaban una ubicación muy precisa en este espacio, ni personalidades estables y bien definidas. *"No lo entiendo muy bien"* –le dije a Cesar, el que según todos en Riecito conoce más estas tierras-

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

"¿me lo puede dibujar?" Era un día de lluvia. Cesar había venido a visitarme como cada mañana muy temprano. Estuvo de acuerdo en dibujar las *tierras de los oté*. No había dibujado nunca sobre un papel, era sobre todo un experto en esculpir sobre la superficie de las maracas, pero iba a intentarlo. Uní cuatro cuartillas para que tuviera más superficie para dibujar. Fui a buscar los lápices de colores que dejaba a los niños por la noche, cuando venían en gran número a mi casa, para que dibujaran mientras yo completaba mi diario de campo. Y Cesar empezó a dibujar. Hizo una serie de cuatro dibujos de las mismas dimensiones. Estuvo casi todo el día dibujando. Mientras iba dibujando, pero sobre todo una vez terminado el dibujo, me explicaba su significado. El dibujo representaba las mismas narraciones de viajes y de interacciones en las tierras de los *oté* que Cesar me había ido relatando durante esos meses.

Pero no terminó todo aquí. Cesar decidió pedir a algunos "cantadores" jóvenes, aquellos a los que él estaba enseñando, que dibujaran también las *tierras de los oté* para que él pudiera evaluar lo que estaban aprendiendo. Quedamos para el día siguiente. Y después para el siguiente. Fueron dos días en los que el dibujo fue la actividad central en el trabajo de campo. Una serie de fotografías recoge estos momentos de la *situación etnográfica*. Cesar estuvo más o menos contento con los dibujos. Le sirvieron sobre todo para reprender a quienes, según él, no estaban aprendiendo muy bien lo que debían saber sobre las *tierras de los oté*, sobre los *oté* y sobre el *Tõhé*.

La geografía mítica pumé se representa como una superposición de estratos. Si utilizamos la tierra de los hombres como punto de referencia las tierras míticas se sitúan arriba, abajo y sobre la línea del horizonte. Las tierras míticas de arriba y de abajo representan una especie de periferia mítica muy lejana según las narraciones pumé. Estas tierras lejanas acogen a los antiguos creadores que un día se retiraron a estas tierras, que comunican raramente con los pumé y que, por ello, tiene poca influencia en la vida cotidiana. Por el contrario las tierras del horizonte, y los seres que habitan en ellas están en constante comunicación con los pumé y tienen una gran importancia en la organización de la vida social. El *Tõhé* y de forma más general el sueño permite la comunicación con los *oté* que viven en la línea del horizonte. Estos seres del horizonte, que se van renovando constantemente son los que protagonizan los relatos de los sueños y son también los más representados en los dibujos pumé. Las etnografías de los pumé desde lo años 1930 muestran este movimiento de *oté* del horizonte a la periferia cuando son sustituidos, como exponía ya Anthony Leeds (1960), por *"new generations of goods"* que "entienden" mejor los cambios que se van produciendo en la sociedad pumé, según los testimonios de mis interlocutores.

Pero lo más interesante en relación a los dibujos vino más tarde, en concreto, unos meses más tarde. Me pareció que había perdido una ficha de campo. Había extraviado la ficha en la que había anotado la explicación de Cesar sobre su primer dibujo. Así que fui a casa de Cesar con el dibujo para pedirle que me lo explicara de nuevo. Recordaba algunas cosas pero tenía miedo de que alguna cosa importante se me escapara. Y cual fue mi sorpresa cuando Cesar me explicó otra historia completamente distinta a la que me había explicado la primera vez. Así pasó con los otros a quienes pregunté de nuevo por en significado de su dibujo. Los dibujos dan cuenta de este carácter dinámico de las imágenes y del imaginario pumé. Los nuevos relatos sobre los dibujos reproducían las nuevas situaciones que es esos días se iban conociendo a través del *Tõhé* o bien alguna referencia anterior a las relaciones del narrador con el mundo mítico, es decir distintos relatos de sueños.

QUADERNS-E, **19 (1)**, 3-20
ISSN 1696-8298 © QUADERNS-E DE L'ICA

Las imágenes de los dibujos, desde un punto de vista pumé, no eran signos sino referentes a partir de los cuales denotar narraciones sobre las relaciones, esenciales en esta cultura indígena, entre los pumé y los *oté*. Los dibujos y la diversidad de relaciones que suscitaron permitieron dar cuenta, una vez más, del rol central de la experiencia y de la creación individual en la construcción de la dinámica social.

Pero también los dibujos fueron la confirmación de que no debía preocuparme por este aparente "desorden" e "inconsistencia" de los relatos sobre la dimensión imaginaria, que formaba parte de la normalidad de las cosas en esta cultura indígena. Lo interesante, retomando la expresión de T. Todorov, era descubrir el orden subyacente bajo este "caos aparente" (Todorov 1982). La técnica visual, por las características inherentes a la imagen visual, es especialmente adecuada para la exploración de los procesos cognitivos (Buxó 1999; Collier 1992:118). En el caso pumé me interesaba resolver la interrogación sobre la existencia o no de una estructura simbólica subyacente a cualquier proceso creativo pumé. En otras palabras, descubrir si detrás de cada nuevo proceso creativo individual podía identificarse algún tipo de estructura cultural pumé.

Riecito, 1991. Dibujo realizado por César Díaz

Los dibujos corroboraban visualmente la estructura narrativa de los relatos orales pumé: la estructura ternaria que he descrito anteriormente que implica que cualquier narración o imagen se organiza entorno dos elementos que para relacionarse necesitan un tercero que los pone en relación. Sobre la base de esta estructura –que puede observarse claramente en el dibujo que se presenta a continuación- se enuncian una variedad de itinerarios e incidentes oníricos que producen historias sobre el individuo y la sociedad que son constantemente actualizadas (Orobitg 2002). Usar la fotografía y el dibujo para producir datos etnográficos en un contexto indígena en donde el sueño es la acción más relevante para la construcción de la vida social ha sido interesante y, visto en perspectiva, necesario para profundizar en el conocimiento de la realidad pumé.

A lo largo del trabajo de campo las narraciones pumé llevaron a producir imágenes en colaboración con los mismos indígenas. Estas imágenes etnográficas,

fotografías y dibujos, permitieron reconocer no sólo la estructura cognitiva subyacente a cualquier creación cultural pumé sino que a partir de estas imágenes se generó el contexto ideal para producir nuevas narraciones sobre el pasado y sobre el presente, sobre las concepciones del cuerpo y sobre las relaciones sociales reforzando el valor reivindicativo y de reconocimiento cultural que los pumé atribuyeron a la investigación antropológica.

El ejemplo pumé da cuenta de las relaciones al mismo tiempo complementarias y dialécticas entre la imagen y el texto, entre la visualidad y la oralidad. En otras palabras, el relato etnográfico que acabo de presentar da cuenta de la riqueza expresiva inherente a la imagen como representación.

Bibliografía

BANKS, M. (2001) *Visual Methods in Social Research*, London: SAGE.

BARTHES, R. (1980) *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma.

BENJAMIN, W. (1969) *Illuminatons*, New York: Schocken Books.

BIRDWHISTELL, R. L. (1970) *Kinesics and context essays on body motion communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

BOURDIEU, P. (ed.) (1989) [1965] *La fotografía un arte intermedio*, México: Nueva Imagen.

BUXÓ, Mª J. (1999) "… que mil palabras" in *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona: Proyecto A Ediciones, pp. 1-22.

COLLIER J. Jr & M. Collier (1992) [1967] *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, Albunquerque: University of New Mexico Press.

DE CLIPPEL, C. & COLLEYN, J-P (1993) *Les Pumé et leurs Rêves*, Paris, Bruxels: ACME Films, RTB, ARTE-La Sept, 16 mm, 59'.

DUBOIS, Ph. (1994) [1983] *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós.

EDWARDS, Elizabeth (1998) "Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition" in Anita Herle & Sandra Rouse (ed.) *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 106-135.

---------- (1999) "Beyong the Boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology" in Banks, M. & Morphy, H. (ed.) *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven & London: Yale University Press, pp. 53-79.

GARCÍA CANCLINI, N.; CASTELLANOS, A. & MANTECÓN, Ana Rosas (1996) *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*, México: Universidad Autónoma Metropolitana/Grijalbo.

GARCÍA CANCLINI, N. (1997) "Viajes e imaginarios urbanos" en *Imaginarios urbanos*, México: Eudeba, pp. 109-149.

GOLDSCHMIDT, W. & E. EDGERTON (1961) "A Picture Technique for the Study of Values", *American Anthropologist*, 63(1), pp. 26-47.

HARPER, D. (1987) "The visual ethnograpic narratives", *Visual Anthropology*, 1, pp. 1-19.

---------- (1998) "An Argument for Visual Sociology" in Jon Prosser (ed.) *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Falmer Press, pp. 24-41.

HASTRUP, K. (1992) "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority" in Crawford, P. & Turton, D. (ed.) *Film as Ethnography*, Manchester: Manchester University Press.

LEED, A. (1960) "The ideology of the Yaruro indians in relation to socio-economic organization", *Antropológica*, 9.

LÉVI-STRAUSS, C. (1955) *Tristes Tropiques*, Paris: Plon (Terre Humaine).

---------- (1994) *Saudades do Brasil*, Paris : Plon.

MACDOUGALL, D. (1999) [1997] "The visual in Antropology" in Banks, M. & Morphy, H., *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, London: Yale University Press, pp. 276-295.

MALINOWSKI, B. (1964) [1922] *Argonauts of Western Pacific: an account of native enterprise and aventure in the Archipelagoes of Melanesia New Guinea*, London: Routledge and Kegan.

MEAD, M. & BATESON, G. (1942) *Balinese Character: A photographic Analysis*, New York: Academy of Sciences.

MEAD, M. (1995) "Visual Anthropology in a discipline of word" in Hockings, P. (ed.) *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York: Mouton de Gruyter; 3-10.

OROBITG CANAL, G. (1998) *Les Pumé et leurs rêves. Étude d'un groupe indien des Plaines du Venezuela*, Paris: Éditions des Archives Contemporains.

---------- (2001) *Word and Image in Ethnographic Research*, VHS-Pal, 20'. Online.

---------- (2002) "Sonar para vivir. Memoria, olvido y experiencia entre los indígenas Pumé" in Piqué, R. and Ventura, M. (ed.) *América Latin. Historia y Sociedad*, Barcelona: ICCI.

PIETTE, Albert (1996) "Focalisation sur le détail particulier", *Ethnographie de l'action*, Paris: Métaillé, pp. 144-186.

PINK, S. (1996) "Excursiones socio-visuales en el mundo del toreo" in Martinez, A. Pérez et alt. *Antropología de los Sentido. La Vista*, Madrid: Celeste Ediciones, pp. 125-138.

-------- (2001) *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*, London: SAGE.

ROSE, G. (2001) *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London: SAGE.

SULLIVAN, Gerald (1999) *Margaret Mead, Gregory Bateson and Highland Bali. Fieldwork Photographs of Bayung Gedé, 1936-1939*, Chicago: The University of Chicago Press.

SPINDLER, G & GOLDSCHIDT, W. (1952) "Experimental desing in the study of cultural change", *Southwestern Jpurnal of Anthropology*, 21, pp. 68-83.

TAYLOR, A. Ch. (1997). "L'oubli des morts et la mémoire des meurtres. Experiences de l'histoire chez les Jivaro", *Terrain*, nº29, pp. 83-96.

TODOROV, T. (1982) *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris: Seuil (Essais).

YOUNH, M. (1998) *Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918*, Chicago: The University of Chicago Press.

© Copyright Gemma Orobitg Canal, 2014

© Copyright *Quaderns-e de l'ICA*, 2014

Ficha bibliográfica:

OROBITG CANAL, Gemma, (2014), "La fotografía en el trabajo de campo: Palabra e imagen en la investigación etnográfica", *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 19 (1), Barcelona: ICA, pp. 3-20 [ISSN 169-8298].