



Dibujo etnográfico y recreaciones antropológicas

Juan Agudo Torrico

Universidad de Sevilla, Departamento de Antropología Social

El recurso a la imagen como medio de expresión y comunicación se considera prácticamente consustancial a la condición del ser humano. De hecho, de las fases más primarias de nuestra evolución cultural apenas si nos quedan los grabados y las pinturas elaboradas sobre piedras, paredes y algún que otro objeto. Y es más, la aparición de estas manifestaciones expresivas (curiosamente desarrolladas desde su origen como expresiones de notable maestría técnica y expresiva, ya sea de carácter naturalista o esquemática) confirmaría definitivamente la condición del ser humano como creador de cultura; de una cultura compleja dado que las acciones de captar y reflejar de forma gráfica nuestro entorno conlleva la asunción de unos determinados valores simbólicos que justificaría el interés (selección de unos determinados personajes o animales, escenas representadas) y finalidad de estas acciones. Y en este sentido, aunque sea un debate permanentemente abierto poco importa cuál o cuáles fueran las razones primigenias que motivaron este tipo de manifestaciones artísticas: finalidades mágicas propiciatorias de la caza o reproducción, recreaciones sin más de acontecimientos o actividades. Con toda probabilidad, tal y como ocurre hoy en día, las imágenes tienen una función y muchos significados a la vez: estéticos, representación y transmisión de valores, captación y reproducción más o menos realista o idealizada del entorno, etcétera. En todo caso, tanto estas pinturas y grabados que denominamos prehistóricos, como tantos otros elaborados posteriormente por sociedades más complejas y mejor conocidas, son actualmente considerados verdaderos textos documentales, más o menos complejos de interpretar aunque sean en ocasiones muy precisos en la descripción de elementos del entorno natural de su tiempo o de prácticas sociales: fauna con la que convivían pero

también prácticas socioeconómicas muy diversas, desde danzas a actividades recolectoras, caza, pastoreo, o acciones bélicas.

El desarrollo posterior de la escritura crea un nuevo lenguaje simbólico, que no termina con el figurativo. Todo lo contrario, ambos conviven con dos discursos complementarios.

La palabra escrita se enriquece, pero, al igual que el viejo lenguaje figurativo, también se hace más compleja. Estableciendo una analogía entre ambos lenguajes, el oral y escrito no es sino una convención social que genera un código simbólico expresado primero únicamente mediante sonidos y luego también con el recurso a signos visuales, escritura. A través de este lenguaje captamos e interpretamos nuestro entorno, pero también generamos ideas, conceptos e imágenes mentales que no son sino recreaciones culturales, conceptos abstractos muy dispares.

De esta manera podemos establecer un lenguaje que es a la vez descriptivo y connotativo, aunque, como queda reflejado en los análisis antropológicos (también en los semiológicos y lingüísticos) no siempre sea fácil discernir ambas facetas del mismo: los criterios a la hora de delimitar los rasgos esenciales de los significantes a describir (e instrumentalizar) y los contextos discursivos en los que nos aparecen, no siempre son coincidentes entre quienes participan en el hecho comunicativo; ni por supuesto sugieren unas mismas imágenes mentales.

Sin embargo, parece que existe un notable consenso a la hora de considerar que la función cultural del lenguaje adquiere su

máxima expresión cuando se refiere al complejo mundo de los conceptos, de abstracciones relacionadas con nuestras creencias, sentimientos y valores. En este ámbito las convenciones que establecemos adquieren su máxima expresión, desde el momento en el que el significante que utilizamos como referente (palabras, imágenes) es en sí mismo un símbolo sin plasmación concreta en el mundo de la realidad circundante, de la materialidad creada por la naturaleza o acciones humanas. Por el contrario, la otra parte más utilitarista e instrumental del lenguaje, debe ser también más *precisa*, fundamentada en convenciones, signos, más elementales que podamos referir a nuestro entorno de manera unívoca. De hecho el empleo de estos signos se supone que nos puede permitir incluso comunicarnos con otros individuos/colectivos aún desconociendo su lengua, al poder generar un lenguaje básico mediante el empleo de gestos o *dibujos* sencillos.

Dicho esto, de forma tal vez en exceso esquemática, consideramos que existe una notable similitud entre este lenguaje convencional (oral/escrito) y el que hemos denominado figurativo¹, en el que los dibujos descriptivos (rara vez se amplía esta consideración al concepto de *pinturas* o *cuadros*, que serían en todo caso cuadros o pinturas con dibujos descriptivos) se complementan con las elaboraciones más complejas, ahora sí, de cuadros y pinturas que reflejan a través de la iconografía empleada una simbología más compleja.

DIBUJO FRENTE A FOTOGRAFÍA ETNOGRÁFICA

Sin que sea la ocasión de entrar en el debate sobre si la etnografía es además de una fase en el desarrollo del trabajo de campo² antropológico también un método³ en sí mismo, en lo que sí parece haber consenso es en aplicar a este *nivel* una funcionalidad fundamentalmente descriptiva, centrándose en las particularidades de los referentes culturales (tangible o intangible) que configuran en su conjunto el objeto del estudio que se esté realizando.

Sin embargo, como expresa el propio C. Levi Strauss en el texto citado en la nota anterior, la preferencia por uno u otro término (en referencia a la etnografía, etnología y antropología como diferentes etapas en los procesos de síntesis en el análisis de los

fenómenos culturales) “sólo expresa que la atención está dirigida en forma predominante hacia un tipo de investigación, que nunca puede excluir los otros dos” (1987: 369)

Esto es así indudablemente cuando las descripciones etnográficas, sea cual sea la técnica y método empleado (caso del dibujo etnográfico), se inscriben en el contexto más amplio de una investigación científica de carácter antropológico. Qué describir (selección de referentes) y cómo lo hacemos (priorización de unas determinadas técnicas en función de las circunstancias o particularidades del elemento a describir), presupone la existencia de un proyecto bien definido de la investigación a realizar y capacidad de adaptación en el desarrollo del trabajo de campo.

Pero el dibujo etnográfico puede llegar a convertirse, en aparente contradicción con su interpretación como una mera técnica descriptiva si lo reducimos al valor más restringido del término etnográfico, en fuente documental de primer orden por sí mismo. La forma sencilla, esquemática con frecuencia, en la que se ejecuta, dirige nuestra mirada, nuestra atención, hacia la esencialidad de un determinado rasgo que cobra valor por sí mismo al quedar reflejado en esta imagen claramente recreada. De hecho, no deja de sorprendernos cómo algunos dibujos etnográficos que formaron parte de cuadernos de campo no siempre realizados con la finalidad precisa de una investigación predeterminada han terminado por convertirse en iconos de una determinada imagen, de un rasgo o característica cultural de un territorio; véase al respecto los elaborados dibujos etnográficos creados por Julio Caro Baroja recogidos en sus cuadernos de campo, o más bien de viaje, en sus recorridos por Andalucía⁴ y que actualmente reflejan algunas de las imágenes (cuando no las únicas ante la falta de estudios sistemáticos sobre estos mismos referentes) más evocadoras de un mundo ya desaparecido, tal y como ocurre con buena parte de sus dibujos sobre arquitectura tradicional andaluza, y más en concreto de sus manifestaciones más humildes de las chozas y algunas viviendas jornaleras.

Actualmente la antropología visual está plenamente reconocida en la ciencia antropológica y, aunque referida principalmente al

campo de la fotografía, cine y audio, en gran medida sus reflexiones pueden aplicarse al dibujo etnográfico. La problemática acerca de si estos medios de documentación y comunicación pueden o deben ser interpretados como instrumentos metodológicos, como medios de comunicación del conocimiento antropológico, como modos de representación, o como objetos de estudio⁵ en sí mismos, es aplicable por igual al cine o a la fotografía y al dibujo etnográfico. No tiene que existir una necesaria intencionalidad antropológica (acogerse a un discurso acorde con los procedimientos científicos de recogida y análisis de datos propios de esta ciencia) para que tenga valor antropológico; de hecho cualquier representación visual tiene un valor antropológico, en cuanto es una producción cultural sea cual sea su intencionalidad, bien descriptiva-informativa o con la pretensión de transmitir unos determinados valores estéticos, ideológicos, religiosos, etcétera

Significativamente, dentro de esta antropología visual los soportes técnicos en los que se sustenta y manifiesta siguen siendo denominados *etnográficos*: cine etnográfico, fotografía etnográfica, videos etnográficos. Se reseña de este modo la predominancia de su capacidad descriptiva, ilustrativa, dejando al campo de la etnología/antropología la reflexión acerca la metodología seguida para la selección y captación de estas imágenes, o bien para la interpretación de las mismas.

Muy acertadamente, E. Ardevol recoge la paradoja entre la *autenticidad* de las imágenes cuando son captadas sin una intencionalidad precisa y cuestionamiento de las mismas cuando se hacen con una finalidad (científica, documental, publicitaria) predeterminada: "la imagen fotográfica se entiende como una evidencia empírica, una reproducción de la realidad observable, y en este sentido, es valorada como un registro de la realidad que carece de valor teórico. Cuando entran en consideración elementos de mediación humana y de representación intencionada de la realidad, la imagen pierde su estatus de dato científico para convertirse en arte o en la expresión subjetiva del entendimiento humano, alejándose del quehacer científico" (ARDEVOL, 2006: 25).

Esta contraposición entre autenticidad/recreación⁶ tiene también lecturas netamente antropológicas, cuando se analizan estas mismas recreaciones intencionadas como discursos y procesos de creación ideológicos de unas determinadas imágenes identitarias o identificatorias de personajes, grupos sociales, paisajes culturales, etcétera; en definitiva, de las identidades colectivas de pueblos y culturas.

El poder de las imágenes como medio de difusión de conocimientos e ideologías has sido extraordinariamente importante, acrecentándose en la medida que se perfeccionaban (y abarataban) los procedimientos técnicos: imprenta, grabados, fotografía. Si en un comienzo no existía otra finalidad que la descriptiva, con el paso del tiempo estas imágenes son hoy consideradas una extraordinaria fuente de información, valoradas en muchos casos precisamente por la información etnográfica que nos transmiten en referencia a modos de vida, costumbres, etcétera. Imágenes de personajes, arquitectura popular, actividades cotidianas, indumentarias, pululan en las producciones pictóricas europeas de la Edad Moderna, fundamentalmente a partir del desarrollo de la pintura paisajística (y en muchos casos costumbrista) desarrollada en los países nórdicos, principalmente en Flandes y Holanda, en el s. XVI y XVII (CARO BAROJA, 1990). Posteriormente es difícil negar el valor *etnográfico* de las láminas y dibujos descriptivos de la abundante literatura que con el desarrollo del espíritu de la ilustración documenta enciclopedias y obras destinadas a difundir el conocimiento de oficios y técnicas de trabajo: utensilios y herramientas, máquinas y recreación de escenas en las que se muestra su uso o disposición en los talleres, tendrán una amplia difusión en textos del s. XVIII. En algunos casos, como ocurriera con la obra de A. Sáñez Reguart, la amplitud y riqueza en el detalle de los utensilios, expresividad de las composiciones en las que se describe el modo de utilizar las artes, personajes que aparecen, etcétera, hacen de esta obra un referente etnográfico de incuestionable valor para conocer el mundo de la pesca en el conjunto de España en el s. XVIII (SÁÑEZ REGUART, 1791-1795).

Al mismo tiempo, a partir de esta última centuria, el dibujo se convierte en un extraordinario mecanismo de creación y difusión de

estereotipos sociales, al tiempo que se fortalecen nuevos procesos de generación de identificaciones colectivas, que tratan de aunar, recogiendo tanto las semejanzas como las *peculiaridades regionales*, los caracteres de los nuevos pueblos-naciones. Sin embargo, al contrario de la meticulosidad técnica y finalidad didáctica de las ilustraciones surgidas en el periodo de la Ilustración, las imágenes generadas primero por los grabados y dibujos, de los viajeros románticos, después por los pintores costumbristas y más tarde por las descripciones de los primeros folkloristas, están destinados a reproducir recreaciones idealizadas de unos entornos imaginados muy precisos. Pinturas, pero sobre todo grabados y dibujos, culminan por crear una de las imágenes más perdurables de la España (y más en concreto, de Andalucía) de entre los siglos XVIII y XIX. Valorados o criticados, considerados documentos testimoniales de un tiempo de transición o mixtificaciones de la realidad, las pervivencia de estas imágenes románticas y costumbristas es innegable; así como la permanente recurrencia a su estudio en investigaciones antropológicas por lo que nos reflejan de los procesos de construcción de las identidades en España; y sin olvidar la información etnográfica que se puede extraer de los múltiples detalles que dan vida a los dibujos, pinturas, estampas o grabados en los que se expresan: arquitectura, paisajes culturales, comportamientos festivos, actividades económicas, indumentarias, etcétera.

Van a ser imágenes generalmente abigarradas, ya sea al mostrar escenas colectivas (mercados, rituales, festejos) o ambientes urbanos, como cuando se centran en personajes individuales (vestimentas, gestos). Un buen ejemplo de lo dicho lo podemos observar en las obras de autores como David Roberts (1796-1864), John Frederick Lewis (1805-1876) o Richard Ford (1796-1858). Este último, por la atracción y el conocimiento que tuvo de Andalucía tras su estancia en Granada y Sevilla, es considerado un autor a caballo entre la visión foránea pintoresca y romántica (muy marcada en la obra de los otros dos autores citados) y los comienzos del costumbrismo, reflejando en la amplitud de la temática desarrollada en sus numerosos dibujos y modo de abordar la recreación de los personajes y escenas urbanas, el nuevo modo de mirar estos entornos populares que dará paso a la mirada, desde dentro, de la pintura costumbrista. De hecho algunos de sus dibujos (V.V.AA,

2007), como los que reflejan los tipos populares, en ocasiones de trazos muy sencillos pero de fuerte capacidad evocadora, así como los detalles en la reproducción de paisajes urbanos (Carmona, Sevilla) o elementos de tecnología popular (noria) reflejan ya una visión descriptiva más cercana a la realidad conocida; y por ello mismo son dibujos a los que bien se pueden aplicar la condición de etnográficos.

En la pintura costumbrista el valor etnográfico⁷ de estas imágenes adquiere su máxima expresión. Entornos urbanos, actividades que realizan, o modo como visten y se comportan los personajes *populares* que aparecen, dejan de ser elementos accesorios, secundarios, formando parte del contexto paisajístico en obras pictóricas de temas transcendentales, para adquirir valor por sí mismos. Son estos personajes y las poses, escenas o comportamientos extraídos de la *cultura popular*, los que acaparan el protagonismo de obra, de ahí que los *detalles etnográficos* (reales o imaginados) se cuiden con esmero: es la vida cotidiana la que se recrea, los paisajes culturales y modos de vida colectivos los que se expresan; no los de las elites y valores de la cultura dominante, con su fuerte abstracción simbolista, que ha caracterizado la pintura que les precede. Las ilustraciones costumbristas del s. XIX tratan de captar (desde una selección intencionada) la totalidad del entorno cultural, desde los paisajes rurales y urbanos, a los grandes monumentos; pero sobre todo, más que una reproducción fiel, tratan de generar evocaciones selectivas de unos determinados modos de vida, y aún de una historia imaginada⁸.

Paradójicamente aún se sigue discutiendo hasta qué punto la fuerza de esta tradición (de representarnos y ser vistos) no se ha mantenido hasta hoy. Y desde una perspectiva interna, desde el interior de la propia España, las imágenes de España y los españoles, la obsesión (criticada en las recreaciones de los viajeros-forasteros-románticos pero alabada en las percepciones de nuestros pintores costumbristas) por recrear/evocar un mundo en decadencia, que desaparece al ritmo de una modernidad siempre llegando, hizo que el interés por los *tipos populares*, el sabor de lo local, y por la diversidad de costumbres de las *regiones* españolas, se mantuviera vigente hasta bien entrado el s. XX⁹. El dibujo, las

estampas, cobraría una considerable fuerza en esta labor de recreación y difusión presente ya a la hora de ir perfilando una identidad(es) española, presente incluso en precursoras políticas oficialistas desde el periodo ilustrado de la segunda mitad del s. XVIII. Imágenes estereotipadas de España y los españoles que, tal y como hemos dicho, se afianzan en el s. XIX, sólo que ahora el tipismo de personajes, trajes y costumbres no es visto como negativo o pintorescos, sino como idiosincrásico de la cultura española (VEGA, 2005: 61-82).

En este contexto la aparición de la fotografía va a suponer un cambio significativo en la gestación, reproducción y difusión de estas imágenes. En principio la fotografía supone un cambio revolucionario respecto al dibujo: reduce el tiempo de elaboración, abarata los costes de reproducción, y, sobre todo, desaparece el condicionante de la habilidad artística, individual, que hay que tener para poder realizar un buen dibujo. Sin embargo no dejar de ser significativo observar como los primeros fotógrafos, profesionales y aún particulares, siguen reproduciendo el interés por la temáticas y composiciones de los dibujos, grabados y litografías iniciada por el romanticismo y continuada en la pintura costumbrista; incluso, al igual que en estos casos se considera que son recreaciones idealizadas de personajes y escenografías, lo mismo se hace en la fotografía: lejos de la captación de una realidad encontrada, aparentemente persistente en la cultura popular, las escenas y personajes que aparecen son en no pocas ocasiones actores de sí mismo, en poses pintorescas recreadas para la ocasión, cuando no también vestidos con *trajes típicos* recuperados o reinventados para ser retratados¹⁰. Aunque no todo, lógicamente, va a continuar siendo igual, también la pobreza y dureza de las condiciones de vida de buena parte de la población como expresión de lo popular quedará bien reflejada¹¹, y acorde con el nuevo espíritu de la época, los bravíos paisajes románticos, difíciles de inventar fotográficamente, son sustituidos por los nuevos paisajes industriales y mineros.

Curiosamente, tras un largo paréntesis, hoy en día estamos asistiendo a una inusitada revitalización del interés por este tipo de fotografías, ya no denominadas antiguas, de postales, o incluso costumbristas, sino abiertamente *etnográficas*. Lo que se valo-

ra en ellas es el estar hechas, en su mayor parte, al margen de una intencionalidad profesional, y su capacidad de evocar unos cambios producidos en el entorno cotidiano de nuestras propias vidas: espacios urbanos por los que seguimos transitando, rituales que se siguen produciendo, o modos de vida ya desaparecidos pero que todavía forman parte de nuestra memoria viva. Ahora, los tiempos añorados no son los que estaban llamados a desaparecer en el proceso de modernización con los cambios de siglo entre el XIX y el XX, sino los habidos en el intermedio del s. XX: transformación radical de usos tecnológicos, transformaciones urbanas, evolución de los modos de vida cotidianos reflejados en el vestir, celebraciones festivo-ceremoniales, etcétera. La fotografía etnográfica, es decir, descriptiva, hecha sin una intencionalidad academicista o científica, consideramos que refleja, y este es su interés, mundos desaparecidos, tiempos detenidos. Aunque esta nueva fotografía etnográfica tiene la peculiaridad de que es sentida como tal por profesionales de la antropología y amplios colectivos sociales, por el hecho de que lo allí representado forma aún parte de una memoria viva que es posible de recrear ya sea a partir de nuestra experiencia personal o de la evocación transmitida por generaciones que hemos conocido o con las que todavía convivimos; lo que las hace en un sentido pleno fotografías etnográficas y no meramente fotografías históricas. Ello contribuye a explicarnos las numerosas publicaciones y, sobre todo, exposiciones¹² que pululan al menos por toda Andalucía; pero también, y esto sí representa una significativa novedad, el protagonismo que estas imágenes, ilustraciones, están ocupando en espacios antes impensables: decoran las paredes de instituciones públicas (frente a la modernidad que debiera imperar en los mismos), hoteles, restaurantes, bares¹³ y aún en viviendas particulares.

En este proceso las estampas y dibujos costumbristas, y en el ámbito antropológico los dibujos etnográficos, han ido desapareciendo. Lo que no significa, al compás de lo que está ocurriendo con la fotografía, que no esté recuperando fuerza una pintura figurativa (fundamentalmente de paisajes rurales y urbanos) que comienza a cuestionar la omnipresencia en el arte contemporáneo de las múltiples escuelas abstractas y simbolistas.

Pero indudablemente el interés por el dibujo o pintura etnográfica prácticamente ha desaparecido, tanto como recurso técnico en las metodologías de trabajo de campo, como por su instrumentalización iconológica en las elaboraciones finales de las investigaciones desarrolladas. Al menos en lo que yo conozco, y aunque de manera más o menos aislada dibujos etnográficos aparecen en múltiples trabajos antropológicos¹⁴, ya sea realizados por los propios investigadores o por encargo, sólo los antropólogos Julio Caro Baroja y Julio Alvar López los han utilizado de forma habitual en sus actividades investigadoras, abarcando la totalidad de los contenidos de sus temas de trabajo (arquitectura, indumentarias, paisajes culturales, técnicas de uso y representación de utillajes y maquinarias, etc.) aunando de manera magistral su valor documental con calidad artística.

Sin embargo esta perceptible sustitución del dibujo por la fotografía¹⁵ no significa que sean dos técnicas y métodos de documentación (e interpretación) incompatibles entre sí, o que irremediablemente la fotografía deba sustituir al dibujo: tanto por cuestiones técnicas como por la supuesta mejor y mayor capacidad de la fotografía para captar y reproducir la realidad. La fotografía, al igual que el dibujo, es manipulable, y ofrece una mirada interesada que nos muestra sólo una parte, más o menos recreada (ángulos desde los que se toma la imagen, espera para que aparezcan o no determinados personajes, etc.), de las secuencias espacio-temporales que conforman los procesos analizados en la investigación que estamos realizando.

Dicho de otro modo, podríamos aplicar al dibujo etnográfico los mismos valores que consideramos inherentes a la fotografía, o más bien al hecho fotográfico. La *autenticidad* correspondería en este caso al dibujo etnográfico: frente a la fotografía que ha de reflejar la totalidad de las dimensiones escenográficas en la que se inscriben el objeto o acción reflejada, la dibujo se centra sólo en la *sustantibilidad* de dicho objeto o acción, haciendo desaparecer todos aquellos otros elementos considerados circunstanciales. Ello no implica que al transmitir esta esencialidad, el dibujo quede reducido a una mera ilustración descriptiva, iconográfica, sin capacidad de evocar nada más. Todo lo contrario, como bien reflejan los

dibujos etnográficos de los autores citados, pocas veces con tan pocos trazos se puede transmitir más capacidad evocativa cuando así se pretende, de entornos y costumbres, modos de vida y maneras de trabajar. Así lo hace, por citar algunos ejemplos, Julio Caro Baroja con sus composiciones pictóricas de los paisajes serranos de Grazalema, sencillez de líneas de los chozos y patios dibujados en varias poblaciones gaditanas, siluetas de varios pueblos de las Alpujarras o sierra de Segura, etcétera. Y otro tanto podemos decir de los movimientos insinuados en las faenas agrícolas, técnicas de uso de los aperos de labranza, recreación de los interiores domésticos o dependencias de trabajo, etcétera, en el caso de los dibujos de Julio Alvar.

De este modo, no es de extrañar, haciendo extensible esta capacidad para genera una imágenes fuertemente evocadoras del dibujo etnográfico a todo dibujo costumbrista y artístico, que desde el momento en el que se retrae su uso dando paso a la presencia arrolladora de la fotografía surgieran algunos lamentos por esta extinción callada. No era sólo un cambio tecnológico, sino también en la mirada y maneras de expresar la realidad captada. Así lo expresa Gustavo Adolfo Bécquer poniendo de manifiesto que no bastaba con captar sin más el entorno a reproducir, sino que la realidad ha de ser recreada para estimular una determinada imagen evocadora de un tiempo histórico o modo de ser. Para este autor, irónicamente cuando la fotografía no había hecho más que empezar, ésta era un ejemplo más de la anodina modernidad que se avecinaba; la fotografía salía perdiendo en relación con las *obras artísticas* en una descripción de su uso que bien podemos extrapolar a la función desempeñada hasta entonces por el dibujo: "La fotografía como el viajero conducido por un cicerone vulgar, suele recorrer tan sólo aquellos puntos marcados de antemano, reproduciendo vistas y edificios de los que si no cabe fastidiarse, porque en efecto, son de incomparable hermosura, se han hecho ya comunes a fuerza de verse siempre repetida la misma cosa bajo idéntico punto de vista. Ciertamente que para abarcar grandes conjuntos de esa prolijidad de detalles que ofrecen algunos monumentos, la fotografía lleva en ocasiones inmensa ventaja al arte: pero por lo común, su impresión deja traslucir algo de la aridez y la prosa de un procedimiento mecánico e inteligente, faltando en sus produc-

ciones ese sello de buen gusto, ese tacto para dejar o tomar aquello que más conviene al carácter de la cosa, ese misterioso espíritu, en fin, que domina en la obra del artista, la cual no siempre hace aparecer el objeto tal cual realmente es, sino como se presenta a la imaginación, con un relieve y acento particular en ciertas líneas y detalles que producen el efecto que sin duda se propuso su autor al concebirlo y trazarlo" (Sepulcro de los condes de Mélito en Toledo. *La Ilustración de Madrid*. 12 de enero de 1870)

Una significativa reflexión para su momento¹⁶ acerca de la diferencia no sólo en los objetivos que se priorizaban para ser fotografiados, sino también sobre el modo de hacerlo. Con el paso del tiempo lo mismo se ha terminado por decir de aquellas *fotografías antiguas*, en blanco y negro, con unas texturas resultantes del empleo de unas técnicas y materiales primarias, que no obstante nos transmiten una sensación (nos permiten jugar con un imaginario que no se cierra en lo que se ve) que para algunos autores se echa a faltar en las fotografías actuales con una temática similar. El tiempo dirá si no se opinará lo mismo en el futuro respecto a un la fotografías de nuestro presente que para entonces ya será pasado.

Sea como fuere, en ambos casos, el dibujo y la fotografía etnográfica nos hablan tanto de las técnicas empleadas para elaborar y transmitir imágenes, como, sobre todo, de los significados que se asocian a las mismas. Propiamente dicho, solo podríamos hablar de dibujos etnográficos (también de fotografías etnográficas) cuando se han elaborado (selección y contenidos que reflejan) desde una mirada antropológica y en el contexto de (métodos y técnicas de trabajo de campo) de una investigación científica. Pero también empleamos este término cuando los dibujos/fotografías hechos en contextos muy diversos nos transmiten una información valorable desde una perspectiva antropológica: son etnográficas porque describen una determinada manifestación o elemento cultural, y antropológicas porque nos permiten a través de ellas inducir o conocer los modos de vida, actividades, o acontecimientos ocurridos a un colectivo social o individuo¹⁷.

Por lo tanto, el valor etnográfico no necesariamente tiene que ver con el desarrollo de la disciplina antropológica. La cuestión es que

la realización de estos dibujos requiere el dominio de unas técnicas no siempre fácil de lograr; lo que hace que en el resultado final la habilidad personal del antropólogo/dibujante sea determinante: calidad técnica, expresividad, valor artístico. Ello explica, tal y como hemos indicado, su progresiva desaparición al tiempo que progresaba la utilización de la fotografía: ambas técnicas de documentación cumplen la misma finalidad, pero la segunda está al alcance de cualquier antropólogo. Actualmente, al menos en España, el dibujo etnográfico queda fuera de los programas formativos de la disciplina antropológica; y de hecho son muy escasas las publicaciones que abordan el tema.

Sin embargo, el que no se practique no menoscaba el interés del dibujo etnográfico, de su utilización y aportaciones en la descripción y análisis de cualquier manifestación cultural. Nada mejor para sostener esta afirmación que las propias palabras de Julio Caro Baroja, teniendo como fundamento el valioso uso que como antropólogo ha hecho del dibujo etnográfico en sus estudios antropológicos: "Como etnólogo y etnógrafo, el dibujo me parece una herramienta de trabajo indispensable y lo considero como elemento fundamental para comprender. Nada de cosa auxiliar, complementaria o subsidiaria. No. Fundamental; y creo que ahora cuando los artistas buscan abstracciones y cuando mucha gente torpe cree que la fotografía cumple los requisitos que se necesitan para obtener buenos documentos gráficos, somos los profesionales de distintas ciencias los que tenemos que combatir en defensa de lo que es el dibujo en general y los buenos dibujos en particular. Porque un dibujo siempre supone una selección, realce de los elementos significativos y exclusión de los que no lo son. Un dibujo supone un acto mental complicado y dirigido a algo, a un objeto en sí. Ante algo que parece lo mismo, un ojo resalta un elemento; otro, otro. Para un ojo, la sombra y penumbra son lo esencial, porque quiere dar sensación de misterio. Para otro lo esencial es la línea constructiva de la casa, aunque esté envuelta en sombras. Para otro, algunos detalles. Hay tantas realidades como ojos; y la ciencia no es más que la multiplicación consciente de estas realidades, y el arte lo fue antes que ella" (Mis dibujos etnográficos: Una explicación defensiva. *El País*. 8 de febrero de 1979).

Es esta capacidad de síntesis, "de realce de los elementos significativos y exclusión de los que no lo son", lo que debiera hacer considerar y redescubrir el valor de estos dibujos etnográficos. Como toda descripción etnográfica, sólo cuando como antropólogos/as nos enfrentamos a la necesidad de describir un determinado elemento de nuestro entorno, extrayéndolo en el marco metodológico de nuestra investigación del contexto sociocultural del que forma parte (un instrumento, un ritual, una indumentaria...) nuestra atención se agudiza al vernos obligados a fijarnos en mas elementales detalles, a afinar la terminología descriptiva; en definitiva a resaltar la significación de unos rasgos que en otros contextos quedarían *desdibujados* o simplemente obviados. Es lo que ocurre con el dibujo etnográfico al obligarnos a dirigir la mirada a elementos, rasgos, que de lo contrario no reseñaríamos o no tendríamos en cuenta.

Desde esta perspectiva, volviendo por última vez a la comparación contrastiva que estamos desarrollando entre fotografía y dibujo etnográfico, la primera se podría convertir en auxiliar del dibujo. Al igual que la fotografía nos puede ser imprescindible para completar las descripciones primarias que hayamos podido recoger en nuestro cuaderno de campo (pensemos en la compleja descripción que tenemos que hacer de un ritual, dado el considerable número de elementos que interactúan en un tiempo breve y en continuo movimiento), del mismo modo la fotografía se convierte en un elemento primordial para el dibujo etnográfico si disponemos de poco tiempo para realizarlo; o incluso si no podemos observar o conocer directamente el elemento a describir.

De ese modo, aún tomando con prevención esta última afirmación¹⁸, lo que sí resulta innegable es el uso frecuente de fotografías para realizar o culminar adecuadamente los dibujos etnográficos. Lo que no significa transfigurar literalmente la imagen fotográfica en dibujo etnográfico. En este proceso, el dibujo cobra su significación al tener que seleccionar qué parte de la fotografía, qué elementos de los que en ella aparecen, constituyen el componente esencial de la imagen a recrear y transmitir. Se trata de extraer la idea diáfana del elemento seleccionado; y ello compete al antropólogo/etnógrafo que ha de ser quien refuerce la imagen/signifi-

cado que luego transmitirá al lector o investigador que consulte su trabajo. En este proceso el significante (objeto iconográfico) se transforma en significado (interpretación iconológica): nos refiere el modo en que está hecho, cómo es utilizado, o procesos económicos o sociales en los que se instrumentaliza.

Julio Alvar recoge esta problemática cuando nos narra el procedimiento seguido en la elaboración de sus dibujos que ilustraron el *Atlas Lingüístico de Andalucía*: "El material del que dispuse en todo momento fueron las fotografías hechas durante las encuestas, esencialmente por los investigadores, ya que por mi parte no pude acompañarlos sino en contadas escapadas. Esas incursiones y contactos con el pueblo andaluz desviaron mi inclinación artística hacia un mundo real donde la gente vivía lo cotidiano pegada a la tierra que yo sólo sabía plasmar, hasta entonces, a través de un lenguaje policromo abstracto. (...) Realicé mis primeros dibujos a tinta china con un realismo académico muy cercano a la fotografía, intentando lograr los volúmenes con rasgos más o menos densos. Después de horas de trabajo llegaba a un resultado que no me satisfacía. Pensaba que no era eso lo que necesitaba el investigador para descubrir la esencia del objeto. Aquello no me desmoralizaba, pues lo consideraba como una búsqueda para alcanzar lo que pretendía: cómo eliminar todo lo superfluo para conseguir una línea clara, concisa y que el dibujo tuviera la presencia palpable de lo representado, encerrando, lejos de toda fría esquematización, el calor y la fuerza que transmite la mano del hombre" (ALVAR, 1996).

Reflexión final que creo puede ser utilizada como conclusión, poniendo de manifiesto el sentido y valor que se ha de dar al dibujo etnográfico.

NOTAS

¹ Sin entrar ahora en las teorías que derivan precisamente el lenguaje escrito del pictórico, los ideogramas (pictografía) que representan (dibujan) elementos del entorno fácilmente identificables, irían progresivamente simplificándose y combiniéndose en un proceso de abstracción que culminaría en el convencionalismo de los símbolos que conforman los monemas, fonemas y palabras.

² El profesor J. Alcina Franch establece una significativa correlación en el análisis antropológico de las producciones artísticas entre etnografía e iconografía, y etnología con iconología: "el nivel iconográfico equivale en cierta manera al nivel etnográfico en la secuencia: trabajo de campo (como nivel de observación) - etnografía (como nivel descriptivo) - etnología (como nivel explicativo)" (ALCINA FRANCH, 1998: 219).

³ C. Levi Straus, en un conocido texto de 1954 al hablar de la diferencia entre etnografía, etnología y antropología, considera que la etnografía corresponde a la primera fase de los procesos de investigación y análisis antropológicos, abarcando tanto las primeras etapas de las investigación (observación, descripción y trabajo de campo) como los métodos y técnicas referentes a la clasificación, descripción y análisis de los fenómenos culturales particulares (LEVI STRAUSS, 1987: 368 y ss.).

⁴ Aunque en algunos casos sus dibujos se insertan y forman parte de textos en los que se analizan rituales, tecnología tradicional, o ilustran ensayos más amplios sobre el pueblo y cultura andaluza, no siempre estos dibujos fueron publicados en el contexto de estudios antropológicos. En todo caso, en su conjunto, constituyen actualmente una fuente documental de primer orden por la valiosa información (en ocasiones la única conservada y adecuadamente documentada) que nos aportan sobre algunos elementos culturales de la Andalucía de mediados del siglo XX. Véanse al efecto las ilustraciones dispersas en la amplia bibliografía de Julio Caro Baroja destacando, en relación con Andalucía, al menos los trabajos *Cuadernos de campo*, *Los pueblos de España*, *Tecnología popular española*, *De etnología andaluza*.

⁵ Propuesta de análisis aplicada expresamente al "cine etnográfico" pero que es igualmente válida para las demás formas de captación e interpretación de nuestro entorno cultural (ARDEVOL, 2006: 54 y ss.).

⁶ Controversia muy presente en ámbitos académicos, con bastante frecuencia reacios de facto a emplear cámaras de fotografía o video en los trabajos de campo y como medios de documentación. Véase al efecto la polémica sobre si el empleo de cámaras condiciona la actuación de los informantes o actores en el transcurso del trabajo de campo, sobre la presencia o no de personas en los contenidos de determinadas imágenes (arquitectura, paisajes), sobre los criterios de selección y encuadres, sobre en qué momentos utilizar las cámaras (rituales) y hacerlas presentes o no con el consentimiento de de las personas implicadas.

⁷ J. Caro Baroja, en el texto citado con anterioridad (1990: 19-20) hace alusión expresamente a la riqueza documental de esta pintura costumbrista: "Valdría la pena hacer ahora en España un inventario de pintura costumbrista en general y de paisajes en particular que puedan tener interés desde un punto de vista documental etnográfico. (...) fijémonos en pintores de las distintas partes de España, con tendencia realista, localista, hasta la generación de los padres de la gente de la edad del que esto escribe, nacidos entre 1870 y 1890. Los hay andaluces, extremeños, murcianos, valencianos y por supuesto vascos, catalanes y gallegos. No falta lo castellano, lo leonés y lo aragonés. Pero acaso hay cierta superabundancia con relación a ciertas partes y escasez relativa respecto a otras. Porque es claro también que hubo "modas" en épocas determinadas de pintar segovianos o

lagarteranos, ansotanos pirenaicos o charros y charras. Los trajes a veces interesan más que los paisajes. Pero ¡qué riqueza documental!".

⁸ Como reflejo de lo dicho, la obra de A. Cortes Aguilar (1812-1879) puede tomarse como ejemplo para el caso de Andalucía: tanto por la amplitud de su obra, como por el modo de tratar personajes y escenarios. En las obras en las que recrea monumentos como la Alhambra o Mezquita cordobesa, son ya personajes *populares* de la época los que aparecen y no recreaciones imaginadas, más propias de la pintura romántica, del periodo musulmán. Pero sobre todo son sus obras en las que refleja (o idealiza) a los personajes *pintorescos* de su tiempo las que le han dado fama, sobre todo cuando aparecen en el contexto de actividades que para entonces contaban con una fuerte atracción popular, como eran las ferias de Sevilla o Santiponce (QUESADA, 2001).

⁹ Véase al efecto la revitalización durante el franquismo del interés, a la vez contradictorio de exaltar la unidad (uniformidad) sin fisuras del nacionalismo españolista impuesto, y plasmar los matices diferenciadores regionales; copiando incluso añejas temáticas que se venían arrastrando desde el s. XVIII. Como muestra de ello, entre otros indicadores (por ejemplo el cine), véanse las imágenes de las colecciones filatélicas surgidas en este periodo, incluidos, como no, los *trajes regionales* (1967).

¹⁰ Así lo hizo J. Ortiz Echagüe para recrear en sus fotografías los tipos y trajes tradicionales considerados propios del pueblo español en 1925, en su libro *España tipos y trajes*. Barcelona: Sociedad General de Publicaciones, 1933 (VEGA, 2005: 78).

¹¹ Un buen ejemplo, en cierta medida complementario a las imágenes recreadas por los fotógrafos profesionales (lo que no significa que no compartieran el interés por determinados personajes o preferencias por reflejar determinadas composiciones: mercados, rituales, escenas en tabernas, etc.) de la riqueza de matices recogida por los fotógrafos *amateurs* de este tiempo nos la aporta el trabajo del Dr. Cerdá y Rico (1844-1921) de extraordinario valor etnográfico, en el que se recoge las labores y vida cotidiana en el transcurso de los ciclos estacionales centrada, preferentemente, en las tierras gienneses en las que desarrolló su vida como médico (CERDA PUGNAIRE; LARA MARTÍN-PORTUGUÉS; PÉREZ ORTEGA, 2001).

¹² No deja de ser también significativo la diferencia observable en las numerosas exposiciones locales sobre estas fotografías y las que se realizan a nivel de instituciones provinciales o autonómicas (e incluso de grandes empresas privadas). En la primeras, aportadas en su inmensa mayoría por particulares y procedentes de *fotos familiares*, predominan fotografías de proximidad, con abundantes primeros planos de personajes o grupos de personas, carecen de un discurso expositivo preciso, y rara vez son el resultado de un proceso de selección o documentación previa y culminan en su documentación: publicaciones, archivos, etc. Por el contrario, las exposiciones patrocinadas por las otras instituciones públicas son el resultado de la recuperación y puesta en valor, en su mayor parte, de archivos y colecciones procedentes de instituciones o fotógrafos profesionales. Lo que se nos muestra nos remite a un pasado más remoto, generalmente a caballo entre el s. XIX y primeras décadas del s. XX, reflejan amplios territorios (diversidad de

paisajes urbanos, industriales, etc.), y la centralidad de las composiciones rara vez son personas o grupos (salvo en contextos de actividades, rituales o como parte de la escenografía urbana recogida). Vistas desde el presente, y en los discursos, ahora sí, bien estructurados en las que se nos muestran, tratan fundamentalmente, más o menos explícitamente, de mostrarnos los cambios y *mejoras* (más que *pérdidas*) habidas en los modos de vida, cambios sociales y transformaciones urbanas del presente. El pasado ahora no es recreado sino utilizado más que como imagen etnográfica como tiempo histórico, de forma contrastiva para poner de manifiesto los logros (¿políticos?) del presente.

¹³ Han sustituido, salvo en los *más tradicionales* a los viejos carteles y fotografías taurinas, poniendo de manifiesto la clara regresión de los valores sociales de antaño relacionados con este mundo.

¹⁴ Véase para el caso de Andalucía los diferentes estudios sobre artesanías y carpintería de ribera de E. Fernández de Paz, sobre tecnología tradicional de J. Escalera Reyes y A. Villegas, o de J. Agudo Torrico sobre pesca tradicional en el Guadalquivir.

¹⁵ Al menos en teoría. Sin entrar ahora en polémica, el desconocimiento aún de esta técnica de documentación básica entre los profesionales de la antropología es bastante evidente. Y su escasa utilización queda de manifiesto en la parquedad con la que aparecen imágenes fotográficas en artículos o monografías, o, cuando aparecen, en el modo como son instrumentalizadas, generalmente como apéndices documentales escasamente relacionados con el texto, tanto física (al final o agrupados sin más en alguna parte de la obra) como por su limitado valor explicativo: preponderancia de imágenes seleccionadas más bien por su contenido genérico o, en sentido contrario, por el particularismo de alguno de los rasgos del tema tratado.

¹⁶ Aunque también matizada por el mismo autor en otro texto, en el que alababa el descubrimiento científico que había supuesto la fotografía, si bien por aquel entonces con unos resultados aún limitados por lo que en su opinión " ... la fotografía no es todavía más que un dibujo" (BÉCQUER, 1866).

¹⁷ Dicho así todo tiene valor antropológico. Pero en un sentido más restrictivo sería difícil (aunque lógicamente como expresiones culturales son también etnografía de unos determinados valores) incluir en este apartado los dibujos/fotografías actuales hechas con fines publicitarios y que reflejan no realidades imaginadas (al uso de las imágenes costumbristas o folclóricas que aún en sus recreaciones se basan en realidades sociales relacionadas) sino sencillamente inventadas como recurso publicitario.

¹⁸ Aceptable si nos referimos a un objeto concreto (edificio, instrumento, maquinaria) pero no siempre si es una actividad. En un ritual las imágenes se reproducen a un ritmo rápido y cambiante. Cuáles elegimos en función del proceso ritual, sujetos participantes, o perspectivas del espacio en el que se desarrolla, son factores que hay que conocer para seleccionar las secuencias o momentos claves del ritual y transmitirnos las imágenes adecuadas. La presencia en este caso de quien ha de realizar el dibujo etnográfico puede ser determinante. Lo mismo podemos decir de otras actividades relacionadas con oficios o procesos de trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

ALCINA FRANCH. J. (1998) *Arte y Antropología*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, 1ª ed. 1982 p. 219

ARDEVOL, E. (2006) *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: UOC, 2006, pp. 54 y ss.

BÉCQUER, G. A. (1866) Fotografía coloreada. *El museo universal*, 4 de febrero de 1866

CARO BAROJA, J (1990) El paisaje, género pictórico y fuente de conocimiento. En CEA GUTIERREZ, A.; FERNÁNDEZ MONTES, M.; SÁNCHEZ CÓMEZ, L. Á. (ed.). *Arquitectura popular en España*. Madrid: CSIC, 1990, pp. 3-20

CARO BAROJA, J. (1979) *Cuadernos de campo*. Madrid: Turner [etc.], D.L. 1979

CARO BAROJA, J. (1981) *Los pueblos de España*. Madrid: Istmo, 1981 [1ª ed. Edit. Barna, S.A., [1946:Sociedad Alianza de Artes Gráficas]

CARO BAROJA, J. (1994) *De etnología andaluza*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial, D.L. 1994

CARO BAROJA, J. (1996) *Tecnología popular española*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996 [1ª ed. Editora Nacional, [1983]

CERDA PUGNAIRE, J. A.; LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I.; PÉREZ ORTEGA, M. U. (2001) *Del tiempo detenido. Fotografía etnográfica giennense del Dr. Cerdá y Rico*. Jaén: Diputación Provincial, 2001

LEVI STRAUSS, C. (1987) Lugar de la Antropología entre las ciencias sociales y problemas planteados por su enseñanza. En *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987, pp. 368 y ss.

ORTIZ ECHAGÜE, J. (1934) *España: tipos y trajes*. Barcelona: Soc. Gen. de Public., [1934]

QUESADA, L. (2001) *Los Cortés. Una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XX*. Sevilla: Guadalquivir, 2001

SÁÑEZ REGUART, A. (1791-1795) *Diccionario historico de los [sic] artes de la pesca nacional*. Madrid: en la imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791-1795

VV.AA (2007) *La Sevilla de Richard Ford, 1830-1833: Centro Cultural El Monte, Sala Villasis, Sevilla, enero-marzo 2007*. [Sevilla]: Fundación El Monte, [2007]

VEGA, J. (2005) De la estampa a la fotografía: el traje regional y el simulacro de España. En ORTIZ GARCÍA, C.; SÁNCHEZ-CARRETERO, C.; CEA GUTIÉRREZ, A. (coords). *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: CSIC, 2005, pp. 61-82