

Hasan Germán López Sanz
es profesor de Educación Secundaria y doctorando en Filosofía por la Universitat de València.

Memoria colonial y etnohistoria de la mirada

Las fotografías de la Misión Dakar-Djibouti (1931-1933)

Hasan López

Desde los años noventa del pasado siglo se debate en Francia sobre la identidad de las minorías étnicas pertenecientes a los países colonizados antaño por los franceses. Sociólogos, historiadores y etnólogos aluden a las imágenes exóticas –en forma de fotografías, cartas postales y paneles publicitarios producidos y difundidos principalmente durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX– como una de las causas que explican el imaginario colonial. Sin embargo, creo que hay un error en el que no se debe incurrir: pensar que las imágenes base de la construcción de ese imaginario son únicamente las representaciones exóticas anteriores al periodo fundacional de la etnología francesa como disciplina científica. O dicho de otra manera: cabe descartar que tal responsabilidad recaiga sólo en las representaciones anteriores al momento en que la figura del etnógrafo y la del etnólogo se fusionaron en una misma persona, cuando se pensó que una mirada distante y alejada de todo tipo de prejuicios permitiría conocer la alteridad de forma objetiva. Como trataré de mostrar mediante el análisis del trabajo fotográfico de la Misión Dakar-Djibouti (1931-1933) –dirigida por Marcel Griaule y considerada una de las primeras investigaciones sobre el terreno de la etnografía francesa– la imagen legitimada por principios presuntamente científicos pone de manifiesto nuevos problemas de representación que condujeron a nuevos estereotipos antropológicos. Si la fotografía antropológica durante el siglo XIX y principios del XX sirvió en numerosos casos para legitimar las teorías evolucionistas, las fotografías de la Dakar-Djibouti servirán para legitimar las tesis culturalistas, convirtiendo la alteridad en «objeto» de estudio. Pero además, al analizar el trabajo fotográfico de la Dakar-Djibouti en su totalidad, puede verse la reproducción de numerosos cánones de representación fotográfica de los que desde un primer momento trató de distanciarse. Al fin y al cabo, pues, la etnografía como disciplina científica en sus orígenes no fue una ciencia tan «humana» como pretendía.

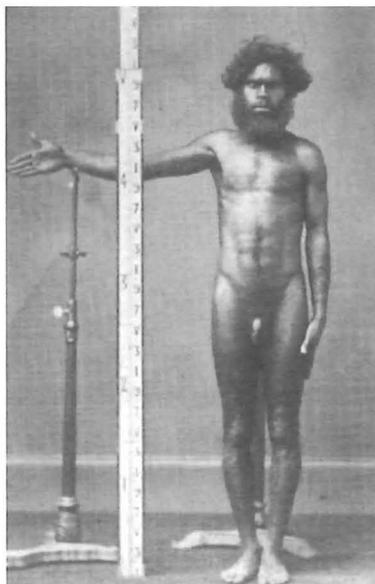
En definitiva, este análisis se presenta como un trabajo de etnohistoria de la mirada que responde al interés por revalorizar las imágenes como documentos, por sus límites y su utilidad a la hora de analizar la forma en que los etnólogos entendieron el trabajo etnográfico y la relación con la alteridad.

La relación entre la fotografía y la etnografía a finales del siglo XIX y principios del XX

A mediados del siglo XIX un extraño aparato revolucionó el mundo de la imagen. La pintura y el grabado como prácticas hegemónicas de representación fueron progresivamente sustituidos en el ámbito de sus aplicaciones científicas por la fotografía. De forma paralela una nueva ciencia comenzaba a dar sus primeros pasos, la Antropología. Influenciados por



Hombre de Australia del Sur,
1870.



1. Véase, L'ETHNOGRAPHE. Numéro spécial. Ethnographie et photographie, Paris, 1999, n° 109, o Journal des anthropologues, Paris, 2000, n° 80-81.

2. Véase Naranjo, J. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Ed. GG, 2006.



Francis Galton, retrato compuesto de criminales, 1870.

las tesis evolucionistas, los primeros antropólogos dedicaron parte de sus esfuerzos a la realización de estudios antropométricos y raciológicos. La distinción entre antropología física y etnología, hoy en día tan evidente, no lo era tanto en aquel momento. Rasgos faciales, tonalidades de piel, tamaño de los miembros, etc., servían para legitimar científicamente la existencia de razas, y en su caso, postular la superioridad de unas respecto de otras.

En este contexto, antropología y fotografía se aliaron desde el primer momento. Por un lado, fotógrafos profesionales se ponen al servicio de gabinetes de antropólogos con la finalidad de contribuir a la elaboración de archivos fotográficos para uso científico. Un ejemplo de este tipo de archivo es la colección de fotografías de la *Sociedad de Etnografía* de París o la colección de fotografías raciológicas de Louis Rousseau o Roland Bonaparte.¹ Por otro, la alteridad exótica proporciona a los fotógrafos temas o motivos hacia los que dirigir sus objetivos. En Francia, un gran número de publicaciones aparecen a partir de la segunda mitad del siglo XIX dando instrucciones sobre la forma correcta de realizar fotografías antropométricas: E.R.A. Serres, Ernest Conduché, etc.² En la mayoría de las fotografías se repiten los mismos cánones de representación: los individuos fotografiados están colocados de frente y/o de perfil, representados de cuerpo entero o sólo su busto. Además se pueden apreciar variaciones en cuanto a la posición: de pie o sentados. Tanto en las fotografías de pie como en aquellas en que los sujetos aparecen sentados, una cinta métrica fijada a la pared en ocasiones permite ver la talla y las dimensiones de los miembros. Los brazos son coloca-

dos en distintas posiciones según los intereses del antropólogo. En ambas el fondo blanco o gris no distorsiona la visión del sujeto y permite además resaltar su figura sobre el fondo.

Con el paso del tiempo nuevos métodos de trabajo permitieron investigar las posibilidades de la fotografía raciológica. Un método interesante fue el introducido por el inglés Francis Galton. En una alocución del año 1878 ante la *Anthropological Subsection* en Plymouth lo presentó en los términos siguientes: «Tras haber obtenido dibujos o fotografías de diversas personas, básicamente similares pero que difieren en detalles menores, ¿existe un método certero para extraer de ellas las características típicas? Me permito comentarles un plan que hemos ideado el señor Herbert Spencer y yo mismo, basado en superponer ópticamente las diversas imágenes y validar el resultado global. El señor Spencer me sugirió en una conversación que los dibujos reducidos a la misma escala podían calcarse en hojas de papel translúcido y disponerse uno sobre otro para después verlos al trasluz. He verificado con éxito este procedimiento. Mi propia idea era proyectar imágenes muy tenues de los diferentes retratos, sucesivamente, sobre una misma placa fotográfica sensibili-

3. Naranjo, J., op. cit., pág. 64.

zada. Cabe añadir que es muy sencillo superponer ópticamente dos retratos por medio de un estereoscopio, y que cualquier persona que esté acostumbrada a manejar instrumentos comprobará que un simple binóculo provisto de lentes estereoscópicas es casi tan eficaz y mucho más manejable que las cajas que venden en las tiendas». ³ Lo que propone Galton es la obtención de una imagen generalizada que no representa a ningún individuo, sino a una figura imaginaria que posee los rasgos medios de un determinado grupo de hombres. Este método fue una vuelta de tuerca más a un método de superposición de imágenes utilizado por los fotógrafos de la época y que menciona también Galton en el fragmento que hemos reproducido: el método estereoscópico.

En el método estereoscópico dos fotografías de un mismo objeto tomadas desde dos posiciones distintas y situadas sobre un mismo plano longitudinal pueden superponerse empleando un aparato formado por dos lentes estereoscópicas; así las imágenes ganan profundidad teniendo la sensación de percibir las en tres dimensiones. Por ejemplo, un objeto o una persona son captados en una fotografía desde el perfil izquierdo y en la otra, mediante el desplazamiento de la cámara unos centímetros, desde el perfil derecho. El resultado es una ima-

Roland Bonaparte, grupo de omahas, en el jardín de aclimatación de París, 1883.



gen que reconstituye lo representado en su totalidad y en tres dimensiones. Sin embargo, Galton hablaba de la posibilidad de superponer imágenes distintas. En este caso el sujeto de la primera toma era sustituido por otro que se situaba en la misma posición, respetando el desplazamiento de la cámara en el plano longitudinal. El resultado era un nuevo retrato que no correspondía a ninguno de los dos anteriores, sino una fusión de ambos donde se destacan los rasgos comunes.

Galton apuntaba que las primeras pruebas del método de superposición de imágenes las había hecho con una colección de fotografías de delincuentes realizadas para investigar tipologías de criminales. Salta a la vista la relación entre la fotografía criminal y la fotografía antropológica; cada una a su manera definía tipologías humanas que servían para legitimar ciertas prácticas sociales. En el caso de la primera se definen los rasgos que permitirán el control judicial de potenciales criminales; en el de la segunda, los rasgos que determinan la posición de las diferentes etnias en una escala evolutiva que, huelga decir, tenía como punto de referencia a las potencias coloniales más importantes de Europa y Estados Unidos. Debe subrayarse que Galton idea el método de superposición de imágenes conjuntamente con Herbert Spencer, uno de los ideólogos del evolucionismo social. Su teoría de los estadios de la evolución sociocultural es indicativa de las consecuencias prácticas de la aplicación del método de Galton a los estudios raciológicos.

Las fotografías de estudio sobre fondos blancos fueron progresivamente conviviendo con imágenes en que los nativos eran representados en su entorno natural. La mayoría de éstas, sin embargo, son puestas en escena de los nativos venidos durante las ferias coloniales para ser exhibidos ante el público de la metrópoli. Las fotografías de la colección del

príncipe Roland Bonaparte son ilustrativas de este tipo de representaciones. Bonaparte fotografiaba y mandaba fotografiar a los nativos desplazados a Francia tanto en estudios fotográficos, atendiendo a los cánones de representación de la fotografía antropométrica, como en escenarios que pretendían evocar el entorno natural en el que vivían. En un contexto que correspondía más a los deseos del fotógrafo que a la realidad, esas puestas en escena difundían estereotipos exotizantes, primando la exaltación de lo extraño e inusual. Pero a la par, tuvo lugar un nuevo fenómeno de inapelable importancia: la notable difusión de esas imágenes mediante su reproducción y venta en forma de cartas postales. En el caso de Francia, algunas de ellas las enviaban los administradores coloniales o las traían los primeros turistas que viajaban a los territorios colonizados. Otras las realizaban fotógrafos profesionales durante las exposiciones coloniales. Las postales, portadoras de títulos tan sugestivos como «El oasis sahariano», «La danza de los fetiches», «La danza de los cazadores de cabezas» o «Las favoritas en las puertas del harén» permitían al vulgo contemplar el aspecto y las «extrañas costumbres» de los pueblos exóticos, generalmente las colonias de ultramar. Las exposiciones coloniales ofrecían además un marco incomparable a los etnólogos que podían presuntamente estudiar las «razas» exhibidas y sus costumbres sin necesidad de alejarse de su gabinete. La veracidad de lo exhibido se legitimaba gracias a su pre-

«Danzas Macaco» durante la Exposición Colonial de París de 1931, 1931.



sencia y permitía distanciar estas exposiciones de espectáculos circenses igualmente característicos de esa época. En fin, tales exhibiciones tenían, esa era la idea, una función entre lúdica y educativa, pero siempre al servicio de una lectura de corte evolucionista que acababa legitimando la tarea colonial.

La Misión Dakar-Djibouti en la historia de la etnografía francesa

En Francia, a partir de los años veinte, este tipo de espectáculos entró en decadencia. Su capacidad de atracción de masas disminuyó entre otras causas por el agotamiento de los recursos escenográficos al servicio de los sujetos exhibidos.

En otro orden de cosas, las tesis particularistas iban ganando terreno así como el funcionalismo de Emile Durkheim y Bronislaw Malinowski. Partiendo de los principios particularistas que permitían revalorizar todas las culturas sin necesidad de hacer agravios comparativos, algunos etnólogos y filósofos como Marcel Mauss y Lucien Lévy-Bruhl intentaron poner de acuerdo los principios teóricos de la etnología con los propósitos de la administración colonial. El concepto de «civilización africana» fue cobrando fuerza, a la vez que se pensaba que mediante un conocimiento más riguroso de las sociedades colonizadas sería posible colonizarlas mejor. En defensa de estas tesis se situaban los argumentos de los impulsores de la famosa *Cruzada Negra Citroën* (1924-1925), que atravesó África de norte a sur desde Colomb-Béchar hasta El Cabo, para alcanzar finalmente en barco Tananarive, la capital de Madagascar. Pero el poco rigor metodológico en la recopilación de documentos etnográficos, incluidas fotografías y grabaciones cinematográficas, hizo que la Misión Citroën respondiese más a los intereses propagandísticos de su patrocinador, André Citroën, que al conocimiento de los pueblos colonizados. La Misión Dakar-Djibouti intentará distanciarse de este tipo de empresas.

En el mes de mayo de 1931 partió la Misión desde el puerto de Burdeos hacia Dakar. Dirigida por Marcel Griaule, esta expedición inauguró la era de las grandes investigaciones sobre el terreno de la etnografía académica francesa. La expedición durará 21 meses y cruzará África desde el Atlántico hasta el mar Rojo, a lo largo del borde sur del Sahara, el Sahel. Desde su origen, la Misión sitúa como uno de sus objetivos principales la recolección de objetos etnográficos y la revalorización de las culturas indígenas mediante el conocimiento de sus costumbres. En el proyecto de ley que debía avalar oficialmente la Misión, Marcel Griaule declaró: «Debo llamar especialmente la atención sobre el interés de reunir sistemáticamente colecciones numerosas acompañadas de toda la información relativa a cada objeto [...] y de dar las directrices a quienes viven sobre el terreno y no dan importancia al valor de esta documentación. El Museo de Etnografía del Trocadero, que contiene riquezas inestimables, no posee desde el punto de vista africano más que unas pocas colecciones perfectamente determinadas, comprendiendo series completas para un país dado. Por otra parte, faltan objetos de algunas regiones. Es importante llenar estas lagunas y proveer al primer museo de etnografía francés de colecciones inigualables que continuarán la obra de la Exposición Colonial.»⁴

Según Marcel Griaule, mediante una actitud relativista los etnógrafos podían participar en la formación de un nuevo estado del espíritu. «Lejos de menospreciar a los negros o de maravillarnos beatamente ante ellos, nos damos cuenta que son gentes como nosotros, con costumbres muy similares a las nuestras, ni más absurdas, ni más ni menos respetablemente fundamentadas.»⁵ Una metodología rigurosa y un trabajo en equipo permitirían alcanzar el conocimiento y la comprensión de los otros. Respecto a la metodología de trabajo, Griaule utilizará la observación plural (observadores diferentes ven un mismo objeto) y la observación longitudinal (encuestas repetidas en el tiempo sobre un mismo objeto). Desde ese momento el nativo se revaloriza como fuente de información, pero a su vez pasa a ser considerado como un disimulador o un ocultador. Por ello, señala Griaule, el etnógrafo debe adoptar el papel de juez de instrucción. Para evitar las omisiones del informante éste debe someterse a un interrogatorio que esclarezca sus prejuicios y nos aproxime a la verdad: «El examen gira poco a poco hacia la auscultación y de ahí a la confesión. Sorprendido de oír al europeo hacer alusión a hechos que no ha descrito, que ha podido voluntariamente ocultar, ignorando las declaraciones hechas por sus camara-

4. Griaule, M., *Projet de la Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti, Paris, Janvier 1931*, Archivo del Museo Quai Branly, París. (Traducciones del francés a cargo de Eva Montero Sánchez).

5. Griaule, M., *Beaux arts*. 1 de febrero de 1931.

Jóvenes hilando algodón cortando a las mujeres (Poli), Misión Dakar-Djibouti, 1931.



6. Griaule, M., «Introduction méthodologique», *Minotaure*, Paris, 1933.

7. *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Musée d'Ethnographie du Trocadero et Mission Dakar-Djibouti, 1931.

das, inquieto por las consecuencias de una mentira inútil, la conciencia tranquila por otra parte puesto que ya no tiene la impresión de revelar sino más bien de confirmar, el informador da la cara y la cruz de sus conocimientos». ⁶ Las tácticas empleadas por Griaule variaban pero tenían un denominador común: una postura activa, agresiva, no diferente de la actitud adoptada en el interrogatorio de un proceso judicial, proceso que según Griaule conducirá necesariamente a la verdad.

Para poder poner en práctica el método de trabajo expuesto, Griaule reunirá para la expedición a un grupo de expertos en diferentes materias con la finalidad de obtener una comprensión total del objeto estudiado y, a través de éste, del modo de pensamiento que subyace en él. Pues Griaule opinaba que para la etnografía los

objetos son manifestaciones materiales de formas de pensamiento. La idea era deudora de las enseñanzas de Marcel Mauss, que entendía que los objetos constituyen «hechos sociales», es decir, expresiones de formas de pensar la economía, la política, el arte, etc. En los folletos de «Instrucciones» repartidos a los administradores coloniales de los países bajo jurisdicción francesa –para adiestrarlos en cómo debían recoger los objetos etnográficos– puede leerse: «Mientras que un testimonio oral o escrito puede omitir o confundir, disimular o mentir, el objeto no miente: constituye un archivo más seguro y revelador que los archivos escritos». ⁷ En la Dakar-Djibouti participaron un total de diez investigadores especializados: André Schaeffner, musicólogo, se encargaría de las observaciones musicográficas y coreográficas así como de los registros sonoros; Eric Lutten, encargado de la intendencia, ejercería, asesorado por Griaule, de operador cinematográfico; Jean Mouchet y Déborah Lifchift encargados de las cuestiones relacionadas con la lingüística; Marcel Larget y Jean Mouchet (geógrafo) de las observaciones y colecciones naturalistas; Jean Mouffle de los estudios etnográficos; Gaston-Louis Roux de la reproducción de pinturas etíopes; Michel Leiris de la clasificación de los documentos recogidos por la Misión así como de la realización de investigaciones etnográficas; y, finalmente, Marcel Griaule encargado de la coordinación de todo el trabajo, de las tomas fotográficas y de la realización de entrevistas etnográficas y lingüísticas. En una entrevista publicada en el periódico *Ami du Peuple* del 23 de diciembre de 1930 Griaule afirmaba: «Tómese como ejemplo la cestería. Corresponderá al botánico determinar qué plantas (especies, géneros...) son utilizadas por los indígenas para su fabricación. El químico estudiará los procedimientos del tinte. Pero el artesano tiene una técnica particular... El fotógrafo no debe tampoco faltar para captar en vivo las habilidades del oficio y del artesano. Por su parte, el musicógrafo deberá registrar las canciones del canastero, aunque será el lingüista quien anote las letras. Finalmente, el etnólogo se informará de los múltiples usos de los objetos de cestería, así como de las leyendas, de las costumbres propias de esta corporación de obreros» ⁸.

Pero en este entramado de razones, intenciones y justificaciones, ¿qué lugar ocupa la fotografía?

8. *Ami du Peuple*, 23-12-1930.

Las enseñanzas de Marcel Mauss y la fotografía

En el año 1925, Marcel Mauss, Lucien Lévy-Bruhl y Paul Rivet crearon el *Institut d'Ethnologie*. Una de sus motivaciones principales fue la formación de investigadores de campo capaces de observar y registrar los hechos correctamente. Conscientes del retraso de Francia respecto a otros países como Inglaterra o Alemania en la realización de estudios etnográficos, el *Institut* debería suplir esa carencia. Este fue uno de los argumentos que justificó la realización de la Misión Dakar-Djibouti. A pesar de que las lecciones de los cursos impartidos por Marcel Mauss en el *Institut* no fueron publicadas hasta después de su muerte en el *Manuel d'ethnographie* (1947), es de suponer, como ha señalado Anne-Laure Pierre, que la información transmitida a los alumnos durante los cursos no sería muy diferente de la información dada en esa publicación.⁹ De modo que, en tanto que Griaule participó en estos cursos, la revisión de las partes del libro de Marcel Mauss dedicadas a la fotografía en la investigación etnográfica ayudará a entender en qué medida el trabajo fotográfico de la Dakar-Djibouti es deudor de las enseñanzas del maestro. En el libro, Mauss comenta los métodos de observación cuando habla del método fotográfico. Dice que todos los objetos deben ser fotografiados preferiblemente sin pose, identificando el lugar y la hora en fueron realizadas las tomas. En el capítulo cuarto, dedicado a la tecnología, habla de la importancia de acompañar las descripciones de los objetos de series de fotografías que ilustren cómo son, cómo se fabrican y cómo se utilizan. Es decir, se deben fotografiar no sólo las «técnicas de fabricación», sino también las «técnicas del cuerpo» realizando las actividades. Estas ideas se repiten en las *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* [Instrucciones sumarias para los recolectores de objetos etnográficos] de la Dakar-Djibouti, en las que la fotografía se presenta como una herramienta necesaria que debe tratar de dar cuenta lo más exactamente posible de la realidad.

9. Pierre Anne-Laure, «Ethnographie et photographie. La mission Dakar-Djibouti», *Gradhiva*, Paris, n° 31/32, 2001/2002.

Las máscaras subiendo a la terraza de la casa del muerto (Sanga), Misión Dakar-Djibouti, 1931.



Pero además, en el trabajo efectivo de la Misión Dakar-Djibouti lo que se observa es cómo se desarrollan las posibilidades prácticas de la fotografía. El resultado de este uso y enriquecimiento es una variedad de imágenes muy interesantes desde el punto de vista etnográfico, pero que plantean una serie de problemas epistemológicos relacionados con la forma de entender el saber científico. En resumen, las fotografías de la Misión Dakar-Djibouti son la proyección en imágenes de un discurso teórico claramente definido. Por ello, como documentos, son un archivo de la memoria que refleja una forma muy concreta de entender el trabajo etnográfico y la relación con la alteridad que pretende captar. El ideal de cientificidad hacía que una misión como la Dakar-Djibouti debiese mantener el rigor en el proceso de recolección de objetos y de información. El mismo rigor que se pedía a las fichas resultantes de las anotaciones de campo se debía exigir a las imágenes. En el caso de la fotografía, Marcel Griaule, como jefe de la expedición, desempeñó un papel fundamental. El control de la información pasaba necesariamente por el control de las imágenes y su difusión.

Anne-Pierre Laure sugiere que este puede ser uno de los motivos de que Griaule, a pesar de desempeñar la ardua tarea de dirigir la misión, de coordinar a todos sus miembros en el trabajo diario y en la elaboración de las fichas temáticas, se encargase él mismo del grueso del trabajo fotográfico con la ayuda de Lutten. Una vez realizadas, las fotografías eran registradas por orden de realización en unos carnés fotográficos que le permitían clasificar minuciosamente el material. En esta labor le ayudaba Michel Leiris, en tanto que secretario archivero de la Misión. En los carnés fotográficos de la Dakar-Djibouti, de una forma sobria pero precisa, aparece anotado el número de cliché, la identificación de la escena y en ocasiones una breve descripción que sirve más para completar la identificación de la imagen que para explicarla. En total hay tres cuadernos fotográficos. Cada uno corresponde a una serie de fotografías clasificadas según su soporte —es decir, placas de vidrio o película Kodak— y formato. Las fichas elaboradas por los miembros de la Misión hacen continuamente referencia a las fotografías. A menudo, la brevedad de las fichas y su lazo con las series fotográficas muestran el lugar que ocupa la imagen como discurso autónomo y autosuficiente. En definitiva, el tratamiento de las fotografías las sitúan en un nivel similar al de los documentos escritos.

La práctica fotográfica en la Dakar Djibouti. La imagen como documento etnográfico ayer y como etnohistoria de la mirada hoy

Pero, ¿qué sucede con los modos y formas de la representación fotográfica? Como trataré de mostrar, las tomas fotográficas muestran en todo momento una preocupación: dejar el menor margen posible a una lectura de las imágenes de tipo esteticista que cuestione su validez como documento. En su conjunto, los aproximadamente 6000 clichés fotográficos de la Misión muestran una mirada distante, donde todo elemento disonante es esquivado por el objetivo de la cámara y donde cada elemento debe ocupar su lugar, respondiendo más a las preocupaciones del fotógrafo por una puesta en escena que a la intención de captar las acciones en su acontecer. Además, llama la atención que en proporción con el total escaseen las fotografías dedicadas a los miembros de la Misión y sus acciones cotidianas. Se puede decir que sólo algunas escenas tipo rompen la coherencia del discurso general. Se trata de representaciones de los miembros de la Misión desempeñando sus roles: por ejemplo, Griaule revelando fotografías, Leiris escribiendo en su tienda, o de momentos delicados como aquél en que para salvar un tramo de carretera difícil en el paso de Penjarí tuvieron que reconstruir un puente arrasado por el agua. También hay fotografías de compromiso, como los camiones apareciendo en primer plano, los miembros de la Misión utilizando productos donados por algún patrocinador, etc. La metáfora del etnógrafo como juez de instrucción que mira distante, que contrasta la información con otros, que trata de llegar por todos los medios a la verdad, tiene su proyección en la fotografía.

Las fotografías de la Dakar-Djibouti se pueden clasificar por temas. El criterio de clasificación de los objetos etnográficos recomendado en las *Instructions sommaires* se puede aplicar igualmente a la fotografía: tecnomorfología (imágenes que muestran la adaptación de un pueblo al suelo en el que habita: paisajes, puentes, bosques, etc.), técnicas propiamente dichas (cerámica, metalúrgica, trabajo de la piedra y la madera, armas, etc.), estética (juegos, artes plásticas, artes musicales), monumentos de la actividad social (fenómenos religiosos, fenómenos jurídicos, fenómenos económicos, etc.). Pero ¿cómo se realizaron

estas fotografías? Según Marcel Griaule, en consonancia con las enseñanzas de Marcel Mauss, un objeto producido para desempeñar una función como puede ser una vasija de arcilla, si se coloca en una urna fuera de todo contexto que muestre su proceso de fabricación, su uso, su simbolismo, etc., se convierte en objeto de pura contemplación estética. Lo mismo sucede en el caso de una máscara dogon o un escudo kirdi. Por ello, si se desea otorgar a los objetos el estatus que les corresponde, la representación fotográfica debe mostrar el objeto durante su proceso de fabricación y una vez terminado, a ser posible tomado desde todas sus perspectivas. Esto permite unir los objetos con sus técnicas de fabricación. Algunas series de fotografías muestran estos procesos de fabricación de cerámicas, cestas, etc. El intento de captar el objeto en su totalidad llevó a Griaule a utilizar en ocasiones varias cámaras a la vez, e incluso a utilizar técnicas de construcción de imágenes en tres dimensiones como las vistas estereoscópicas.

Pero si en las acciones fotografiadas más sencillas la puesta en escena y el trabajo fotográfico muestran un plan de trabajo preconcebido, en las más complejas Griaule se asemejará a un director de fotografía en un montaje cinematográfico a gran escala. Sirva como ejemplo la serie fotográfica realizada en Sanga en el transcurso de los funerales de un cazador muerto. En total, cerca de 140 fotografías fueron tomadas durante los días que duró el

Santuario con forma de vulva,
Misión Dakar-Djibouti, 1931.



funeral. Llama la atención, en primer lugar, la complejidad de la puesta en escena; varias cámaras, desde posiciones diferentes, dan cuenta del desarrollo del ritual. Una de ellas, desde una posición alejada y en alto, capta el desarrollo de la escena en la plaza pública. Las tomas en plano contrapicado refuerzan la retórica que permite reconstruir el cuadro geográfico de la acción. Mientras tanto dos aparatos más se entremezclan con la multitud ofreciendo una mirada más cercana. Además, el desplazamiento del ritual de un lugar a otro del pueblo –por ejemplo de la plaza pública a la casa del muerto– obligaba

a mover las cámaras de un lugar a otro en función de las necesidades, de acuerdo con el principio de la mirada envolvente. Pero en ocasiones dos acciones diferentes se desarrollaban en el mismo momento en espacios distintos. La fotografía también debía dar cuenta de ello. Ciertamente la complejidad del ritual y del trabajo fotográfico alrededor del mismo hace necesario plantear una cuestión: ¿pueden encontrarse indicios, mediante la comparación de imágenes, que permitan incluir al observador (su presencia física) en la acción? En el caso de las fotografías de la Dakar-Djibouti esto es impensable. En toda la serie, la presencia física del fotógrafo no se aprecia más que en algunas fotografías realizadas durante una simulación de combates en la plaza pública con motivo de los funerales y en la forma de una sombra que muestra al fotógrafo mirando por el objetivo. Por otro lado, la teatralidad de la composición va todavía más lejos: en los rituales participa Ambibe Babadyi, uno de los informantes dogon de Griaule. Como informante de la Misión conoce bien cuales son sus obligaciones. Su estatus depende directamente de la información a la que

tiene acceso. En el caso de las acciones en que participa, de su éxito o fracaso depende igualmente su consideración. Por lo tanto, se puede pensar que, sabiendo de la importancia que tenía para los etnógrafos el ritual, su preocupación por motivar a los participantes para que ofreciesen una representación lo más coherente pero también lo más pintoresca posible, fuese mayor. A esto hay que añadir el hecho de que al margen de la participación de Ambibe Babadyi, los dogon sabían que el ritual funerario iba a ser representado en presencia de los etnógrafos que pretendían filmarlo y fotografiarlo.

El trabajo fotográfico realizado durante estos funerales se aproxima al ideal de trabajo etnográfico según lo entendía Marcel Griaule en la «Introduction méthodologique» de la revista *Minotaure* (1933), dedicada íntegramente a la Misión Dakar-Djibouti. En esta introducción, frente al concepto de observación participante de Malinowski, Marcel Griaule parte de la metáfora que compara al etnógrafo con un juez de instrucción. Por ello, la investigación debe apoyarse en un trabajo continuo con informantes a los que el etnógrafo debe extraer declaraciones con el objeto de alcanzar una verdad en ocasiones esquiva. Pero la comprensión de las acciones está también condicionada por la instrucción del etnógrafo; es decir, difícilmente se podrá entender la relación entre tipos de danzas y acompañamientos musicales si no se poseen conocimientos sobre musicología. Por esta razón Griaule vuelve a señalar la importancia para la investigación de la existencia de especialistas capaces de controlar a todos los individuos o al menos a ciertos grupos de los que participan en la acción. Desde este punto de vista, pone un ejemplo de una situación en la cual el ideal de trabajo no ha podido ser puesto en práctica por falta de personal: el de los funerales del cazador. Pero si bien las consideraciones de Griaule al respecto responden a lo que él llamaba un ideal de trabajo, los comentarios que hace sirven para acabar de analizar la importancia de la fotografía en la Dakar-Djibouti, a la vez que su correspondencia con los principios teóricos de la investigación sobre el terreno.

Al comienzo del artículo, un croquis sirve para situar su discurso. El croquis muestra un plan de trabajo en la plaza pública en que se desarrolló parte del ritual el segundo día de los funerales. Griaule dice que siete investigadores colocados en lugares distintos deben estudiar los diferentes aspectos de la ceremonia. Uno de ellos, dice el etnógrafo francés, debe dominar desde lo alto de una roca situada en el noroeste de la plaza la escena completa. Esta persona debe ser la encargada de fotografiar a los grupos de gente y anotar sus movimientos. Mientras tanto, los otros dotados de una cámara ligera deberán estar reparados, algunos entremezclados entre la gente, otros en las entradas de la plaza o recorriendo las calles de los alrededores en dirección a la casa del muerto. Un trabajo empírico que sienta las bases para el trabajo posterior de interrogatorio de los nativos y que permite al etnógrafo llegar a conocer el sentido de los objetos y las acciones realizadas.

En conclusión, la omisión de todo elemento foráneo de la fotografía y la puesta en escena mediante diferentes cámaras permite construir un discurso coherente sobre la ceremonia acontecida, coherencia que se puede ver no sólo en las fotografías originales sino también en las publicaciones. Concretamente, llama la atención el uso de la imagen que hace Griaule en el artículo «Le chasseur du 20 octobre (cérémonies funéraires chez les Dogon de la falaise de Bandiagara, Soudan français)» [El cazador del 20 de octubre (ceremonias funerarias de los Dogon de la falla de Bandiagara, Sudán francés)], publicado en la revista *Minotaure*. Griaule opta en este caso por la estrategia del reportaje fotográfico, para-

lelo al discurso escrito y a la vez enriquecedor de éste. Además, las fotografías van cada una de ellas acompañadas de un pie de foto explicativo que amplía la información original y reconduce el discurso fotográfico. Por ejemplo, el número de cliché S342D, que en el carné fotográfico aparece con la inscripción «Funerailles d'un chasseur. Deuilleurs» [Funerales de un cazador. Los enlutados], en la publicación de *Minotaure* la misma imagen lleva la leyenda: «Une colonne de deuil va prendre à l'assaut la terrasse du mort, déja occupée par la colonne précédente. Au premier plan: deuilleuses» [Una columna del duelo va a tomar por asalto la terraza del muerto, ya ocupada por la columna precedente. En primer plano: enlutadas]. O en otra imagen en que el carné fotográfico dice «Funerailles d'un chasseur. Le sirige salue le mort» [Funerales de un cazador. El sirigue saluda al muerto], en la publicación de *Minotaure* se puede leer: «Agenouillé face à la couverture du mort qui a été apportée sur la place, le "sirigue", après s'être incliné en avant pour toucher l'étoffe, va frapper la terre en arrière. Comme ce mouvement découvre sa gorge, un camarade se place devant lui pour qu'il ne soit pas reconnu. Il evite ainsi le mauvais oeil» [Arrodillado frente a la cobertura del muerto que ha sido llevada a la plaza, el «sirigue», tras haberse inclinado hacia adelante para tocar la estera golpea la tierra hacia atrás. Como este movimiento deja al descubierto su cuello, un camarada se coloca delante de él para que no sea reconocido. De este modo evita el mal de ojo]. Pero además, la

Mujer de Sanga, Misión Dakar-Djibouti, 1931.



10. Leiris, M., *L'Afrique fantôme* (1934), París, Gallimard, 1981, pág. 148.

búsqueda de datos que recopilar llevó a Griaule incluso a recurrir a reconstrucciones de acontecimientos a los que no iba a poder asistir de forma directa. Un ejemplo es un ritual de levantamiento del duelo solicitado a los dogon para fotografiarlo. En este caso la puesta en escena no sólo no fue espontánea, sino que fue pactada, y con un resultado, como dirá Michel Leiris en *L'Afrique fantôme*, completamente malogrado.¹⁰ Otro bloque lo componen las fotografías de paisajes y vistas. Las anotaciones de los carnés fotográficos sitúan las escenas de forma

precisa: lugar, orientación, etc. En el caso de los paisajes, el trabajo se ve facilitado por el uso de fotografías panorámicas. Lo mismo ocurre en las fotografías de lugares y monumentos. Cuando el objeto está demasiado cerca de la cámara para poder ser representado mediante este tipo de negativos, Griaule recurre a croquis dibujados a mano donde se señala la serie de fotografías de formato tradicional que componen la vista panorámica. Es el caso del abrigo Desplagnes en Songo, en el que los miembros de la Misión encontraron un gran número de pinturas rupestres. La cueva, situada en un terreno sinuoso, tuvo que ser fotografiada por partes que unidas formaban una gran vista panorámica. Además, Griaule reprodujo todas y cada una de las pinturas de la pared.

Las fotografías de tipos y vestimentas ocupan también un lugar importante en el trabajo de la Dakar-Djibouti. En ellas se reproducen los cánones de representación de la fotografía raciológica y antropométrica de finales del siglo XIX y principios del XX. Algún matiz marca la diferencia. Ciertas fotografías de «tipos», identifican al sujeto represen-

tado evitando gentilicios de tipo étnico. Pero esto no ocurre siempre; expresiones como mujeres kirdi, tipo dogon, etc., se repiten en las leyendas de los carnés fotográficos. Estas representaciones, como ocurría con las fotografías antropométricas, llaman la atención en algunos casos por su carácter deshumanizador. En las series hay algunos pares de fotografías en las que los individuos sostienen una pizarra en que aparece escrito su nombre, la etnia y la casta a la que pertenecen. Finalmente, por lo que se refiere a la técnica utilizada, puede verse que en ocasiones Griaule empleaba vistas estereoscópicas. Como ya vimos, esta técnica había sido utilizada en el siglo XIX para la creación de retratos tipo mediante la superposición de imágenes.

Pero además de estas fotografías se pueden ver otras en principio difícilmente clasificables desde el punto de vista etnográfico, aunque no por ello menos interesantes. Estas fotografías, como ya dije, ilustran otra faceta de la Misión: los miembros realizando sus tareas cotidianas, visitando determinados lugares, junto a los informantes en el campamento, sus desplazamientos, etc. Estas fotografías responden más a un discurso del tipo «grandes exploradores» que a una expedición de carácter científico. Entre esas imágenes, una de las más destacables es en la que aparecen Marcel Griaule y André Schaeffner sentados sobre la capota del coche rodeados de un grupo de nativos kirdi

La Misión Dakar-Djibouti en territorio kirdi (Camerún): de izquierda a derecha, André Schaeffner y Marcel Griaule, Misión Dakar-Djibouti, 1931.



(Camerún); éstos, medio desnudos, miran a la cámara mientras que los dos etnógrafos parecen regodearse con orgullo ante tal situación. O también, la imagen en que André Schaeffner sujeta por los tobillos a Griaule tumbado, asomado desde arriba del acantilado mientras hace una fotografía del pueblo dogon de Ogol-de-arriba, o el propio Schaeffner asistiendo a una exhibición de monta de caballos en Etiopía. Imágenes chocantes pero nada sorprendentes. Este tipo de fotografías no responden al presunto respeto, comprensión y distanciamiento exaltados en algunos de los argumentos que legitimaban la Misión. Imágenes que muestran el trabajo etnográfico realizándose pero que también reflejan el sentimiento y espíritu de una época. Una época en que el etnógrafo y el etnografiado estaban claramente diferenciados y cualquier intento de diálogo estaba dominado por el discurso dirigente del observador. Una época en que algunos discursos teóricos todavía distaban notablemente de unas prácticas de las que era difícil distanciarse. Ciertamente que estas imágenes responden en ocasiones a intereses comerciales relacionados con el patrocinio de la Misión o a requerimientos de la prensa, como se puede leer en la carta en la que George Henri Riviere pide a Marcel Griaule que le envíe algunas imágenes del tipo «grandes exploradores». Pero éstas no son sino algunas de las contradicciones de una misión científica puesta al servicio de la administración colonial. Una etnografía que sigue reificando la alteridad, suponiendo que puede ser conocida –y expuesta en un museo– como si de un objeto se tratase. En gran medida éstas son algunas de las razones que han llevado a Anne-Laure Pierre a decir que la Misión Dakar-Djibouti es una versión «progresista» de la Cruzada Negra Citröen.

En definitiva, el trabajo fotográfico de la Dakar-Djibouti es ilustrativo de una forma de entender la etnografía en un contexto determinado. No se puede olvidar que el ideal humanista, que permitiría el diálogo y la comprensión intercultural, ideal defendido por numerosos etnólogos franceses que desde una perspectiva relativista cuestionaban la idea de progreso, se conseguiría mediante la distancia de todo tipo de prejuicios que posibilitaría el estudio objetivo de la alteridad. En el caso de la Misión Dakar-Djibouti, la distancia se convierte también en una distancia física que sitúa a los nativos en una posición delicada frente al etnógrafo que trata de conocer y comprender su sistema de pensamiento y acción. Esta forma de entender el trabajo etnográfico acaba convirtiendo a los sujetos observados en «objeto» de contemplación y estudio. El fotógrafo que mira distante a través del objetivo de su cámara selecciona y recorta fragmentos de una cotidianeidad tal vez poco cotidiana. Mediante la fotografía, se crean modelos de representación estática de la etnicidad legitimados teóricamente. Como en la fotografía etnográfica clásica, la temporalidad no tiene cabida en un discurso que, utilizando la terminología de Frederik Barth, definiría tanto los grupos étnicos como sus límites. La Misión Dakar-Djibouti contribuyó a difundir las tesis culturalistas en las que el concepto de tradición pensada atemporalmente se constituye en un asunto decisivo, viendo y construyendo esencias en lo que no era más que pura contingencia y, por tanto, una mudanza reluciente a la instantánea ■





Lee Friedlander
«Spain», 1964