

# UNA ETNOGRAFÍA EN LOS ARCHIVOS DE LA FUNDACIÓN PIERRE VERGER.

*Diálogos, discusiones e interacción a partir de un  
estudio de caso*

JOANA DE CONTI DOREA

LICENCIADA EN CIENCIAS SOCIALES, MÁSTER EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

UNIVERSIDAD FEDERAL DE SANTA CATARINA

joanadeconti@gmail.com

## Resumen

Este artículo examina cuestiones metodológicas acerca de la investigación etnográfica con archivos, a partir del estudio de caso realizado en la Fundación Pierre Verger, Bahía, Brasil. Verger, francés que se estableció en Bahía en la década de 1940, es conocido por sus viajes alrededor del mundo, por su trabajo como fotógrafo y por sus investigaciones etnográficas. La Fundación es la institución que hoy día alberga el acervo del fotógrafo etnógrafo. Ahí fue realizada la investigación de campo por medio de la cual se creó una metodología de análisis de las fotografías que destacan las interacciones y los diálogos como espacio de construcción de definición y conceptos antropológicos. Por el contacto con los archivos de la Fundación, así como con las personas que acceden al lugar, este artículo pretende reflexionar acerca de las idiosincrasias de una etnografía realizada en un archivo fotográfico.

PALABRAS CLAVE: fotografía, etnografía, archivos.

## AN ETHNOGRAPHY OF THE PIERRE VERGER FOUNDATION'S ARCHIVES: DIALOGUES, DEBATES AND INTERACTIONS THROUGH A CASE STUDY

### Abstract

This article describes and comments on methodological issues of the ethnographic research with archives. A French man, rooted in Bahia, Brazil, in the decade of 1940, Verger is known for his many travels worldwide, for his work as a photographer and for his ethnographic studies. The Pierre Verger Foundation is the institution that hosts his photographic and ethnographic collection and it's also where the field research presented in this article as a case study took place. Through the field research, a photographic analysis methodology that privileges interaction and dialogue was created as a way to build anthropological concepts and definitions. Through the contact with the Foundation's archives, as well as with its users, this article intends to reflect on the idiosyncrasies of an ethnography taken place in a photographic archive.

KEY WORDS: photography, ethnography, archives.

## INTRODUCCIÓN

En una casa roja, ubicada en una traviesa del ladero Vila Améri-  
ca, en un barrio periférico de la ciudad de Salvador, estado  
de Bahía, Brasil, se encuentra uno de los más grandes y prin-  
cipales archivos fotográficos particulares de Brasil: la sede de la  
Fundación Pierre Verger, una entidad sin ánimo de lucro creada  
para abrigar y difundir el acervo personal del fotógrafo y etnógrafo  
francés que vivió en Bahía. Solo como una primera presentación  
del personaje, Verger fue bautizado como Pierre Edouard Léopold  
Verger, a principios del siglo xx, en una familia burguesa.  
Vivió hasta los treinta años dentro de la lógica hermética de una  
clase social adinerada tradicional; y, ya maduro, tuvo contacto  
en Francia con el surrealismo, las vanguardias estéticas y la  
etnografía y salió al mundo para tratar de conocerlo, lejos del

contexto familiar. Cuando llegó  
a Bahía, supo del *candomblé*<sup>1</sup>,  
comenzó a estudiar las religiones  
de origen africano, viajó a África,  
recibió el título de *babalaô*<sup>2</sup>, dejó  
la fotografía y dedicó el resto de  
su vida a las investigaciones et-  
nográficas. Murió poco antes del  
final del siglo, con el nombre de  
Pierre Fatumbi Verger Oju Obá.  
Antes de fallecer, Verger creó la  
Fundación y donó todo su acervo  
para su manutención. Fue en esa  
acogedora casa donde realicé mi  
investigación de campo de la  
maestría en Antropología Social,

entre los meses de octubre y diciembre de 2008. Mi objetivo era  
analizar la relación entre la fotografía y la etnografía en el legado,  
en la historia de vida y, en especial, en la obra de Pierre Verger, a  
partir del estudio de sus fotografías. La intención era pensar sobre  
la investigación etnográfica, específicamente la parte relacionada  
con el universo de las imágenes fotográficas, y las fotografías de  
Verger ofrecían un provechoso campo de reflexión.

A pesar de reconocer de antemano la imposibilidad de un  
simple contacto objetivo con un archivo digitalizado, por la pro-

1. *Candomblé* es un término establecido en los  
modernos diccionarios de lengua portuguesa  
y utilizado en la literatura etnográfica para de-  
signar grupos religiosos que poseen un sistema  
de creencias en divinidades llamadas santos u  
*orishas*, ligados a la práctica de posesión y de  
trance religioso. Es una religión, inspirada en  
los dioses y sacerdotes de las muchas regiones  
de África, que fue traída por los esclavos en el  
período colonial.

2. *Babalaô* es una palabra de origen *iorubá*.  
Significa *padre del misterio* y designa a aquel  
que conoce el futuro por medio del *Ifá* (sistema  
de adivinanza del *candomblé*). Como sacerdo-  
te de *Ifá*, *Babalaô* pudo ver el futuro y prevenir  
a los hijos del *terreiro* de peligros y orientar su  
conducta. Así, *babalaô* constituye el grado más  
elevado en la jerarquía *nagô*. Verger recibió su  
título en África, tras muchos días de iniciación.

pia composición de la institución como un ambiente de estudio, visitado por investigadores e interesados en la obra del fotógrafo etnógrafo, no era posible prever la amplia dimensión subjetiva de los contactos, de los diálogos y de la investigación que se iba a abrir gracias a los archivos de la Fundación. La etnografía es reconocida por su capacidad de desconstrucción y apertura del trabajo del etnógrafo que sale a campo. Sin embargo, cuando ese campo está compuesto por imágenes, el potencial de la etnografía y del archivo se multiplica. Este artículo, que es una reflexión sobre la potencialidad de las relaciones entre archivos y etnografía a partir de una experiencia empírica personal y particular, está estructurado en tres partes. En la primera, presento la trayectoria de vida de Pierre Fatumbi Verger y trato de construir una caracterización de la Fundación Pierre Verger, de sus actividades y de su acervo, con el cual realicé mi trabajo. En la segunda parte, expongo la investigación de campo realizada y la construcción de una metodología de investigación por medio de estímulos dobles: de un lado, las imágenes que componen el archivo fotográfico de la Fundación, y, de otro, la dinámica diaria de una institución, con sus colaboradores y frequentadores, repletos de historias y abiertos al diálogo. En la conclusión, tercera y última parte del artículo, reflexiono sobre algunos conceptos que constituyeron y guiaron la investigación, y que permearon las narrativas de este escrito, conceptos fundamentales para la aprehensión más amplia de la relación entre los archivos y la etnografía en un análisis etnográfico.

## LA FUNDACIÓN PIERRE VERGER

### La trayectoria de Pierre Fatumbi Verger

Pierre Fatumbi Verger Oju Obá nació como Pierre Edouard Léopold Verger, en París, en el año de 1902. Su rica familia de origen belga era dueña de una empresa de artes gráficas y seguía una tradicional vida burguesa, con la cual Verger jamás pudo identificarse, como él mismo relataba: “Había, sobre todo, una necesidad de afirmación, de no ser el buen chico que la familia quisiera que yo fuera” (cfr. Le Boulter, 2002, p. 38). Así, llegó a los 18 años sin haberse graduado, sin su padre —que falleció luego

de la muerte de su hermano mayor, en 1915— y sin una condición financiera tan favorable, ya que el patriarca era el conductor de los negocios de la familia. Desde el año de su mayoría de edad hasta 1932, son pocas las historias sobre Verger, pero se sabe que decidió aprovechar lo que la vida burguesa le daba, que sirvió en las fuerzas armadas y llevó una forma de vida diferente con amigos indeseables, según los criterios de la familia. Uno de esos nuevos amigos, Pierre Boucher, lo introdujo en el mundo de la fotografía y Verger cambió un antiguo verascopio<sup>3</sup> de la familia por una vieja máquina fotográfica Rolleiflex.

Cuando falleció su madre, Verger, que tenía entonces 30 años, emprendió un viaje de 1.500 kilómetros hasta Córcega. En esa misma época, empieza a frecuentar la Bande à Prévert, un grupo de artistas que defendía ideas de vanguardia para el arte y la política. Participó también de una asociación ligada al surrealismo, viajó hacia Rusia y, finalmente, se marchó a Tahití, donde estuvo más de un año. Volvió a París a principios de 1934, pero partió enseguida a

un viaje de 180 días alrededor del mundo como fotógrafo del periódico *Paris Soir*. A su regreso, Verger se reunió con otros fotógrafos para crear la agencia Alliance Photo<sup>4</sup> y también fue admitido como colaborador voluntario del Museo de Trocadero<sup>5</sup>. Por varios meses permaneció en París con sus amigos artistas, etnógrafos e intelectuales. Pasó muchos años entre los viajes alrededor del mundo y los períodos de tranquilidad en Francia, durante los cuales se dedicaba a la agencia fotográfica, a sus amigos y al Museo. Así, Verger conoció las Antillas francesas, Cuba, México, China (como corresponsal de guerra), Filipinas, Guatemala y Ecuador. Con la segunda guerra

3. Máquina fotográfica de lente doble que saca dos fotos a la vez, lo que da la impresión de relieve.

4. Alliance era una asociación de fotógrafos con el objetivo de distribuir imágenes, que trasladaba el trabajo de venta para los cargos administrativos, y dar así libertad a los fotógrafos para realizar viajes y ensayos como quisieran. En la postguerra, de Alliance se derivó la Agence de Documentación et d'Édition Photographique (ADEP), agencia de la cual Verger también participó.

5. Vale resaltar que, por cuenta del trabajo en Trocadero, Verger conoció a muchos antropólogos y empezó una larga amistad con Michel Leiris y Alfred Métraux. Estos contribuyen, así como Gilberto Freyre y Roger Bastide (dos importantes científicos sociales de aquella época, estudiosos de la cultura brasileira), con textos y artículos para los libros de fotografías de Verger (véase Verger, 1954, 1980, 1993, 2002).

6. En 1941, Verger hace un breve viaje hacia Río de Janeiro, interrumpido por el gobierno del presidente Getúlio Vargas, que dificultaba el trabajo de la prensa de esa época.

mundial y la consecuente desmembración de Alliance Photo, París dejó de ser su punto de referencia. Después de intentar, sin éxito, trabajar en Brasil<sup>6</sup> y tras pasar una difícil temporada en Buenos

Aires, se vinculó con el Museo de Lima entre 1942 y 1946. Pasó por Bolivia y por São Paulo y, por fin, llegó a Salvador de Bahía el 5 de agosto de 1946, recomendado por Roger Bastide, para entonces profesor de la Universidad de São Paulo (USP). Encantado con la capital bahiana, Verger se instaló en el centro y comenzó a convivir con la gente de esa región, que estaba, en su mayoría, formada por trabajadores negros. Fue contratado por la revista *O Cruzeiro* e hizo amistad con intelectuales de la ciudad, como Jorge Amado y Carybé<sup>7</sup>.

A Verger le impresionó la belleza de las ceremonias del *candomblé* y llegó a decir que le gustaba este universo, no por simple curiosidad sino por simpatía con los descendientes de africanos y por reconocer el papel de la religión como sustento de su identidad y su brío (Verger, 1982). Por acercarse más a ese universo y por cuenta de su interés cada vez más específico, aceptó una beca del Instituto Francés de África Negra (IFAN), para estudiar la fuente de los cultos africanos que se establecieron en Brasil. Verger creyó que podía entregar fotografías como resultado de su investigación y la escritura entró en su historia por un simple malentendido. El director regional de IFAN fue categórico al afirmar: “A Verger no le di una beca de estudios para que se convirtiera al paganismo”. Y contestó al fotógrafo: “¡Hay que publicar, si no, no hay beca!” (Le Bouler, 2002, p. 238). A partir de ese momento, Verger se movió entre el continente africano y la “Buena Tierra de Bahía”. Llevó consigo a los representantes religiosos de un margen del Atlántico al otro, fue iniciado en el *Ifá* y se convirtió en *babalaô*. Se transformó en un mensajero entre dos mundos, como bien dice el título de un documental brasileiro (Buarque de Hollanda, 1998) que trata de la trayectoria y del trabajo del fotógrafo etnógrafo. Verger tenía, en virtud de su cargo de *babalaô*, el título de *aju obá* en el *terreiro opô afonjá*, que significa *el ojo del rey*, aquel que está encargado de vigilar la puerta del palacio del rey Xangô (Rolim, 1998, p. 159). Poco a poco, sus publicaciones dejaron de ser álbumes de fotografía y se convirtieron en artículos e investigaciones. Sus estudios para IFAN se transformaron en una disertación y una tesis de doctorado

7. Carybé fue un artista argentino que participó activamente del movimiento de renovación de las artes de la segunda mitad del siglo pasado. Estudiante de las religiones afrodescendientes, se mudó en 1950 para Salvador, donde conoció a intelectuales preocupados por la valorización de la cultura local y se naturalizó brasileño. Jorge Amado fue un escritor bahiano conocido mundialmente. Su carrera estuvo dirigida por la militancia política y su literatura expresó la cotidianidad y el lenguaje popular, y fue adaptada para culebrones, series de televisión y películas.

para La Sorbonne, universidad que le otorgó el título de doctor *honoris causa*<sup>8</sup>. Los dos mundos pueden hacer referencia a los dos países que Verger unió —África y Brasil—, así como a los mundos religioso y académico, ya que él transitaba por todos ellos con la misma naturalidad. Verger dejó de fotografiar en los años setenta y pasó a dedicarse solamente a la investigación. Preocupado, en los últimos años de su vida, por dejar disponibles sus estudios al mayor número de personas y garantizar la sobrevivencia de su acervo, creó la Fundación Pierre Verger en su propia casa, en el alto del Corrupio.

## Sobre la Fundación Pierre Verger

No fueron pocas las veces en que escuché decir, por las aulas y corredores de la Fundación, que Verger hacía las cosas de una manera y que ellos no más seguían el mismo trabajo, la misma organización, las mismas reglas del fotógrafo etnógrafo. Sin duda,

Pierre Verger era un hombre cuidadoso y meticuloso, dotado de un espíritu de investigador<sup>9</sup>. Aun cuando era fotógrafo y viajaba y sobrevivía de la publicación de sus imágenes en periódicos y revistas, él también tomaba nota de lo que fotografiaba. Algunas de esas notas sirvieron de referencia para la escritura de artículos, co-

8. Para saber más sobre la historia de vida de Pierre Verger, ver: Guran (1998), Le Boulter (1993, 2002), Lühning (1999, 2002), Pôssa (2007), Souty (2007) y Verger (1982, 1991).

9. Bonfim (2000) escribió que Verger tenía el “virus de la investigación”. Verger apuntaba todo lo que veía y hacía, tenía una observación precisa y, hasta bien poco antes de morir, aún cuidaba personalmente de los proyectos, la constitución de sus libros y la publicación de fotografías, afirma Bonfim.

mo cuenta Gilberto Freyre sobre su trabajo con Verger en la serie de reportajes *Sucede que son bahianos*. Verger fue el responsable de recoger todos los datos para escribir este reportaje, que trataba de las prácticas culturales de los brasileros que regresan hacia África, uno de sus primeros temas de interés en sus viajes por el continente africano (Lühning, 2004). Además de los apuntes de viaje, desde 1946 hasta su muerte, llenó pequeños diarios con menciones de lugares que había visitado, datos de personas que había conocido, de cuántas películas había revelado y, a veces, hasta de la hora en que se había acostado. Sus negativos fueron organizados por él de acuerdo con un sistema lógico que no seguía la cronología, sino una definición geográfica tan compleja

y bien organizada como cualquier sistema actual de archivística o bibliotecología. Es un trabajo inspirador y cuyo estudio puede traer contribuciones para diversas áreas del conocimiento, y es fundamental reconocer el papel activo de la institución en la conservación del acervo, en la continuidad de las actividades, puesto que si, hasta su muerte, Pierre Verger fue el presidente y mantenedor de la Fundación, hoy la institución —en extremo receptiva y estimulante para cualquiera que quiera investigar o simplemente esté interesado en visitarla— preserva y facilita el material dejado por él. Esa constante preocupación en torno al modo en que Verger creó, organizó e hizo disponible su acervo no me suena excesiva cuando se reconoce que este modo estuvo conjugado —desde la creación de la Fundación— con el trabajo de colaboradores y la presencia de amigos y otros interesados en divulgar su trabajo.

En la página web oficial de la Fundación, una frase de Verger, tomada del primer boletín informativo de la institución, es esclarecedora en relación con lo que se dijo sobre su trabajo y el de la institución:

La creación de la Fundación Pierre Verger fue consecuencia de dos de mis amores: el que siento por Bahía y el que tengo por la región de África, situada en el golfo de Benín. Ella se propone, por medio de sus objetivos y actividades, subrayar esta herencia común, ofreciendo a Bahía lo que ella sabe sobre Benín y Nigeria, e informar en esos países sobre sus influencias culturales en Bahía.

Creada en 1988 en la propia casa del fotógrafo etnógrafo, la Fundación Pierre Verger fue mantenida solamente por su creador hasta su muerte<sup>10</sup>. Verger se encargó de pasar a nombre de la Fundación los derechos autorales de todas sus obras. La Fundación es, de acuerdo con las informaciones del sitio web oficial, una persona jurídica de derecho privado, sin ánimo de lucro, con autonomía administrativa y financiera. Actualmente, los archivos, libros y millares de negativos de fotos, así como las grabaciones sonoras, las películas, además de los documentos, fichas, cartas, manuscritos y objetos personales, permiten que la institución continúe sus trabajos. Son su razón de existir, además de su modo de sobrevivir. En 1996, después de la muerte de Verger, su gran amigo, el artista plástico

---

10. Toda la información sobre la Fundación Pierre Verger fue extraída del sitio web oficial ([www.pierreverger.org](http://www.pierreverger.org)) y de un material informativo sobre su historia, disponible en la biblioteca de la institución (ver: Fundação Pierre Verger, 2008).

Carybé, asumió la presidencia de la Fundación hasta apenas un año después, cuando también falleció. A partir de 1998, los colaboradores de la Fundación se dedicaron a identificar, catastrar, organizar y archivar —en mejor condición de la que fue creada por Verger— el acervo de la Fundación, trabajo que se extendió hasta 2002. En ese año también fue el centenario del natalicio de Pierre Verger. Se organizó una exposición itinerante de dos años que recorrió todas las regiones de Brasil. Dado el resultado positivo de la iniciativa, la Fundación decidió mantener la producción cultural como una de sus actividades. Actualmente, la organización de exposiciones es parte del trabajo de sus colaboradores, además de la publicación de libros, la preservación del acervo, la recepción de investigadores, becarios y voluntarios, y el apoyo a proyectos externos. La Fundación también mantiene una galería en el centro histórico de Salvador y el Espacio Cultural Pierre Verger, en el cual se ofrecen talleres a cerca de trescientos niños y jóvenes de los barrios vecinos a la sede. Angela Lühning, investigadora de la Fundación, declaró en una entrevista para la tesis de maestría de Américo Bonfim (2000) que Verger fue persistente en mantener la sede de la Fundación en esa casa y no cambiarla para el Pelourinho, centro turístico de Salvador repleto de galerías, museos e instituciones afines. Hay en esa resistencia un esfuerzo por descentralizar el acceso a las obras del fotógrafo y mantener la mayor parte del acervo —con todos los beneficios que eso trae— en un sector pobre de la ciudad.

Una parte significativa de los ingresos de la Fundación proviene de los derechos de autor de las fotografías. Además del condicionamiento y de la catalogación de 3,500 volúmenes de la biblioteca, de las innumerables cartas recibidas por Verger de amigos y corresponsales, de las maquetas de libros y de los archivos personales, desde 2006 la Fundación cuenta con un profesional que se dedica exclusivamente a limpiar y archivar los más de 62.000 negativos de Pierre Verger. Las fotografías ampliadas ya están íntegramente digitalizadas y disponibles en el banco de datos para los investigadores, y parte de ese acervo puede ser consultado en el sitio web de la Fundación. En todas sus actividades, hay preocupación por la accesibilidad, la preservación y la receptividad, tal y como hacía Verger, según dicen quienes trabajan en la Fundación.



## UNA ETNOGRAFÍA EN ARCHIVOS

### El comienzo de la investigación

MI trabajo de campo empezó a principios de octubre de 2008, con una larga conversación con el responsable del acervo fotográfico de la Fundación. Gracias a la digitalización de todos los negativos, ya es posible para el investigador acceder a los archivos fotográficos por medio de un programa —cuyo software es el Microsoft Access— desarrollado exclusivamente para la catalogación de las fotografías según el modelo de indización creado por Verger. Las fotografías están organizadas de acuerdo con una clasificación geográfica cuya división inicial se refiere a los cinco continentes. Estos se subdividen en otras categorías geográficas, relativas a los países, que a su vez están divididas en ciudades. Las subdivisiones siguientes, dentro de cada ciudad, son diversas e irregulares, y están nombradas según la temática de las fotografías que hacen parte del grupo; pueden hacer referencia a un lugar fotografiado, a una calle, al nombre de un artista, a temas genéricos como arquitectura o vegetación, una profesión o alguna otra categoría creada por Verger<sup>11</sup>. La idea inicial de mi investigación, analizar las fotografías que Verger tomó en Bahía y África para identificar la manera como la mirada del fotógrafo fue construida desde esos dos lados del Atlántico, fue

aceptada por la institución. Pasé a visitar la Fundación todos los días, en un ejercicio diario de contacto con los archivos, de diálogo, estudios en la biblioteca y entrevistas informales. En la primera semana, sin embargo, el primer contacto con los archivos reveló la existencia de una cantidad de imágenes más grande de lo que preveía el proyecto inicial. Así, a la vez que realizaba el trabajo de campo, por medio de investigación en los archivos digitales, la convivencia con los investigadores que frecuentan la institución, sus miembros y funcionarios, con las fotografías de Verger y las imágenes creadas sobre él, fue posible delimitar el análisis de las fotografías de Salvador, capital de Bahía, y de Daomé, actual Benín. Esa delimitación resultó del análisis de las fotografías a partir de un método llamado *découpage*<sup>12</sup>, que se

---

II. Busqué ejemplos cercanos al universo con el cual trabajé con la intención de facilitar al lector la comprensión del modo como el material está organizado. Sin embargo, existe el riesgo de tomar ejemplos repetidos y, así, hacer parecer limitado el acervo.

---

explica enseguida. Aunque finalicé ese proceso tras dos meses de investigación de campo, fue posible definir las localidades algunas semanas antes.

Además del proceso de lectura de las imágenes, compuesta por el constante diálogo con textos e investigadores, la riqueza de la utilización de tal método reside en el hecho de permitir una inmersión profunda en el contenido de las imágenes, independiente de su resultado final. Es importante subrayar ese aspecto metodológico, con el fin de que la explicación que sigue no se vacíe en una descripción de etapas de una investigación, sino que haga evidente las múltiples posibilidades de *découpage*<sup>12</sup> acá propuestas. Pierre Fatumbi Verger sacó 30.772 fotografías de América, 13.463 fotografías de Brasil y 9.025 fotografías de Bahía.

12. En portugués, este término corresponde a la palabra *decupagem*. Como el castellano no adoptó la palabra, la opción para esta traducción fue dejarla como se escribe originalmente en francés.

13. Es importante esclarecer que no se trata de una copia del método desarrollado en los análisis de investigaciones con audiovisuales.

De estas, 7.021 son de Salvador, la Buena Tierra, como era llamada la capital bahiana cuando Verger llegó —la expresión siempre es usada por él en los textos y cartas—. En África hizo 16.106 fotografías, de las cuales 5.683 son de Daomé. Cuando empecé a

trabajar con el banco de datos de la Fundación, no sabía que iba a limitar mi investigación a estas dos localidades. Así, en los primeros días, empecé el *découpage* y elegí las fotografías de Bahía como punto de partida. Además de mi cercanía con las fotografías bahianas, porque son históricamente las más divulgadas y por mis raíces, elegí iniciar el *découpage* a partir de esas imágenes por una cuestión práctica. Por tratarse de una metodología en construcción, empezar la investigación de las fotografías a partir de la categoría *Bahía*, compuesta por un total de 9.025 imágenes, iba a permitirme manejar un número significativamente menos grande que si hubiera tomado el acervo de África, compuesto por 16.106 fotografías. Pero, más allá de las consideraciones pragmáticas, no había parámetros metodológicos que pudieran guiarme en mis elecciones, lo que hacía indiferente el punto de partida de mi análisis. En otras palabras, aunque ya se ha escrito mucho sobre imágenes fotográficas en antropología, el carácter multifacético, ambiguo, polisémico e interdicto de la imagen siempre la mantiene distante de delimitaciones metodológicas más precisas. Maresca (1998) apunta que hay, en eso, una paradoja entre las

ciencias humanas y la época en que vivimos, pues las primeras siguen cerradas a la representación icónica, mientras estamos en un momento de invasión de las imágenes. Maresca sitúa el rechazo de las ciencias humanas a las imágenes en la década de 1920, cuando hubo la necesidad de afirmar su estatus académico y científico, enfocado en la teorización, el empleo de métodos cuantitativos y las reflexiones sobre metodologías. Sin embargo, la inserción de fotografías permitió la consolidación del estatus científico de la antropología, pues las imágenes tomadas por esta y para esta facilitaban la verificación empírica de datos de investigación. La fotografía fue, de este modo, aceptada en el trabajo antropológico, pero solamente como instrumento, un dispositivo funcional de registro y captura de información. El análisis de las fotografías se limitaba a la captura de datos para ser insertados en las monografías que serían escritas, y muchas veces las imágenes no participaban del trabajo final, o eran simplemente anexos, al lado de tablas y diagramas. Uno de los pioneros en los estudios de antropología visual, John Collier Jr., cuenta que inició su trabajo con un equipo de investigadores (científicos sociales) e instaló sus archivos de imágenes en el mismo espacio en el que había un enorme banco de datos del grupo. Sin embargo, le sorprendió que nadie mirara sus imágenes. Al preguntar la razón, escuchó: “Nuestro grupo no sabe cómo mirar las fotografías” (Collier, 1987). Uno de los profesores del equipo dijo que el problema no era que las fotografías no fueran buenas, pero sí que eran demasiado buenas. Fue entonces cuando empezó a pensar en el papel de la fotografía en las investigaciones antropológicas, y lo relacionó con el conflicto entre objetividad y subjetividad, creciente en aquel período. Había entonces una preocupación por no contaminar los datos con reflexiones personales, pero Collier Jr. cuenta que todos los registros eran un puente íntimo entre él y las personas delante de la cámara. El artículo es, históricamente, muy interesante, pues sitúa el nacimiento de una serie de cuestionamientos aún recurrentes para la antropología. Propone, así, una discusión dentro de la reflexión sobre cómo usar fotografías como instrumento de recolección de datos en campo.

Para las investigaciones antropológicas contemporáneas, esa visión instrumental es el punto de partida para comprender la construcción de sus referentes teóricos. Desde entonces, son muchas las posibilidades que se han abierto para que la antropología

piense sobre la fotografía, pero realizar la afortunada crítica de tales estudios fue fundamental para la realización del trabajo con imágenes de Pierre Verger. Solamente así se hizo posible comprender los límites metodológicos inicialmente impuestos a la investigación. En ese sentido, algunos trabajos contemporáneos dedicados al análisis de imágenes, más allá de la concepción únicamente instrumental, fueron inspiradores. Los de Fernando de Tacca (1993) y Denise Camargo (2004) son ejemplares<sup>14</sup>. Las

14. Ver también Miriam Moreira Leite (1993) y John Bodinger de Uriarte (1995).

investigaciones de maestría y doctorado de Fernando de Tacca son singulares ejemplos para el

análisis de fotografías. Fotógrafo y antropólogo, Tacca invitó a un grupo de trabajadores de la industria de calzado de São Paulo a quienes ofreció cámaras para que fotografiasen algunos temas por dos meses. Uno de esos temas, la casa, fue elegido como el objeto de análisis en su disertación, que narra esta investigación y analiza las fotografías tomadas por los zapateros. Tacca afirma que buscó “penetrar la concepción de casa, en la visión del operario, por el recorte fotográfico que él mismo concibió al hacerse productor reproducido fotográficamente” (Tacca, 1993, p. 1). Para este autor, las cámaras fotográficas actúan en la investigación como lentes culturales que producen una mirada codificada de la casa. Los trabajadores construían un recorte perceptivo sobre el lugar donde vivían y el investigador pudo analizar el producto final: tanto las fotografías como la mirada de ellos.

A partir de los trabajos de Roland Barthes, Tacca afirma que podemos pensar con imágenes visuales del mismo modo que con palabras, sin la necesidad de tocar o ver lo que estas imágenes pretenden representar. Ya en su investigación de doctorado, titulada *La “imagética” de la Comissão Rodon*, Tacca analizó las imágenes producidas por las expediciones de Marechal Rondon hacia la región central de Brasil a principios del siglo xx. El punto de partida fue una inquietud sentida al descubrir una foto que era el resultado del arreglo del fotógrafo con el enunciador. Pasó a buscar una comprensión de los procesos de construcción del significado de la imagen. Tacca presenta la historia de Rondon y sus expediciones, introduce el material que será analizado —fotogramas que fueron entendidos como productos por sí mismos— y explica su metodología. Su análisis se basa en la reflexión sobre cada fotograma en su composición de la imagen (por ejemplo, la

posición de la cámara) y sobre el conjunto de la obra, pues ante la evidencia de que algunas fotos fueron omitidas en el informe final, examina el significado de esa exclusión. Tacca realiza con destreza una etnografía de las imágenes y su libro es ejemplar en la reflexión sobre la metodología conjugada con un análisis de los muchos aspectos envueltos en la construcción de un material institucional de imágenes. Por su parte, Denise Camargo (2004), en el artículo “El aplastamiento de la perspectiva: lectura de una imagen de muerte y violencia”, analiza las fotografías publicadas en un cuaderno especial sobre Brasil en la revista francesa *Photo*. Uno de los reportajes, “Le sang du Brésil”, traía una fotografía de un chico en una favela que jugaba fútbol con una cabeza humana. En la época, 1996, las respuestas indignadas de la prensa brasilera trataron de desmentir la imagen, mostrando que se trataba de un montaje, una ilusión creada por el fotógrafo, aunque la cabeza humana era real y estaba en la cancha mientras el chico jugaba. A partir de eso, Camargo analizó el papel de la fotografía por la impresión que da de ser real. Ella hace un ejercicio de *desciframiento de la imagen* —así llamado por Vilém Flusser (2002)— y muestra cómo la fotografía permite ilusiones que, en el caso del reportaje sumado al pie de foto, enceguecen al espectador. Pensando con minucia sobre la imposibilidad de jugar al fútbol con una cabeza humana como balón, la escritora cuestiona el hecho de una imagen obtenida por el principio fotográfico de volver indiscutible lo que estamos viendo. Camargo va más allá de la lectura de la imagen y agrega elementos del contexto en que la fotografía fue tomada, informaciones sobre el fotógrafo y una discusión alrededor del imaginario francés sobre la cultura brasilera. En resumen, los ejemplos mencionados evidencian la necesidad de la apertura de las ciencias humanas al estudio de la fotografía, por las posibilidades que ella presenta como dispositivo reflexivo, como puente para el análisis de múltiples aspectos de lo que se está estudiando, más allá de lo que se podría capturar sin el uso de la imagen.

Para realizar el análisis de las fotografías y del banco de datos en la Fundación Pierre Verger, fue necesario conjugar las prácticas visuales presentadas y definir una metodología de trabajo basada en métodos creados mientras realizaba la investigación. Sin caer en la equivocada exigencia objetivista de métodos y parámetros *per se*, espero que la construcción de esa metodología permita un diálogo con otras experiencias y ayude en la

elaboración de parámetros más definidos de análisis. Por cierto, es necesario reconocer que *La cámara clara* de Roland Barthes (1984) —con su elección por lo subjetivo, por lo personal y por lo que toca— discurre en torno a una teoría general sobre la fotografía, explica cómo realizó su “investigación” y cómo eligió determinadas fotografías y no otras.

## La construcción de una metodología

La importancia de las anteriores consideraciones reside en la necesidad de una reflexión aún más palpable sobre la fotografía cuando se pretende desarrollar algunos criterios de metodología de análisis de las imágenes. Sin embargo, si bien puede parecer que es necesario crear criterios de análisis y reflexión sobre las imágenes, también es cierto que estos deben estar basados en parámetros subjetivos. El uso de imágenes no debe hacerse en detrimento de su carácter polisémico. Las ciencias sociales no deben adaptar la fotografía para que quepa en sus parámetros científicos, pero sí reconocer el carácter fundamental de esta que, aun sin la presunta objetividad atribuida solamente al lenguaje escrito, permite también el desarrollo de teorías. Así, era necesario analizar las imágenes no solamente como índices de una realidad. Este era un reconocimiento imprescindible en todas las etapas de la investigación, desde el momento del contacto más amplio con el banco de datos hasta la selección de aquellas que van, por fin, a ser analizadas. De este modo, a partir de las fotos de Bahía, empecé el proceso nombrado por mí *découpage*.

*Découpage*, término francés, alude a un concepto creado y desarrollado por la teoría del cine que se refiere —en su ámbito técnico— al método de poner una película en palabras, es decir, detallar, por medio de la escritura, las secuencias y los planos vistos en la pantalla. El término apareció en la década de 1910 con la normalización de la realización de las películas y es, sobre todo, un instrumento de trabajo (Aumont & Marie, 2003). Permite la planificación de las filmaciones al ofrecer un lenguaje escrito de lo que aparece en cada secuencia. Por las mismas razones, permite el análisis de la película.

El proceso de *découpage* consiste en un exhaustivo contacto con el acervo fotográfico, amplio y heterogéneo en este caso, para obtener caracterizaciones generales sobre el grupo de imágenes

ya existente. Como se ha explicado arriba, se trata de poner las fotografías en palabras, es decir, detallar por medio de la escritura el elemento observado en las fotografías. En el caso del banco de imágenes de la Fundación Pierre Verger, empecé el trabajo a partir de un número grande de imágenes, sin una idea precisa de con cuáles iba a trabajar, con el objetivo de construir esta definición a partir del propio trabajo. Opté por acceder a las fotografías desde una división por categorías, método que ya conocía por ser muy parecido al modo de investigación presentado en el sitio web de la Fundación, y más sencillo que por palabras clave o por temas, que me ofrecían imágenes aleatorias de diferentes lugares. En cada categoría, atendiendo a las divisiones, yo apuntaba los elementos principales de las fotografías, y la fecha y numeración de las que estaban bien digitalizadas. Había dos tipos de imágenes en el banco de datos: las digitalizadas para publicación en libros, periódicos y revistas, cuya resolución y tamaño permitían una buena visualización, y las que todavía no habían pasado por este proceso y eran menos nítidas en la pantalla. Sin embargo, al principio era difícil establecer lo que podría o no ser incluido en la descripción de los conjuntos de fotos, y traté de observar tales obstáculos para el análisis.

En la enciclopedia china *Emporio celestial de conocimiento benevolente* está escrito, en sus remotas páginas, que los animales se dividen en: a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros en libertad, h) incluidos en la presente clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel muy fino de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper la brilla, n) que desde lejos se asemejan a un mosco. (Borges, como se cita en Foucault, 1968, p. 3)

Al utilizar esa taxonomía de animales de Jorge Luis Borges como lema para su libro *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault desea pensar sobre el límite del pensamiento, llega a lo que es imposible pensar, o quizá cuestiona si existe ese límite. Y concluye reconociendo que no es la extravagancia de tales animales la que los hace imposibles: “[...] lo que es imposible no es la vecindad de las cosas, es el propio lugar donde ellas podrían convivir” (Foucault, 1968, p. 4). Foucault indica que en el texto de Borges hay un desorden peor que el de la aproximación de las cosas que no están de acuerdo entre sí: el desorden de

la imposibilidad de encontrar un lugar común para todas ellas. Parece reinar sobre el imperio de las imágenes tal desorden, que él bautiza como *heterotopia*, y que genera la incomodidad de ver el lenguaje minado, de perder el orden de la gramática por medio de la disposición insólita de sus elementos. Mientras buscaba las bases para definir cómo caracterizar los elementos de la fotografía de Verger, muchas veces fui testigo de la incomodidad de los cuestionamientos de Foucault:

Quando establecemos una clasificación reflexiva, cuando decimos que el gato y el perro se parecen menos que dos galgos [...], ¿cuál es, por lo tanto, el suelo a partir del cual podemos instaurar esa clasificación con toda seguridad? ¿En qué "tabla", según cuál espacio de identidades, de similitudes, de analogías, tomamos nosotros el hábito de distribuir tantas cosas diferentes o semejantes? [...] Porque no se trata de conectar consecuencias, pero sí de acercar y aislar, analizar, ajustar y encajar contenidos concretos; nada más incierto, nada más empírico (por lo menos en la apariencia) que la instauración de un orden entre las cosas. (Foucault, 1968, pp. 8-9)

También Vicen Rodríguez (2005) presenta esa inquietud en relación con las clasificaciones de imágenes existentes hoy, y parte de Borges —y de los comentarios de Foucault sobre la taxonomía de los animales— para elaborar lo que llama una *iconoteca inteligente*. Iconoteca, según Rodríguez, es “un servicio de archivo y consulta en el cual el material de trabajo sería constituido por imágenes” (Rodríguez, 2005, p. 340). Para su construcción es necesario tratar con algo que todavía no tiene nombre (y, por ende, no puede ser buscado en un diccionario) y con elementos de diversos sentidos, en la medida en que en la imagen se leen al mismo tiempo múltiples significados cuya conexión pasa por la misma imagen. Aunque extremadamente interesante e inteligente, la iconoteca de Vicen Rodríguez presupone la creación de un sistema de clasificación, y ya existe tal sistema en la Fundación Pierre Verger. Los cuestionamientos presentados en su artículo son pertinentes para pensar cómo estudiar tal sistema de modo que, a partir de él, pudiera elegir las imágenes que iba a analizar. Rodríguez apunta que, en la elección de elementos para una clasificación, debemos elegir rasgos que son pertinentes en el lugar de otros. Pero pregunta: ¿cómo definir cuáles son esos rasgos cuando tratamos con imágenes?

Aunque propongo la necesidad de una metodología y de debates metodológicos que efectivamente construyan parámetros



de análisis para la fotografía, pienso que no se debe ignorar la importancia de que estos criterios reconozcan la potencialidad imaginativa / imaginaria de la imagen, la interferencia inherente de la subjetividad del fotógrafo en el análisis y la participación de la subjetividad del analista en la investigación. Como sociólogo clásico, Max Weber propone que no puede existir un análisis científico puramente objetivo de la vida cultural o de los fenómenos culturales, pues en la ciencia social las perspectivas parciales hacen parte de la propia presentación del objeto de investigación. Así, lo que se debe buscar es un conocimiento reflexivo de la realidad, infinita, y observada por el espíritu humano, finito, que define un fragmento muy limitado de esa realidad como objetivo de la comprensión científica que le da un carácter de *digno de ser conocido* (Weber, 2003, p. 88). Este análisis de las fotografías sigue la crítica de Weber a las delimitaciones rígidas impuestas por un *objetivismo de la ciencia* a la configuración científica construida.

De ese modo, realicé el *découpage* de las divisiones y subdivisiones del banco de datos a partir de la lectura de los elementos más evidentes a primera vista en las fotografías. Los parámetros básicos de análisis cinematográfico posibilitan una base inicial, y permiten la clasificación en distintos encuadres y ángulos<sup>15</sup>. La interacción entre el fotografiado y el fotógrafo era siempre observada, pues permitía comprender las cuestiones consideradas fundamentales para la etnografía. El elemento humano estaba presente en la mayor parte de las imágenes; identificar sus posturas, gestos, movimientos y el contexto en el cual estaba insertado era una preocupación. En el mismo sentido, el fuera de campo era observado, para entender lo que escapaba del cuadro creado por Verger. Como describe Mauro Koury al analizar una fotografía de ataúdes infantiles, “el fuera de escena gana la escena en el viaje de la mirada [...]. El invisible en la escena atraviesa los recuerdos agrediendo la foto con el humano negado. Revela la revelación” (Koury, 1998, p. 72). Así como el reconocimiento de la tragedia social de los niños muertos por la miseria invade la fotografía que Koury analiza, el fuera de escena de las fotografías de Verger cruza la visión de quien las observa. Se trata de una curiosidad dirigir la mirada

---

15. Las metodologías de análisis fílmico clasifican las escenas de acuerdo con el tipo de encuadre del plano filmado. Los planos son divididos, por ejemplo, en: primer plano o *close*, que enseña a una persona encuadrada del cuello hacia arriba; plano medio, en el que el encuadre va desde la cintura hacia arriba; plano conjunto, que muestra a las personas y el ambiente de una escena; y plano general, que presenta un área de acción amplia.

afuera de los bordes de la imagen y cuestionarse qué podría estar allá, no como una búsqueda de la realidad que envuelve el lugar, sino como un ejercicio de abstracción del contexto que permite pensar en las relaciones entabladas entre el fotógrafo y el fotografiado, en los posibles cambios de postura de las personas delante de una máquina fotográfica, en el impacto de la imagen sobre quien la observa, pues este también reconoce que hay más de lo que la imagen presenta. La fotografía, como la etnografía, recorta un instante y lo ofrece al “lector”. Ella se conecta físicamente con aquello que fue fotografiado —su referente—, pero el fotógrafo elabora, por medio de posibilidades estéticas, técnicas y culturales, el resultado de la imagen. Sin embargo, si el fotógrafo invisible dicta normas para la mirada que realiza, también “impone siempre al observador el agua turbia del río de la imaginación, donde todo es posible porque está desacralizado” (Koury, 1998, p. 73).

En otras palabras, el contexto pasa por la interferencia del fotógrafo para ser presentado al lector, pero las posibilidades de observación son múltiples y huyen de la simple elaboración sobre la situación fotografiada<sup>16</sup>.

Además del fuera de campo observado, las fechas y los números de las fotografías que habían sido digitalizadas con mejor calidad también fueron apuntados al

16. Es importante, sin embargo, resaltar brevemente los límites de la lectura, pues, como afirma Umberto Eco, “[...] si Jack, el *Destripador*, nos dijera que hizo lo que hizo basado en su interpretación del Evangelio según San Lucas, sospecho que muchos críticos vueltos hacia el lector se inclinarían a pensar que él había leído San Lucas de una manera extravagante” (Eco, 2001, p. 28). Eco concluyó el primer capítulo de su libro *Interpretación y superinterpretación*, en el cual analiza y critica su antigua defensa de derechos de los intérpretes, con la afirmación de que el texto es un universo abierto con infinitas interconexiones con el intérprete, pero que el “lector real es aquel que comprende que el secreto de un texto es su vacío” (p. 46).

final de cada ítem. Sin embargo, además de estos criterios iniciales rápidamente asimilados en el análisis, predominó en la lectura de las fotografías la descripción de los elementos presentes en cada imagen, que también incluyen las cuestiones señaladas arriba. Muchas veces una sensación provocada por la fotografía o alguna información anterior a la lectura también eran escritas. Dentro de cada subdivisión, esta información era apuntada, con la preocupación de crear una imagen de la imagen, o sea, un texto a partir del cual fuera posible visualizar las fotografías cuando no se pudiera tener más acceso a ellas, y que me ofreciese también una visión general resumida de cada conjunto de imágenes. De ese modo, fue dado hacer la transición entre el sistema de clasificación de la Fundación y mi lectura de las imágenes del

fotógrafo etnógrafo, respetando el modelo “nativo” al trabajar con la metodología propuesta. Así, a partir de tal definición sobre cómo describir en palabras las características de las fotografías agrupadas por las categorías de Verger, di continuidad al trabajo de *découpage*, observando las fotografías en conjunto para elegir cuáles serían analizadas en la escritura de la disertación. Como ejemplo de esa clasificación y del trabajo de *découpage* del acervo fotográfico realizado (y como parte imprescindible de ese trabajo), reproduzco las divisiones y subdivisiones de una excolonia de África, el Congo Belga:

**5. Congo Belga (2569)**

**5.1. Congo (309)**

**5.1.1. Léopoldville (19)**

Fotos del muelle, de barcos que están cerca y lejos, de un gran crucero. Fecha: 22 de febrero de 1952-19 de junio de 1952. Ampliada: 6.

**5.1.2. Passagers (58)**

Increíbles fotos de pasajeros del navío. Blancos asomados en la proa, acostados en las sillas, que descienden hacia la tierra, negros que trabajan, que se lavan con cubos al aire libre, que saltan en el agua. Fecha: 22 de febrero de 1952-19 de junio de 1952. Ampliadas: 1, 5, 7, 8, 25, 31.

**5.1.3. Pirogues (33)**

Fotos de las canoas y de los barcos en el río, en la travesía, principalmente, de canoas. Fecha: 22 de febrero de 1952-19 de junio de 1952.

**5.1.4. Rives (26)**

Fotos del río y de sus orillas, de la vegetación. Fecha: 22 de febrero de 1952-19 de junio de 1952. Ampliada: 23.

**5.1.5. Stanley-ville (71)**

Negativos de baja calidad, fotos de personas, de niños que miran hacia la cámara, mujeres que llevan vasijas en la cabeza, hombres que trabajan, hombres con madera de barco en las manos y niños sentados al pie de un árbol. Foto de la vegetación del río, del puente, de mujeres con niños que se bañan en el río. Fecha: 22 de febrero de 1952-19 de junio de 1952. Ampliadas: 17, 32, 59.

**5.1.6. Village (102)**

Muchos niños desnudos en el río, que miran hacia arriba. Foto del río, de las orillas. Personas que trabajan en las balsas. Una villa de casas de madera. Niñas que miran hacia la cámara, muy de cerca. De un gran navío, de un hombre con una especie de tocado entre los otros, entre blancos con cara de exploradores. De una especie de fuerte, de muchas personas vestidas de blanco en el margen del río (foto tomada desde el agua), de personas que desembarcan. Fecha: 22 de febrero de 1952-19 de junio de 1952. Ampliadas: 1, 15.

## Diálogos entre los archivos y el trabajo de campo

Tras el contacto descrito con los archivos fotográficos de la Fundación Pierre Verger, en el cual se clasificó cada subdivisión y división de acuerdo con los elementos de las imágenes, obtuve una visión general de la categoría *Bahía*, y posteriormente de la categoría *Daomé*. Se trata de una breve metodología, pero apropiada para el trabajo con un acervo amplio y heterogéneo, y que me ha permitido establecer los criterios para construir el *découpage* y la investigación. No es posible —ni necesario— presentar acá la continuidad de la metodología desarrollada, sus resultados y el contenido más a fondo de la disertación. Sin embargo, es fundamental reconocer que durante el proceso de la investigación otras relaciones fueron trabajadas en campo, más allá del análisis de un acervo y del contacto con las imágenes. En octubre de 2008 viajé a Salvador, mi ciudad natal y de la cual estaba alejada hacía ocho años, para hacer mi investigación. Ya conocía el espacio de la Fundación Pierre Verger por cuenta de visitas informales anteriores y sabía de la disponibilidad de la institución para investigaciones académicas. Me puse en contacto con el curador y responsable de los derechos autorales y del acervo fotográfico de la institución y así mi proyecto fue calificado y mantuve una correspondencia virtual con él hasta mi llegada allá. Ya el primer día, mientras hablaba con la bibliotecaria que conoció a Verger y trabajó con él, escuché que la casa del antropólogo siempre estuvo abierta para todos, ya fuera para buscar un libro, ayuda económica, información o fotografías. La Fundación parece tener como misión mantener el trabajo del fotógrafo, hacer el espacio lo más accesible y acogedor posible, recibir a todos los que toquen el timbre. Por lo tanto, desde

17. En una casa vecina de la Fundación fue creado el Espacio Cultural Pierre Verger, que ofrece talleres a los niños de la comunidad. La unión entre los terrenos es una gran escalera de piedras cercada por plantas diversas, árboles de frutas, bambús y de otras especies. Todos los días los niños participan en talleres de fotografía, capoeira, bailes afro, pinturas y otras actividades; así llenan el espacio de la Fundación, siempre entre charlas y juegos.

el primer día, tuve acceso a todo el material que necesitaba y a un computador disponible para ingresar al banco de datos, además de la posibilidad de conversar y convivir con las personas que allí trabajan, con otros investigadores y fotógrafos que también visitaban el lugar, con chicos del

Espacio Cultural<sup>17</sup> que jamás conocieron a Pierre Verger y adultos que trabajaron directamente con él durante años.

En un artículo publicado en el *Anuario Antropológico* bajo el título “Diálogo”, que cuestiona la reificación del diálogo como modo de interacción armónica e igualitaria, Vincent Crapanzano dice que varios tipos de encuentros ocurren en campo y que nuestra reacción depende de las ideas que tenemos sobre el significado del encuentro, el sentido del lenguaje y la naturaleza de la comprensión. Este autor señala:

Quando Peter hablaba conmigo sobre cómo piensan los negros, yo escuchaba, tomaba nota y obtenía mis datos. Cuando describía su experiencia con Henry, yo escuchaba fascinado. Me sentía unido a Peter. Y cuando él me contó la historia del día en que un amigo no quiso correr con él, yo —romántico que soy— sentí una cierta autenticidad en sus palabras. (Crapanzano, 1991, p. 64)

Peter fue su informante durante su investigación en Sudáfrica y era un blanco que conseguía, en diversos momentos, ofrecer un punto de vista diferente del usual sobre los que no eran blancos de su país. Según Crapanzano, en las charlas, Peter oscilaba entre emitir las opiniones convencionales —siempre etnocéntricas— sobre los blancos sudafricanos y tratar de entender a los que no eran blancos en sus propios términos, tomando al otro como sujeto. Sin embargo, en otros momentos, como en el fragmento citado, Peter contaba historias que dejaban fascinado a Crapanzano y lo hacían reaccionar con un silencio cómplice. En esos momentos, Crapanzano sentía que otro tipo de encuentro ocurría, que había otro diálogo entre ellos. Recuerdo mi trabajo de campo con todo el romanticismo del segundo tipo de encuentro del que trata Crapanzano. Sin contar con las charlas triviales de todos los días, siempre que el tema era mi investigación, o cuando se hablaba del trabajo creador de la Fundación, o cuando se contaba algún aspecto sobre la personalidad de Verger o sobre sus propias experiencias con el *candomblé*, solo pude dejarme fascinar, creer en la autenticidad de las palabras, pensar en no olvidar ningún detalle, pues aquello parecía resumir las experiencias por las cuales yo estaba pasando y componía, junto con el análisis del banco de datos, mi investigación de campo.

De este modo, si por un lado eran elaboradas prácticas y reflexiones sobre la fotografía y el *découpage*, por otro, el diálogo con investigadores y frecuentadores de la Fundación proporcionaba experiencias constitutivas del conocimiento que allí era engendrado. Dos ejemplos de historias vividas durante la

investigación, registradas en mi diario, pueden ayudar a aclarar eso. Yo pasaba mis días en un aula donde están los computadores que permiten el acceso a los archivos fotográficos de la Fundación. También era el lugar donde eran recibidas las personas: estudiosos, admiradores o curiosos. Una mañana, mientras miraba el banco de datos, llegó una chica para consultar textos y fotografías. Ella explicó que marcharía al África aquella semana, en un viaje espiritual, y dijo que, antes de irse, le gustaría tener contacto con el trabajo de Pierre Verger, ver imágenes de lo que iba a descubrir luego. Ella fue recibida, adiestrada en el manejo del programa digital y empezó a navegar a través de los archivos por lugares físicamente distantes, pero cercanos a nuestro imaginario, pues la llevaron a querer aventurarse por otro continente, tratando, quizás, de descubrirse (pues para eso sirven los viajes espirituales, creo).

Un mes después, yo estaba en el aula haciendo mi investigación, asomada sobre las fotografías tomadas por Verger, cuando entraron algunas personas con Roberta, colaboradora de la Fundación. Se sentaron alrededor de un computador mediante el cual ella accedía a los archivos digitales y descubrió que una de estas personas era un señor cubano que estaba de visita en Brasil. Él quería ver las fotografías de su país tomadas por Verger y, tras una breve búsqueda por temática geográfica, pasearon frente a los ojos del hombre imágenes de su tierra natal, fotografías de una Cuba antigua que él era capaz de reconocer y, emocionado, narrar para las otras personas. De repente, una de las imágenes generó un efecto distinto. El mismo proceso: este lugar es así hoy, antes era de tal modo; pero hay una diferencia: aquel lugar es hoy día una fábrica de gaseosas y antes era el lugar de trabajo de su madre. Cuando niño, él la visitaba en el horario del almuerzo, y a veces le llevaba la comida. Turbado por el recuerdo, empezó a llorar frente a la fotografía.

Me pregunté en aquel momento sobre lo que la fotografía es capaz de hacer: ¿en qué punto nos toca? Estaba maravillada con las muchas posibilidades de aprehensión que surgen del trabajo de Fatumbi Verger. Hoy reconozco, del mismo modo, que incluso un trabajo con archivos y fotografías está permeado por encuentros, historias, lecturas y aprendizajes sorprendentes, como los de las historias contadas. Voluntariamente acepté la determinación de las experiencias y fueron las charlas con niños, investigadores, personas que habían convivido con Pierre Verger; fue la convi-

vencia diaria con las personas de la Fundación; fue el contacto con los objetos del fotógrafo etnógrafo; fueron los lugares por donde él pasó, los libros que leyó, el aura que la presencia de su figura impregnó por todos los lados, mucho más allá de una vida; fue la investigación en un acervo de múltiples imágenes tomadas en todas las partes del mundo; fue la observación de las más variadas personas fotografiadas; fueron las comunicaciones exclusivamente verbales con lugares, personas e imágenes; fueron esas experiencias, en fin, las que determinaron mi escritura y, sobre todo, ordenaron toda la aprehensión de conocimiento y cualquier otra utilización de concepto. Si el conocimiento está impreso —o digitalizado— en un banco de datos de manera objetiva y quizás definitiva, su aprehensión puede estar llena de facetas y ser polifónica. Hay una circularidad en esa nueva concepción que vuelve la investigación en archivos una práctica múltiple y diversa. Si la fotografía es un lugar de potencialidad teórica, su lectura es fundamental para que esa aproximación exista, y, por lo tanto, su análisis es siempre relacional.

## CONCLUSIÓN

Renato Rosaldo, en la introducción de su libro *Culture and Truth*, propone algunas razones por las cuales cree que los procedimientos interpretativos rutinarios de la antropología deben de ser repensados. Se suele decir que los etnógrafos toman nuevas posiciones sobre las teorías después de comprender otras culturas, con base en el axioma según el cual los antropólogos son seres talentosos y bien preparados, listos para realizar una investigación de campo. Esta posición del etnógrafo es rutinaria y confortable, pero insuficiente, apunta Rosaldo, pues el análisis resultante es siempre incompleto. La cultura anglosajona tiende a ignorar la furia que una pérdida puede traer, y no fue una preparación sistemática para el campo lo que permitió a Rosaldo comprender lo que los ilongot decían al describir la furia del duelo como fuente de su deseo de arrancar la cabeza de una persona. La exacta comprensión solo ocurrió después de catorce años de investigación, con la devastadora pérdida de su esposa, que sucedió durante el trabajo de campo. Rosaldo dice que su experiencia personal sirvió como vehículo para hacer que

el dolor de los ilongot fuera más comprensible para los lectores. En mi experiencia de investigación, encuentro un paralelo simplista, pero verdadero, con la de Rosaldo. Llegué a campo con el objetivo de pensar sobre cuestiones que considero centrales para comprender la etnografía a partir de la lectura de fotografías de Pierre Verger, de la lectura de un archivo fotográfico. Mi norte era la etnografía, pero apenas pude aprehender el sentido latente de ese concepto al vivir efectivamente experiencias en situaciones que considero etnográficas y no saber cómo transformarlas en un texto etnográfico, en etnografía, en el sentido literal del término. Al proponerme realizar un trabajo directamente con el material fotográfico de un archivo, que en principio se presenta como menos permeado por la subjetividad que una etnografía tradicional, subestimé una comprensión más amplia de la investigación, pero rápidamente pude reconocer la relación de diálogo entre la experiencia etnográfica y los estudios con los archivos. El primer entendimiento de esa relación se dio a partir del análisis de las fotografías. En un artículo en el cual reflexiona sobre historias acerca de espíritus conocidos como *pueblo de la calle*, en Río de Janeiro, Vânia Zikán Cardoso defiende un entendimiento enriquecedor de las narrativas. Cardoso busca una forma de evocar el narrar sin agotar sus contradicciones, sin desembarazar las encrucijadas que la “cultura” nos presenta. Narrar sería, entonces, un acto de diseminación —concepto creado por Homi Bhabha (cfr. Cardoso, 2007)— para hablar de una sociedad que no es ordenada, pero en la cual la circulación de historias arroja nuevos significados, introduce ambivalencias. Así como las narrativas pesan sobre la realidad a la vez que la moldean, las fotografías construyen significados a medida que son leídas, “escuchadas”; fotografías y narrativas ofrecen múltiples posibilidades de significados para los eventos del mundo, multiplicidad compuesta por contradicciones y brechas que el narrar no debe llenar ni agotar (Cardoso, 2007). De esa manera creo que es necesario realizar una investigación con archivos, independientemente de que estén constituidos por imágenes fotográficas, textos, documentos históricos o piezas de museo.

De acuerdo con Kathleen Stewart (1991), el ejercicio de la antropología debe ser el de la crítica contaminada, que rompe la distancia entre el sujeto observador y el mundo real y se incluye como objeto de su propio análisis. Stewart defiende la polifonía en su sentido radical al afirmar que los significados culturales



son heterogéneos y que es necesario *reenergizar* la naturaleza retórica, epistemológica y de actuación de las cosas. La noción de contaminación surge de la idea de que la crítica debe trabajar a través de un sentido de implicación y enredo, no de pureza y trascendencia, como es común en el método relativista de la antropología. La investigación etnográfica —y su consecuente narrativa— debe dejar rastro y conferir forma a la vida. Este artículo desea reconocer la imprescindible relación entre el archivo y la interacción, entre el diálogo y las investigaciones. Cardoso y Stewart apuntan hacia las formas de abordar priorizadas en este artículo: la introducción de la ambivalencia en la relación entre las fotografías y las realidades que ellas afectan y construyen, y la importancia de la heterogeneidad y de la superación de la trascendencia en la investigación. Por lo tanto, lo que se busca es un estudio que incluya cuestionamientos y reflexiones en el proceso de evidenciar que un conocimiento objetivo sobre determinado tema “objeto de estudio” es inviable. Como una fotografía que, aunque impresa, está hecha de integraciones y voces y expuesta a lecturas y críticas, este archivo es la comunión del contacto, de la investigación y la escritura, y ofrece en texto la imagen de lo que defiende, llena de contradicciones e incompleta. Las experiencias vividas dejan las marcas, evidencian la imposibilidad de un análisis fotográfico distanciado de interacciones y de contextualización (sea de la imagen o del momento de su lectura) e incide sobre el contacto con el banco de datos y sobre la construcción de una metodología a partir del proceso de *découpage*.

Antoine de Saint-Exupéry, con su relato en primera persona sobre un príncipe que vino de otro planeta, se volvió una persona conocida en el mundo. Saint-Exupéry cuenta que cuando era niño vio un grabado de una boa que tragaba un animal y copió el dibujo de la demorada digestión del animal. Al enseñar su obra maestra para la gente adulta, le decían que se trataba de un sombrero. “Dibujé, entonces, el interior de la boa, para que las personas grandes pudieran entender mejor. Ellas necesitan de una explicación detallada”, dijo Saint-Exupéry (2006, p. 11), que entonces abandonó una futura carrera de pintor para convertirse en aviador.

Pierre Fatumbi Verger seguramente estaría de acuerdo con Saint-Exupéry, aunque era medio brujo y hechicero, testarudo y desconfiado, un hombre que rechazaba el exceso de explicaciones en favor de la expresividad de las imágenes y de los contactos

humanos creados por la fotografía. Desarrolló una práctica etnográfica a lo largo de su vida, desde sus primeros años como fotógrafo hasta su vejez como *babalaô*. Los trabajos académicos leídos para esta investigación definían la obra de Verger como antropología visual, como una representación cultural popular, como etnografía, como evidencia de un cambio de la fotografía para la etnografía. Sin embargo, observar las fotografías tomadas por Verger en el universo que después se volvió su campo de investigación, y aliar las lecturas de esas imágenes con otras lecturas y reflexiones, permiten pensar que el fotógrafo etnógrafo construyó un modo de aprender el universo del otro en la medida en que tomaba fotos y se relacionaba con este universo, con el otro; en la medida en que construía un catálogo de sus imágenes e historias, el archivo de una vida. La fotografía, de ese modo, es central para la comprensión de la etnografía de Pierre Verger. Cuando una investigación se propone aceptar el papel activo que en la construcción del imaginario cumplen las fotografías, apreciadas no solo como reflejo o ilustración, nuevas posibilidades aparecen en el entendimiento de lo que se estudia, en el entendimiento de la etnografía. Boris Kossoy (2005) afirma que a través de la fotografía siempre aprendemos, recordamos y creamos nuevas realidades, así como nuevas ficciones. Respetar la especificidad expresiva de las imágenes, sin recaer en la oposición simplista entre la imagen y el lenguaje, permite conjugar otros sentidos, evocar, contaminar las investigaciones etnográficas. Joly Martine (1996) propone que el lenguaje participa de la construcción del mensaje visual y que hay una circularidad reflexiva en esa aparente oposición. Martine evoca la fuerza creadora de las imágenes, presente en la fotografía de Verger, característica también de la etnografía como oficio, práctica y escritura.

Quizás las investigaciones, como el mundo de “las personas grandes”, exijan explicaciones detalladas y necesiten ver el interior de la boa para elaborar análisis y críticas. Es necesario, sin embargo, comprender las particularidades de cada lenguaje y reconocer los límites que desafían nuestras investigaciones y métodos. Esta investigación pretendió conjurar los efectos de las reflexiones sobre la etnografía y las posibilidades que advienen de las lecturas de un archivo compuesto por fotografías. Si no hay una única respuesta para todas las cuestiones e incertidumbres presentadas, vale reconocer la inserción de estas reflexiones en el gran diálogo

que la antropología construye para desarrollarse como un área de conocimiento y un saber. Vale, también, y quizá principalmente, elaborar cuestiones que ayuden a las personas a mirar el dibujo de un niño y entrever algo más que un simple sombrero.

## REFERENCIAS

- AUMONT, J. & MARIE, M. (2003). *Diccionario teórico y crítico del cine* (3ª ed.). São Paulo: Papirus.
- BARTHES, R. (1984). *La cámara clara*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- BONFIM, L. A. S. (2000). *Espesos de Bahía: impresiones de una ciudad en movimiento*. Tesis de maestría no publicada, PPGCS/UFBA, Salvador.
- BUARQUE DE HOLANDA, L. (Director). (1998). *Mensajero entre dos mundos* [documental]. Río de Janeiro: Conspiração Filmes.
- CAMARGO, D. (2004). El aplastamiento de la perspectiva: lectura de una imagen de muerte y violencia. *Stadium*, 17. Recuperado el 13 de junio de 2008, de <http://www.stadium.iar.unicamp.br/17/07.html>
- CARDOSO, V. Z. (2007). Narrar el mundo: historias del “pueblo de la calle” y la narración del imprevisible. *Mana*, 13 (2), 317-345.
- COLLIER JR., J. (1987). Visual Anthropology's Contribution to the Field of Anthropology. *Visual Anthropology*, 1, 37-46.
- CRAPANZANO, V. (1991). Diálogo. *Anuário Antropológico*, 88, 59-80.
- ECO, U. (2001). Interpretación e historia. En *Interpretación y superinterpretación*. São Paulo: Martins Fontes.
- FLUSSER, V. (2002). *Filosofía de la caja negra: ensayos para una futura filosofía de la fotografía*. Río de Janeiro: Relume Dumará.
- FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Lisboa: Portugalia.
- FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. (2008). *Histórico: material para divulgação*. Salvador de Bahía: Fundação Pierre Verger.
- GURAN, M. (1998). Notas de investigación sobre la iniciación y el trabajo fotográfico de Pierre Fatumbi Verger en Benín. *Cuadernos de Antropología e Imagem*, Río de Janeiro, 2 (7), 105-114.
- KOSSOY, B. (2005). Fotografía y memoria: reconstitución por medio de la fotografía. En E. Samain (Org.), *O fotográfico* (2ª ed., pp. 41-47). São Paulo: Hucitec/CNPq.
- KOURY, M. P. (1998). Ataúdes infantiles expuestos: el problema de los sentimientos en la lectura de una fotografía. En B. Feldman-Bianco & M.

Una etnografía en los archivos de la Fundación Pierre Verger.  
 Diálogos, discusiones e interacción a partir de un estudio de caso

- M. Leite (Orgs.), *Desafíos de la imagen: iconografía, fotografía y video en las ciencias sociales*. Campinas: Papirus.
- LE BOULER, J-P. (Org.). (1993). *Le pied à l'étrier: correspondance échangée entre Alfred Métraux et Pierre Verger*. Paris: J.M. Place.
- LE BOULER, J-P. (2002). *Pierre Fatumbi Verger: un hombre libre*. Salvador: Fundação Pierre Verger.
- LEITE, M. M. (1993). *Retratos de familia: lectura de la fotografía histórica*. São Paulo: Edusp.
- LEITE, M. M. (2005). Imagen paradigmática en el pasado y en el presente. En E. Samain (Org.). *O fotográfico* (2ª ed., pp. 35-40). São Paulo: Hucitec/CNPq.
- LÜHNING, A. (1999). Pierre Fatumbi Verger y su obra: un homenaje. *Afro-Ásia*, Salvador, 21/22, 315-364.
- LÜHNING, A. (2002). *Verger / Bastide: Dimensiones de una amistad*. Salvador: Bertrand Brasil.
- LÜHNING, A. (Org.). (2004). *Pierre Verger: reportero fotográfico*. Río de Janeiro: Bertrand Brasil.
- MARESCA, S. (1998). Sobre los retos lanzados por la fotografía hacia las ciencias sociales. En L. E. R. Achutti (Org.), *Ensayos (sobre el) fotográfico* (pp. 115-118). Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre.
- MARTINE, J. (1996). *Introducción y análisis de la imagen*. Campinas: Papirus.
- PÔSSA, C. M. DE M. (2007). *Estudio de la obra fotográfica de Pierre Verger*. Tesis de doctorado no publicada, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.
- RODRÍGUEZ, V. (2005). Sobre la iconoteca inteligente. En E. Samain (Org.), *O fotográfico* (2ª ed., pp. 347-357). São Paulo: Hucitec/CNPq.
- ROLIM, I. C. P. A. (1998). Tún Pade: coincidimos outra vez. *Cuadernos de Antropología e Imagen*, Rio de Janeiro, 7 (2), 157-161.
- ROLIM, I. C. P. A. (2002). *La mirada del rey: imágenes de Pierre Verger*. Tesis de maestría no publicada, PPGAS/Unicamp, Campinas.
- ROSALDO, R. (1993). *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- SAINT-EXUPÉRY, A. DE. (2006). *O pequeno príncipe* (48ª ed.) Rio de Janeiro: Agir.
- SOUTY, J. (2007). *Pierre Fatumbi Verger: du regard détaché à la connaissance initiatique*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- STEWART, K. (1991). On the Politics of Cultural Theory: A Case for "Contaminated" Critique. *Social Research*, 58 (2), 395-412.

- STEWART, K. (1996). *A Space on the Side of the Road*. Princeton: Princeton University Press.
- TACCA, F. DE. (1993). Zapatero: el retrato de la casa. *Boletín especial del Centro de Memória de Unicamp*, Campinas, 5 (10). Recuperado el 13 de junio de 2008, de [www.studium.iar.unicamp.br/10/4.htm](http://www.studium.iar.unicamp.br/10/4.htm)
- TACCA, F. DE. (2001). *A imágética da Comissão Rondon: etnografias filmicas estratégicas*. Campinas: Papirus.
- URIARTE, J. B. DE. (1995) A Space on the Side of the Road: Review. *Visual Anthropology Review*, 12 (2), 117-120.
- VERGER, P. (1954). *Dieux d'Afrique: culte des orishas et vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil*. Paris: Éditions Paul Hartmann.
- VERGER, P. (1980). *Retratos de Bahía: 1946 a 1952*. Salvador: Corrupio.
- VERGER, P. (1982). *50 años de fotografía*. Salvador: Corrupio.
- VERGER, P. (1991). Entretien avec Emmanuel Garrigues. *L'Ethnographie* [número especial]. *Ethnographie et Photographie*, Paris, CXXXIII (LXXXVII), 167-178.
- VERGER, P. (1993). *Le Messenger: The Go-Between: Photographies 1932-1962*. Paris: Bleu Outremer/Revue Noire.
- VERGER, P. (2002). *Orixás: los dioses iorubás en África y en el Nuevo Mundo* (6ª ed.) Salvador: Corrupio.
- WEBER, M. (2003). La "objetividad" del conocimiento en la ciencias sociales. En G. Cohn Gabriel (Org.), *Max Weber: sociología* (7ª ed., pp.79-127). São Paulo: Ática.

---

Recibido: 1º de marzo de 2010

Aprobado: 11 de agosto de 2010

---