



Imaginación visual y cultura en el Perú

Gisela Cánepa Koch
Editora

Capítulo 7

Bernardo **Cáceres** / Raúl **Zevallos** / Raúl **Castro** / Valeria **Biffi** / Nelson E. **Pereyra**
Julio **Portocarrero** / Lucero **Silva Buse** / Rosario **Flores** / Juan Carlos **La Serna** / Óscar **Espinosa**
Deborah **Poole** / Isaías **Rojas Pérez** / Cecilia **Rivera** / María Eugenia **Ulfe** / Rodrigo **Chocano**
Ulla **Berg** / Alexander **Huerta-Mercado** / Alonso **Quinteros** / Jeroen **Zalm** / Mercedes **Figuroa**

DEPARTAMENTO DE
CIENCIAS SOCIALES



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Imaginación visual y cultura en el Perú
Gisela Cánepa (editora)

© Gisela Cánepa, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de portada: Camila Bustamante

Diagramación y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: diciembre de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-15303

ISBN: 978-9972-42-983-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101813

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

EL USO DEL DIBUJO COMO MEDIO DE CONSTRUCCIÓN DE DATOS Y MODO DE REPRESENTACIÓN EN INVESTIGACIÓN ANTROPOLÓGICA

Julio Portocarrero

*Una traducción siempre va a ser una recreación
del original en algo profundamente diferente.*

Malinowski, *Coral Gardens and their Magic*, 1935

El dibujo es tanto una forma de expresión universal como una manifestación cultural. Nos acompaña desde los comienzos de la humanidad como medio a través del cual elaboramos, expresamos, recibimos e intercambiamos ideas, experiencias y proyectos de todo tipo. No es de extrañar entonces que estuviera detrás del origen de la oralidad y de su representación a través de la escritura (Levin, 2005). Pero su relación con el lenguaje hablado y escrito es mucho más compleja. Muchos de nuestros pensamientos son visuales en su origen y, en diversas ocasiones, dibujamos para representar lo inexpresable e inconmensurable a través de la palabra. En ese sentido, dibujar funciona también como un mecanismo de interpretación y comunicación. Tal vez por eso fue tantas veces utilizado por viajeros, exploradores y científicos como herramienta de registro, reflexión y exploración de las nuevas realidades que se desplegaban ante sus ojos.

El dibujo fue también un medio legítimo de registro y despliegue de datos en la historia temprana de la antropología y su utilidad se encontraba fuera de discusión. En la actualidad su estatus se encuentra en tela de juicio. Muchos antropólogos lo consideran una herramienta eficaz para tratar, junto con nuestros informantes, temas especialmente abstractos, complejos o delicados. Representa también una oportunidad única para abordar fenómenos que son difíciles de verbalizar para nuestros sujetos de estudio, y puede ser de gran ayuda si se trata de obtener información de actores con dificultades para desarrollar informes verbales sobre sus experiencias, sentimientos y opiniones. Sin embargo, existe una fuerte corriente que cuestiona

el lugar del dibujo en nuestra disciplina al encontrarlo extremadamente subjetivo e impreciso como técnica de registro de datos. Lamentablemente poco se ha teorizado en torno a las implicancias de su uso en la construcción del conocimiento antropológico debido, en parte, a que es visto como un mero complemento de la entrevista.

En este artículo reflexiono en torno al uso del dibujo en investigación social intentando responder a tres preguntas principales: ¿Cuál es el lugar del dibujo en la antropología? ¿Existen varias formas de uso del dibujo en investigación social? ¿Cómo se relacionan estas formas de uso del dibujo con maneras de entender la producción de conocimiento antropológico?

Para responder a estas preguntas discutiré primero las ideas de una serie de autores que consideran que el dibujo etnográfico en la antropología social y cultural está en declive. El argumento de estos autores se centra en que el dibujo es visto por la comunidad académica como un medio fuera de moda y poco confiable debido al tipo de autoridad que evoca. En segundo lugar discutiré los límites y alcances en el uso de otro tipo de dibujo, el dibujo como medio de elicitación en la entrevista de investigación social. En una tercera sección señalaré algunas tendencias contemporáneas en el uso del dibujo etnográfico, concentrándome especialmente en Rudi Colloredo-Mansfeld y en su perspectiva sobre esta herramienta. Finalmente discutiré qué formas de producción de conocimiento están detrás de estas tres diferentes maneras de entender el uso del dibujo en nuestra disciplina.

El dibujo etnográfico, una imagen bajo sospecha

Responder a las preguntas que he planteado para este artículo no es una tarea sencilla. Las reflexiones sobre los usos del dibujo en antropología social y cultural, que trasciendan el nivel de manuales metodológicos, son escasas tanto en el escenario local como en el internacional. ¿A qué puede deberse este hecho? Varios autores coinciden en afirmar que esta situación se explica, en parte, por el lugar que ocupa actualmente el dibujo en nuestra disciplina.

La antropóloga portuguesa Ana Isabel Alfonso (2004) encuentra que, aunque existe una larga tradición de trabajo y colaboración entre artistas visuales y antropólogos, el uso del dibujo como herramienta de registro etnográfico viene disminuyendo en forma dramática desde hace varias décadas. Según esta autora, desde la segunda mitad del siglo pasado el dibujo fue dejado de lado frente otras herramientas que comenzaron a ser consideradas como medios más precisos para el registro de imágenes: el video y la fotografía. De esta forma el dibujo pasa así de ser reconocido como un medio válido de representación a ser observado como una técnica fuera de moda y poco confiable.

No es muy difícil imaginar parte del porqué. Autores como Terence Turner (1992) señalan que, debido a la globalización, es cada vez mayor el uso de los recursos audiovisuales como la fotografía y el video, que se han convertido en medios económicos y relativamente fáciles de utilizar no solo por los investigadores sino por los propios sujetos de estudio, que se apropian de estas nuevas tecnologías de generación de imágenes para sus propios fines. ¿Pero cómo es que en este proceso el dibujo terminó convirtiéndose en una técnica poco fiable?

Según Liza Bakewell (1998) los dibujos han sufrido el estigma de ser calificados como sumamente triviales y subjetivos. Desde su perspectiva, la empresa académica en la que nos vemos involucrados los antropólogos es una actividad que privilegia el texto escrito, y los investigadores que desean ser reputados como rigurosos no se conciben comúnmente como dibujantes sino como escritores. Para esta autora, dicha situación se evidenciaría, además, en cómo la mayor parte de la crítica posmoderna a la antropología se ha centrado en las formas retóricas del lenguaje escrito y ha trabajado las posibilidades de uso de las imágenes como un tema marginal. Sin embargo, esta argumentación pierde contundencia si tomamos en cuenta que, en realidad, los antropólogos apelamos a muchas otras imágenes como fotografías, videos, gráficos, diagramas, matrices, no solo para registrar datos sino también para desplegar evidencia.

Para Greg Myers (1990) los investigadores sociales usamos diversos tipos de imágenes que pueden ser clasificadas en géneros distintos como, por ejemplo, los gráficos estadísticos. Para este autor existe una jerarquía de estas imágenes en el pensamiento académico, donde cada género evoca una autoridad diferente.

Para explicar esta idea Myers utiliza varios ejemplos. Por un lado, las figuras como histogramas, gráficos de dispersión y otros tipos de gráficos asociados a la investigación cuantitativa connotan una objetividad mayor que otras imágenes, debido a su asociación con la rigurosidad de la medición científica. Por otro lado, imágenes como la fotografía y el video resaltan la noción de un contacto inmediato y registro preciso de la realidad, y son utilizadas como una forma de documentación que refuerza el hecho de haber estado ahí, como fuente de autoridad suficiente para validar los alegatos que presentamos en nuestras investigaciones (Collredo-Mansfeld, 1999).

Brian Wallis (1984, citado por Collredo-Mansfeld) señala que, en comparación con estas imágenes, los dibujos evocan una serie de sesgos relacionados con la subjetividad y la imprecisión. Desde su argumentación, estas cualidades serían inherentes a los procesos que se desarrollan en la elaboración de un dibujo. Rudy Collredo-Mansfeld (1999) describe bastante bien parte de estos procesos. Para dibujar un objeto o una escena el productor debe recortar de forma dramática el mundo que se levanta frente a sus ojos, reduciendo la realidad a unos pocos detalles

visuales, debiendo decidir entre lo que incluye y lo que excluye de la composición. Además, el productor de estas imágenes se encuentra limitado a lo que puede percibir, no pudiendo atender al todo¹¹.

No obstante, esta descripción podría extrapolarse de manera directa a cómo concebimos en la actualidad cualquier proceso de investigación, sea esta social o no, sin poner automáticamente en cuestión su validez. ¿Qué puede entonces generar que el dibujo etnográfico sea visto bajo este halo de sospecha y subestimación? Desde mi perspectiva el asunto se encuentra en quién elabora e interpreta esta imagen. Los diferentes autores que hemos mencionado hacen referencia a un tipo de dibujo, el dibujo etnográfico clásico, aquel que es realizado¹², analizado e interpretado por el investigador como medio de registro y transmisión de imágenes gráficas sobre las formas de vida humanas. Esta técnica de construcción de datos es puesta bajo sospecha debido a que aparece entonces como demasiado subjetiva al estar tan íntimamente asociada a la capacidad de registro y sesgos del investigador. No solo es la técnica sino el investigador como observador quien es puesto en tela de juicio. ¿Pero qué pasa entonces en el caso de los dibujos creados y/o interpretados por los propios sujetos de estudio? ¿Despertarán el mismo tipo de autoridad y suspicacias?

El dibujo como soporte para provocar y dilucidar¹³ datos en la entrevista

El argumento presentado en la sección anterior puede ser relativizado en tanto que centra su atención en el dibujo etnográfico clásico, sin tener en cuenta otras formas de uso del dibujo en investigación social. Usualmente, estos otros tipos de dibujo no son producidos por el investigador sino por los sujetos de estudio, siendo utilizados como una técnica de elicitación¹⁴.

De acuerdo con John Berger (Harper, 2002), la elicitación a través de imágenes consiste en insertar figuras en la entrevista de investigación empírica. Estas imágenes pueden ser muy diversas y corresponden a diferentes fuentes como: dibujos, fotografías, videos, posters, rotafolios, cómics, entre otros. Su uso tiene como objetivo

¹¹ Como veremos en el desarrollo de mi argumentación, estas características del proceso de elaboración de los dibujos pueden ser vistas más bien como cualidades que facilitan el proceso reflexivo del investigador.

¹² O, en algunos casos, un dibujante encargado por el investigador desde su lógica y propios intereses.

¹³ El término utilizado originalmente en inglés es *elicit*.

¹⁴ Existe todo un debate sobre la posibilidad de utilizar el verbo elicitare en castellano. La Real Academia de la Lengua Española sugiere traducir *elicit* como obtener o provocar; sin embargo, estos términos no hacen justicia a la idea de fondo del concepto aplicado en investigación social. En este contexto el concepto alude a un proceso a través del cual se genera un dato a partir de la interacción entre investigador e informantes.

potenciar la entrevista convencional, basada exclusivamente en la palabra, aligerando las diversas limitaciones que esta presenta.

La entrevista convencional es considerada por muchos como la reina de las técnicas para la construcción de datos. Charles Briggs (1986) encuentra que una gran mayoría de estudios sociales basa sus hallazgos en datos contruidos exclusivamente a partir de este tipo de técnica. Para él y otros autores como Eliot Liebow (1993), sin embargo, este tipo de conversaciones formales genera una serie de dificultades para abordar y dar sentido a muchos fenómenos sociales y culturales.

En primer lugar, esta técnica plantea problemas de veracidad. En su interesante texto *Tell them who I am*, Liebow alude a un refrán: «No me hagas preguntas y no te mentiré», para plantear la cuestión de la autenticidad de la información recogida a través de la entrevista. Esta puede ser vista entonces como un intercambio que sale de los patrones habituales de relación social de los sujetos de estudio y que puede generar confusiones, desconfianza y relaciones de poder que afectan la producción de nuestra evidencia.

En segundo lugar, el uso de las entrevistas convencionales también plantea dificultades en el tratamiento de ciertos temas que son difíciles de plantear y verbalizar por los sujetos de estudio y por los investigadores, tanto en condiciones habituales de conversación como a través de las entrevistas. Muchos de los temas que abordamos pueden ser demasiado abstractos, muy complejos y complicados de plantear, recordar y reportar, pero también pueden ser sumamente delicados, inconmensurables a través de la palabra.

Finalmente, las entrevistas convencionales también generan problemas para el trabajo con ciertos grupos que no son especialmente competentes para elaborar reportes hablados o escritos, como niños muy pequeños y personas con dificultades de expresión verbal de diferente índole.

Estas limitaciones generan situaciones que muchas veces no llegan a un buen puerto. El entrevistador puede plantear sus temas y preguntas inadecuadamente, también puede no administrar el volumen de información que provee el entrevistado, etc. El entrevistado puede no saber cómo explicar bien una situación, puede no entender una pregunta, puede no recordar de manera precisa un evento, entre otros problemas.

Para resolver estos inconvenientes, investigadores como Le Compte y Schensul (1999) han pensado en el uso de apoyos para producir datos, intentando disminuir estas limitaciones. En la siguiente tabla se resumen diferentes apoyos comúnmente utilizados en investigación social con este fin, organizados de acuerdo al tipo de fenómeno que se intenta abordar y a las dificultades que plantean para ser trabajados dentro de una entrevista convencional.

Tipos de fenómeno	Dificultades comunes	Tipos de ayuda o soporte
Significados Interpretaciones de los entrevistados sobre conceptos, eventos, temas. Desde ideas generales hasta otras muy sistematizadas en esquemas y taxonomías	Temas delicados o complejos Difíciles de: Plantear por el investigador Expresar para el entrevistado	Tarjetas Fotos Dibujos Diagramas o mapas conceptuales Matrices Caminatas de acompañamiento
Grupos y sus relaciones sociales: Relaciones, intercambios, miembros, estructuras, límites, conflictos	Estructuras complejas o complicadas Difíciles de: Plantear por el investigador Expresar para el entrevistado	Mapas espaciales y sociales Diagramas Tarjetas
Eventos: Sucesos habituales o críticos	Plantear y ordenar para el investigador Recordar y sistematizar para el entrevistado	Dibujos Fotografías Flujogramas Fotografías Películas/teatro
Procesos: Sucesión de eventos de largo, mediano o corto plazo, recientes o pasados	Plantear y ordenar para el investigador Recordar y sistematizar para el entrevistado	Líneas de tiempo Calendarios Reloj Flujogramas

La mayoría de estos apoyos es de índole visual y se basa en la elaboración o presentación de imágenes sobre las que se interroga al entrevistado. Para Berger las diferencias entre las entrevistas que usan imágenes y textos, y aquellas que solo utilizan la palabra, se encuentran en la forma en la que reaccionamos y respondemos a estas formas diversas de representación simbólica. Entonces no se trata simplemente de insertar las imágenes, sino de crear un tipo diferente de proceso de construcción de información e información diferente. Según este autor, el uso de imágenes como estrategia para elicitación de datos amplía las posibilidades de la investigación empírica convencional ya que ayudan a recordar información, sentimientos y eventos, convirtiéndose en una forma particular de representación que produce un dato distinto.

Poco se ha discutido sobre el uso de las imágenes desde esta perspectiva. Una de las pocas herramientas sobre las que se ha reflexionado es la fotografía. Collier (1957), uno de los pioneros en experimentar con este medio, considera que el uso de imágenes como las fotografías no solo permiten recordar mejor y de manera más precisa sino que ayudan a que los informantes y entrevistadores sobrelleven la fatiga y repetición de las entrevistas convencionales. Para este autor, la fotografía sirve además

como una herramienta para que el investigador ceda parte del control que ejerce dentro del proceso de construcción de los datos. Muchas de estas fortalezas de la fotografía como medio de elicitación también pueden atribuirse al dibujo.

El dibujo utilizado desde esta perspectiva cumple una serie de funciones relacionadas con la reducción de la complejidad y de la incertidumbre en la construcción de datos, ya que:

- Nos ayuda a «aterrizar» temas abstractos.
- Nos permite ordenar temas complicados y complejos que difícilmente pueden ser pensados y reportados sin un apoyo visual.
- Nos permite introducir temas especialmente delicados o sensibles.
- Nos ayuda a plantear asuntos difíciles de verbalizar.
- Nos ayuda a recordar y precisar eventos y procesos.

Sin embargo, el uso del dibujo también puede prestarse a malos entendidos. Por ejemplo, uno de los referentes más importantes en el uso de imágenes es el diagnóstico psicológico. En mi experiencia, muchos informantes se inhiben frente al hecho de tener que dibujar o plantear sus ideas frente a un dibujo, ya que temen ser examinados psicológicamente. Este no es el único problema, también los investigadores pueden confundir su rol e intentar hacer un análisis de este tipo al tener claro el uso del dibujo en sus estudios.

Parte del problema radica en que el dibujo como medio de elicitación es considerado una mera herramienta que sirve como medio para preguntar y conversar. Como consecuencia, no se discute en torno a los sesgos inherentes al contexto y a la presencia/participación del investigador, ni a las posibilidades de expresión de nuestros sujetos de estudio a través de este medio, entre otros temas de gran importancia.

Pero existe un problema aún más importante. Desde mi experiencia, en muchos casos estos dibujos también son entendidos como reflejos del mundo interior, de las experiencias y del imaginario de los sujetos de estudio, sin tener en cuenta que son el producto de un proceso de investigación y que dibujar es un acto de creación en el que lo que se dibuja no preexiste al acto de dibujar. Pondré un ejemplo para observar los peligros de un uso inadecuado de esta técnica.

En 1998 una ONG local publicó un estudio que indagaba las miradas de los adolescentes limeños sobre la agresión sexual, entre otros temas. El texto fue el producto de la sistematización de diversas actividades de investigación participativa desarrolladas con adolescentes varones y mujeres, en el marco de un proyecto de desarrollo que intentaba difundir la responsabilidad masculina en la salud sexual y reproductiva y en la vida familiar de estos jóvenes. En las actividades de este proyecto participó un total de 120 jóvenes de cinco barrios periurbanos de Lima. Los datos analizados

fueron construidos por facilitadores a través de diferentes técnicas como los *focus groups*, frases incompletas, dibujos y dramatizaciones que se aplicaron en talleres de reflexión y creación colectiva. No está de más señalar que los facilitadores no participaron posteriormente en el análisis de la información.

La información vinculada con la agresión sexual fue generada mediante una serie de discusiones grupales desarrolladas a partir de dibujos elaborados grupalmente por los jóvenes participantes, divididos de acuerdo a su sexo. La mayoría de dibujos representaba escenas de violación sexual en las que un varón violentaba a una mujer. Los grupos de varones se concentraron en dibujar las escenas de penetración mientras que las mujeres tendieron a dibujar los momentos previos que explicaban la violación. Algunos de estos dibujos se adjuntaron como anexos independientes al reporte de resultados. Además se elaboró una matriz que describe la forma de violencia sexual, el agresor, la víctima y el lugar o circunstancias en que se dieron, así como el argumento de la historia que estaba detrás.

Ejemplo:

Forma de violencia	Agresor	Víctima	Lugar y circunstancias/ argumento
Violación sexual	Varón adulto en estado de ebriedad	Mujer (aparentemente la esposa o alguien que dice que lo va a denunciar)	Casa, espacio cerrado cerca de una cama

En el estudio se concluye que «los chicos» y «las chicas» identificaban fundamentalmente un tipo de violencia sexual: la violación sexual. Esta sería una experiencia cercana conocida por los informantes, ya que más de la mitad declaró que había escuchado hablar sobre el tema. A partir de la revisión de los dibujos y de la conversación que se generó se llegó a una serie de interpretaciones en las que la violación sexual estaba asociada a sus representaciones sobre la sexualidad masculina y femenina. Se concluyó que los jóvenes tendían a justificar la agresión de los varones debido a su desmedido e irrefrenable deseo sexual, proponiendo una forma de relación sumamente desigual en la que las mujeres deben evitar provocarlos y ajustarse a sus deseos para evitar ser violentadas.

Aunque las conclusiones de este estudio son bastante consistentes, existe una serie de interrogantes que no fueron abordadas en el análisis del material construido. ¿Cómo influyó el proyecto de intervención en la forma que adquirieron los dibujos y en las entrevistas grupales que se analizaron e interpretaron? ¿Cómo es que los jóvenes participantes se sintieron frente al acto de representar mediante el dibujo un tema tan complejo y controvertido como la violencia sexual? ¿Pudieron haber

dibujado otras escenas diferentes si la actividad hubiese sido individual? ¿Cuál fue la relación establecida entre los facilitadores y los participantes durante el proceso de construcción de los datos? ¿Cómo participaron los facilitadores en la creación de estos dibujos? ¿El dibujo y la discusión posterior permitieron abordar el fenómeno en toda su complejidad o es que acaso redujeron la discusión a algunos temas específicos? ¿En qué medida estos dibujos pueden ser considerados como representaciones adecuadas de la mirada de los jóvenes hacia el tema tratado?

Este ejemplo nos muestra una forma usual de utilizar los dibujos en las investigaciones de nuestro país para temas tan diversos como la educación, la salud, la sexualidad y el trabajo con niños. Pienso que en gran medida este uso del dibujo presenta un principio similar al de las propuestas iniciales de autorrepresentación a través de videos y fotografías, que estimaban los registros de los sujetos de estudio como representaciones más legítimas y verídicas de sus realidades. En mi opinión, en el ejemplo presentado, se piensa que estos dibujos, al ser realizados por los participantes, encarnan de manera veraz su forma de concebir el fenómeno investigado. Esta forma de uso de los dibujos en investigación social evoca una autoridad diferente que, muchas veces, no es puesta en cuestión.

Desde esta perspectiva, nuestros informantes reproducen a través del dibujo exactamente lo que están pensando y sintiendo. En este sentido, parece existir una raíz fuertemente naturalista en el uso del dibujo como representación, ya no de una realidad externa a los sujetos sino subjetiva. El investigador asume una actitud aparentemente pasiva y cede ante el informante/dibujante como un duplicador de la realidad. El uso del dibujo como técnica de elicitación en muchas ocasiones hace aparecer al investigador como un actor neutro y contemplativo y no como un actor que interactúa con otros. Pero nada nos garantiza que esto sea así. Es el contexto, el formato y las herramientas, así como la relación que los sujetos guardan con estas herramientas de producción de imágenes, los que permean y delimitan esta realidad.

El ejemplo anterior nos muestra cómo el uso de imágenes, en este caso los dibujos, no genera buenos resultados automáticamente y muchas veces puede sobre simplificar los fenómenos que estamos trabajando, para terminar produciendo estereotipos sobre estos. De esta forma, no solo no se logran trascender las limitaciones de la entrevista, sino que estas se refuerzan. El ejemplo nos habla también del lugar que ocupan estos dibujos, reducidos a una mera técnica que complementa la entrevista, sin tener en cuenta sus posibilidades como medio de representación en la observación del investigador. Otro de los problemas con este tipo de aproximación al dibujo como medio de elicitación consiste en asociarlo exclusivamente a la aplicación de otra técnica como la entrevista y concebirlo como una herramienta utilizable en diferentes contextos del trabajo de campo, como la observación.

Formas contemporáneas de utilizar y concebir el dibujo etnográfico

Como respuesta a la crisis del dibujo etnográfico se ha desarrollado una serie de iniciativas personales, no necesariamente articuladas, en diferentes partes del mundo. En México, Ernesto Licona (2000) trata de discutir la cultura popular y la experiencia urbana desde el desarrollo de dibujos que intentan representar su experiencia en la ciudad. En Brasil, José Miguel Nieto (2007) dibuja escenas dentro de prostíbulos clandestinos para dar cuenta de su propio proceso reflexivo en torno al trabajo sexual. El portugués Manuel Joao Ramos (2004) reconstruye y problematiza la memoria histórica utilizando este medio. De manera independiente, cada uno de ellos desarrolla una reflexión similar sobre el lugar del dibujo en la investigación etnográfica.

En primer término, para estos autores, dibujar implica un proceso de selección de la realidad, una economía de la representación que presenta algunas ventajas ya que contribuye a ordenar los procesos cognitivos y reflexivos del investigador/dibujante permitiéndole concentrarse en ciertos detalles, guiando su percepción sobre lo visualmente importante.

En segundo lugar, el dibujo no es solo un proceso de registro sino una forma de relación social a partir de la cual se interactúa con los sujetos de estudio, ya que la creación de estas imágenes puede llevarse a cabo bajo la mirada, participación y colaboración de nuestros informantes. En esta relación social el investigador cambia su posición habitual ya que de observador se puede convertir en alguien observado, interpelado, cuestionado, generándose un diálogo a través del cual se producen los datos.

Desde esta perspectiva el dibujo también posibilita que los sujetos de estudio adquieran una posición reflexiva. Genera entonces una reacción en ellos porque están presentes y en una situación relativamente activa.

Me gustaría detenerme en la perspectiva de Rudi Colloredo-Mansfeld y en su estudio *The native leisure class: Consumption and cultural creativity in the Andes*, donde intenta entender cómo los bienes materiales son interpretados por los otavales del Ecuador observando su importancia como valor de uso y cambio de acuerdo a diferencias de clase, etnicidad y procedencia. Colloredo-Mansfeld utiliza un enfoque multimetodológico en el que apela a encuestas, entrevistas, observación a través de videos y dibujos de diferente tipo elaborados por él durante el trabajo de campo. El autor observa en la técnica del dibujo una herramienta especialmente importante y diferente al uso del video y de la fotografía en varios sentidos.

Para este Colloredo-Mansfeld dibujar implica dos elementos principales. En primer lugar es tanto acto de representación como un trato o intercambio social. El autor desarrolla sus dibujos en presencia de los sujetos de investigación de todo tipo

(mujeres, varones, ancianos y niños) e intercambia información con ellos, recibiendo sus sugerencias sobre lo que debe incluirse o no en los dibujos de paisajes, escenas y objetos materiales. Acepta además consejos sobre el detalle que debe poner a ciertos objetos y es interpelado o cuestionado cuando se aboca a dibujar objetos «sin valor» o de «poco valor» para las personas que lo rodean. De esta forma el dibujo se convierte en una creación ya no personal sino en un producto de intercambio de ideas y perspectivas sobre las cosas y el mundo social en el que se inscriben. Para el autor el dibujo se convierte de esta manera también en un medio para realizar sus preguntas de investigación, durante o después del proceso de dibujar.

En segundo lugar, para Colloredo-Mansfeld existe una cuestión técnica. Dibujar ofrece oportunidades únicas, pues las imágenes que dependen de tecnología electrónica o química (video o fotografía) generan una forma de acercarse al mundo que puede limitar el proceso de hacer extraño lo cotidiano porque puede implicar un registro automático e irreflexivo de imágenes durante el trabajo de campo. Según este autor, el lápiz y el papel nos invitan a una más compleja relación entre lo observado y el observador. Debido a que es fácilmente manejable, la gente sabe cómo hacerlo (sobre todo tratándose de un grupo con una historia artística importante) y puede intervenir con mayor facilidad en el proceso de elaboración. El dibujo puede ser visto como un medio de discusión y crítica durante el trabajo de campo que socava la autoridad científica de las imágenes llevadas a casa por el investigador como las fotografías y videos.

Colloredo-Mansfeld trabaja con dos tipos de dibujo de los objetos y escenas, uno con contexto y otro sin él. El dibujo sin contexto tiene un fin representacional, le permite sugerir la potencia de las cosas como creación humana. También le ayuda a abstraer los objetos y conversar sobre ellos en abstracto para luego comparar las interpretaciones de los mismos en un contexto determinado, observando el papel que el contexto genera sobre los objetos. El autor se maneja utilizando varios estilos de representación de acuerdo a sus objetivos, que se basan en la reflexión entre objeto y contexto representado. En algunos de ellos el contexto es tan importante como los objetos y las escenas centrales representadas que son el foco de atención. Compone estas escenas en planos amplios en donde se observan casas y paisajes, con diferentes niveles de detalle para lo que usa distintos tipos de lápices.

Sin embargo él nunca se ubica en estos dibujos, tampoco ubica a los sujetos de investigación o a otros actores. Son elementos y escenarios sin actores humanos. Para el autor esto tiene un objetivo básico, distanciar los objetos y escenarios de la gente para generar una relación diferente con lo que se representa, tanto para él como para las personas que utilizan estos objetos y viven en estos contextos. Para él, esto no quiere decir que los sujetos y el artista/investigador no participen en el dibujo, el

hecho de que no estén presentes en el producto no quiere decir que no hayan intervenido en el proceso.

Para Colloredo-Mansfeld estos dibujos no representaban la realidad de lo que veía, tampoco la realidad mental de los otavaleños con los que conversaba sobre estas imágenes. Son más bien medios para construir un espacio intersubjetivo entre los sujetos y objetos de investigación y el investigador. Se genera así un modo de colaboración interreflexivo, que involucra tanto al investigador como a los sujetos investigados. Pero este proceso no es del todo participativo, los otavaleños sugieren y evalúan, no tienen la decisión final sobre el objeto y contexto representado, pero sí en la forma en que se representa.

Reflexión final

El uso del dibujo en nuestra disciplina ha adquirido un estatus ambiguo en el que generalmente es apreciado como una técnica bajo sospecha o es visto como un complemento de la entrevista que no amerita mayor reflexión. Su lugar dentro del pensamiento generado desde la antropología visual también es marginal, ya que la mayor parte de su reflexión se ha concentrado en el análisis del uso de la fotografía y del video como formas de construcción y representación de datos.

Lamentablemente no es posible extrapolar todo el conocimiento generado para la fotografía y el video al dibujo, en tanto que se tratan de herramientas que generan condiciones de producción, experiencias y posibilidades de representación marcadamente diferentes. Sin embargo, la aplicación de ciertos conceptos desarrollados en antropología visual puede ser útil para la reflexión sobre el uso de los dibujos.

Uno de estos conceptos es el de «modo de representación» desarrollado por Elisenda Ardèvol (1996) en su artículo «Representación y filme etnográfico». Según Ardevol, el modo de representación de los filmes etnográficos es el producto del estilo de filmación, del modelo de colaboración y de la técnica de montaje. El estilo de filmación se refiere al movimiento de la cámara, a su utilización. El modelo de colaboración puede ser entendido como el tipo de relación que se establece, durante la filmación, entre los sujetos detrás y delante de la cámara. Estos procesos tienen tanta importancia en la configuración del modo de representación como en la discusión teórica e ideológica sobre la representación en ciencias sociales.

Estos conceptos son planteados pensando en el filme etnográfico y sin embargo pueden ser adaptados para el análisis de «dibujos etnográficos». Los dibujos presentan un estilo, una forma de montaje, que en este caso sería composición, y una ubicación del dibujante que puede moverse entre representar una escena u objeto de manera global o centrándose en algunos detalles, con o sin contexto, etcétera.

También presentan un modelo de colaboración, ya que quienes dibujan pueden ser los investigadores o sujetos de investigación exclusivamente o también pueden realizarlo al alimón, en una tarea compartida que es el producto de ambos actores con cuotas de participación que pueden ser muy variables, horizontales o marcadamente desiguales. Desde la perspectiva del «modo de representación», el dibujo ya no es visto solo como un producto o un medio que reproduce una realidad (mental o externa), sino como un proceso de construcción de conocimiento e inter reflexividad, aspecto que muchas veces es dejado de lado por quienes utilizan este tipo de técnicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso, Ana Isabel, Sara Pink & Laszlo Kurti, eds. (2004). New graphics for old stories: representations of local memories through drawing. En *Working images. Visual research and representation in ethnography*. Londres: Routledge.
- Ardèvol Piera, Elisenda (1996). Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'ICA* 10.
- Bakewell, Liza (1998). Image Acts. *American Anthropologist* 100(1), pp. 22-32.
- Briggs, Charles (1986). *Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collier, John Jr. (1957). Photography in anthropology: a report on two experiments. *American Anthropologist* 59: 843-859.
- Colloredo-Mansfeld, Rudy (1999). *The native leisure class. Consumption and cultural creativity in the Andes*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Harper, Douglas (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies* 17(1).
- LeCompte, M.D. & J.J. Schensul, eds.(1999). *Analyzing and Interpreting Ethnographic Data. Ethnographer's Toolkit*, Vol. 5. Walnut Creek: Altamira.
- Levin, Raúl (2005). *La escena inmóvil. Teoría y clínica psicoanalítica del dibujo*. Buenos Aires: Lugar
- Licona, Ernesto (2000). El dibujo, la calle y la construcción imaginaria. *Ciudades* 46, abril-junio. México: RNIU.
- Liebow, Eliot (1993). *Tell them who I am: the lives of homeless women*. Nueva York: Free Press, 339 p.
- Malinowski, B. (1935). *Coral Gardens and their Magic: A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobiand Island*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.

- Myers, Greg (1990). Every Picture Tells a Story: Illustrations in E.O. Wilson's Sociobiology. En Michael Lynch y Steve Woolgar (eds.), *Representation in Scientific Practice* (pp. 231-265). Cambridge: MIT Press.
- Nieto, José Miguel (2007). Dibujando putas: reflexiones de una experiencia etnográfica con apariciones fenomenológicas. *Revista Chilena de Antropología Visual* 10.
- Ramos, Manuel João (2004). Drawing the lines. The limitations of intercultural Ekphrasis. En Ana Isabel Alfonso, Sara Pink y Laszlo Kurti (eds.), *Working images. Visual research and representation in ethnography*. Londres: Routledge.
- Turner, Terence (1992). Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today* 8(6), diciembre.
- Wallis, Brian (1984). What's Wrong with this Picture? An Introduction. En Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism*. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art.