



Imagen 1

El indígena en la fotografía: tipos físicos y populares en el siglo XIX en México

Karina Sámano Verdura*

La fotografía como fuente histórica

Comúnmente se cree que los historiadores sólo pueden “hacer historia” a partir de la interpretación de fuentes escritas; sin embargo, es importante considerar que las fuentes (objetos que contienen información) a las que puede acudir el historiador no se limitan a documentos escritos. Así, desde las grafías hasta los objetos pueden dar información, lo “difícil” para el investigador es saber interpretarlos. Como decía Marc Bloch: “Los textos o los documentos arqueológicos, aun los que aparentemente son más claros y más fáciles, sólo hablan cuando uno sabe interrogarlos”.¹

El momento de dejar a un lado la “dificultad” de interpretar un objeto llega cuando éste se convierte en lo único que nos puede vincular con el pasado para acceder a lo que queremos saber.

La fotografía representa un objeto de información que puede relacionarnos con el pasado, debido a que la fotografía, dice John Berger, “preserva un momento de tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos”.² Igualmente, la fotografía forma parte de la diversidad de testimonios históricos que hacen posible la labor del historiador. Así, un testimonio puede ser, regresando a Bloch, “todo lo que el hombre dice o escribe, todo lo que fabrica, todo lo que toca, puede y debe informarnos acerca de él”.³

PÁGINA ANTERIOR
© 426344
Claude Désiré Charnay
Aguador
México, D.F., ca. 1858
Fondo Culhuacán
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

¿Cómo interpretar una fotografía o cómo usarla como documento histórico?

Un personaje que ha trabajado en el uso de la imagen como documento histórico es Peter Burke. Siguiendo un ensayo de Erwin Panofsky (parte de un grupo de iconógrafos de Hamburgo) publicado en 1939, Burke señala los niveles de interpretación de las imágenes que tal grupo estableció,⁴ los cuales deben efectuarse de acuerdo con el siguiente orden:

- **Descripción preiconográfica:** se relaciona con un “significado natural” y consiste en identificar cada elemento de la imagen (tanto objetos como situaciones).⁵
- **Análisis iconográfico:** relacionado con el “significado convencional”, que implica reconocer en la imagen situaciones y elementos interpretados anteriormente, como “La última cena” (ejemplo mencionado en el texto).⁶
- **Interpretación iconológica:** implica el “significado intrínseco”, que muestra el carácter de la sociedad situada en el tiempo y espacio en que se produjo la imagen.⁷

Si bien no toda imagen es una fotografía, toda fotografía es una imagen, y aun cuando el procedimiento mencionado se refiere al análisis de pinturas, es posible utilizarlo para interpretar fotografías. A continuación se presenta un ejemplo de cómo se utilizaría esta metodología para analizar algunas fotografías producidas durante el siglo XIX en México.

Las fotografías que se utilizarán para este ejercicio pertenecen al Fondo Culhuacán⁸ y al Fondo Étnico,⁹ los cuales forman parte del enorme acervo del Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo). Ambos fondos se incorporaron al Sinafo en 1978, dos años después de que el gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez adquiriera el Archivo Casasola, al ceder la custodia al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), con lo cual comenzó la conformación de la Fototeca Nacional.¹⁰

Los indígenas en la fotografía de finales del siglo XIX en México

Descripción preiconográfica

Uno de los personajes constantes en la fotografía decimonónica en México fue, sin duda, el “indígena”; además de los *paisajes* y las *tarjetas de visita*. Tanto los primeros como los segundos fueron fotografiados no sólo dentro del ámbito artístico, sino también en el científico.

¿Qué importancia tuvo la fotografía de los indígenas en uno u otro ámbito? La fotografía de los indígenas, en el ámbito “artístico”, tuvo como objetivo captar a la cultura popular, la tradición, lo “pintoresco”, todo aquello que aparecía como exótico ante la cultura occidental.

Por otra parte, la fotografía de los indígenas, en el ámbito científico, tuvo como finalidad captar a las “razas”. Una de las ciencias modernas que se “sirvió” de este recurso fue la antropología, porque si se considera que su objeto de estudio eran “las razas”,¹¹ la fotografía se utilizó para representar las observaciones realizadas durante las jorna-



Imagen 2

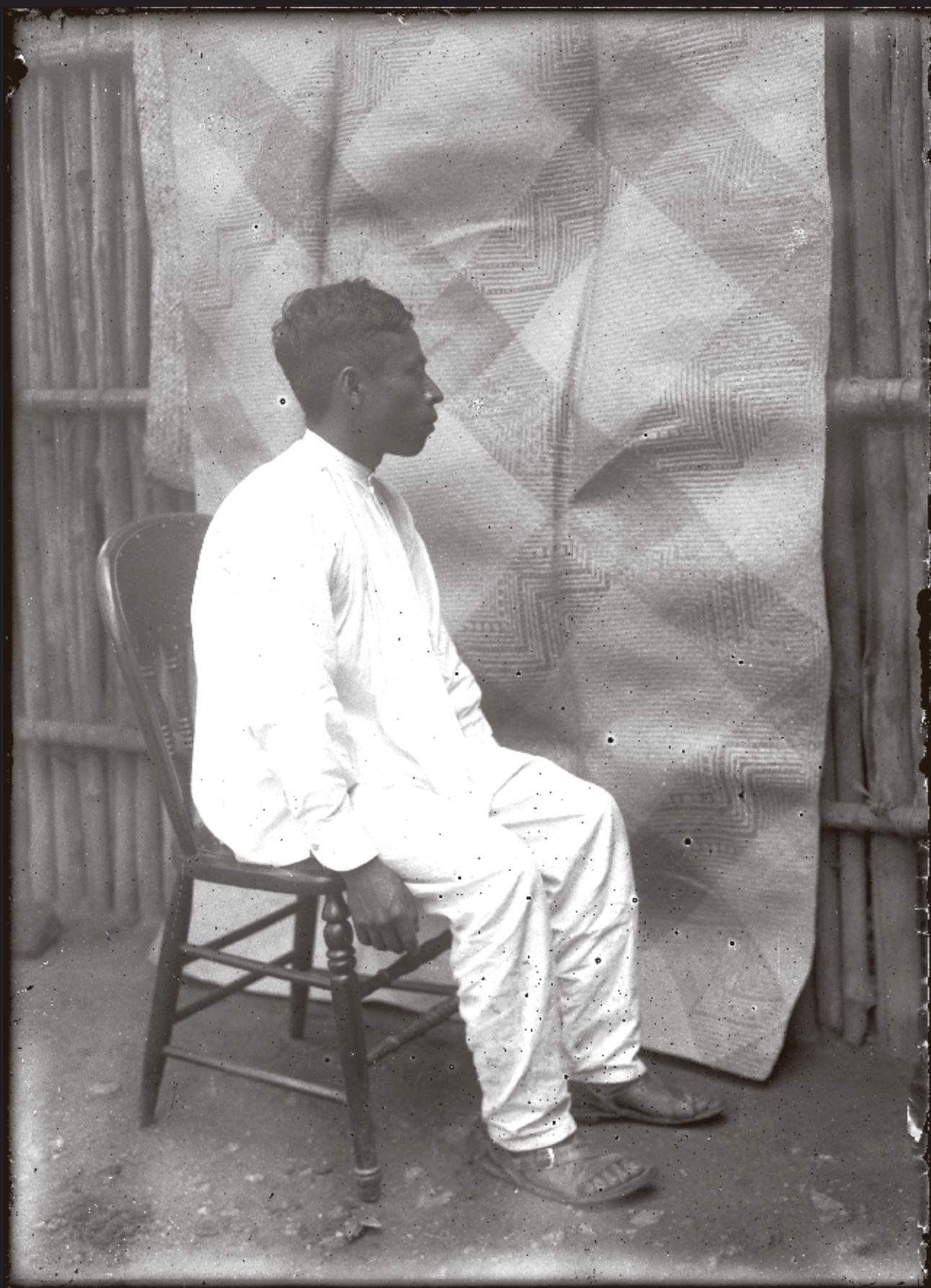


Imagen 3

das de campo que los antropólogos llevaban a cabo en diferentes lugares del mundo “no occidental”, pues cabe mencionar que “el antropólogo solía ser ciudadano de la potencia colonizadora del pueblo en estudio”.¹² Las fotografías “se convirtieron en documentos que acompañaron a los relatos de viajeros extranjeros y a las exploraciones de los primeros arqueólogos, antropólogos y etnógrafos”.¹³

Así, en los dos ámbitos se tuvo como objetivo representar mediante la fotografía ese mundo “primitivo y exótico” que de alguna manera daba legitimidad civilizatoria a Europa.¹⁴ En este sentido, las fotografías permiten observar la imagen que Occidente creó sobre su “antítesis”: *el indígena*, el cual, dice Bowle, es efectivamente el “no occidental”, del que hay varios tipos.¹⁵

Si se reconsidera la descripción *preiconográfica*, se podrán identificar los elementos de las siguientes imágenes y sus situaciones.

El editor Julio Michaud publicó una serie de tipos populares tomada durante la estancia de Chamay en la Ciudad de México antes de su conocido viaje al sureste del país. Las imágenes se realizaron en estudio y responden a una codificación de los oficios y personajes puesta en moda por la literatura y las artes gráficas. (Atribuidas a Désiré Chamay/Ciudad de México/ca. 1858/impresiones en papel salado/55 x 37.5 y 55 x 38 cm/núms. 426 331 y 426 344).¹⁶

El antropólogo estadounidense Frederick Starr realizó, de 1895 a 1901, varias exploraciones etnográficas y antropológicas por el centro y sureste de México, con el objetivo de definir los tipos raciales existentes entre los grupos indígenas y establecer las coincidencias entre éstos y las familias lingüísticas. En esos años llegó a examinar 23 etnias. Tatarian acompañó a Starr en su primer viaje de campo y Lang en el siguiente.¹⁷

Los personajes esenciales en cada fotografía son sujetos indígenas; sin embargo, ¿cómo podemos saberlo? Peter Burke recupera el hecho de reconocer “el significado natural” de los elementos de la imagen en la fase *preiconográfica*. Así, en pleno siglo XXI sabemos “por sentido común” a quién podemos definir como indígena y a quién no, lo cual se debe a que hemos asumido el estereotipo que, a lo largo de finales del siglo XIX e inicios del XX, construyeron los antropólogos y los “hombres de Estado”.¹⁸ Las características atribuidas a los indígenas fueron tanto físicas como culturales; por lo regular figuraban entre ellas la piel morena, la piel lampiña, los ojos oscuros, el cabello oscuro y lacio, los ojos rasgados, la ropa autoelaborada (de manta y en varios casos adornada con imágenes bordadas), los huaraches o sin calzado, los hombres con sombrero de palma y las mujeres con rebozo, entre otras. Con tales características era posible (o incluso lo es actualmente) determinar qué persona podría considerarse indígena.

Ahora, si regresamos a las imágenes podremos comparar las características mencionadas con las que aparecen ahí. Todos los sujetos tienen ropa de manta, en las imágenes 1 y 2 ambos llevan sombrero, la mayoría con huaraches, excepto la última imagen; sin embargo, creemos que no llevan calzado porque así lo requería la fotografía. En cuanto a las características físicas, todos ellos son de piel morena y cabello lacio y es posible apreciar los ojos rasgados.

PÁGINA ANTERIOR
© 351058
Hombre purépecha
Michoacán, México, ca. 1897
Fondo Étnico, Bedros Tatarian
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINAS SIGUIENTES
© 351261
Hombres mixes
Oaxaca, México, 1899,
Fondo Étnico, Charles B. Lang
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN





La construcción de tal estereotipo era necesaria debido a que, desde el establecimiento de la Nueva España, se consideró de suma importancia encontrar cómo resolver “el problema de la población indígena”. Después, en el México independiente se asume que ha habido un proceso de mestizaje, pero que aún los indígenas persisten en la población y a inicios del siglo XIX se pretende dar una solución definitiva al “problema indígena”; sin embargo, para que esto fuese posible se tuvo que determinar quiénes eran indígenas. En el primer cuarto del siglo XX, Manuel Gamio, reconocido como “el padre de la antropología” y quien consideraba a esta última el medio óptimo para conocer a los indígenas, decía: “Se debe conocer el problema para después resolverlo”; de ahí que en su primer trabajo antropológico realizó un estudio integral para conocer la historia, la cultura y los problemas sociales y económicos de la población del Valle de Teotihuacán y mediante ello proponer soluciones.¹⁹ Cabe mencionar que, a pesar de que el trabajo cumplió los objetivos de la investigación, fue único, pues si bien se tenía planeado hacer lo mismo para otras regiones, esto ya no se realizó.

Las formas acerca de cómo concebir a los grupos indígenas fueron cambiando y la necesidad de definirlo resultó imprescindible. Podríamos recuperar incluso el texto de *Los grandes momentos del indigenismo en México* para observar estos cambios de concepción y definición del indígena, tomando así el tercer momento (que se remite al periodo que analizamos —fines del siglo XIX e inicios del XX) en el que el “ser indígena” se considera “conservable” y, por tanto, se emprenden acciones para lograr que así sea.²⁰

La fotografía fue entonces un instrumento para hacer “prevalecer” al indígena mexicano; de esta manera hubo una gran producción fotográfica de ellos. En este ejercicio de análisis únicamente se reflexionará en dos tipos de fotografía de los indígenas: *tipos físicos* y *tipos populares*.

Los indígenas en la fotografías de tipos físicos y tipos populares, a finales del siglo XIX en México

Análisis iconográfico

El análisis iconográfico, como se mencionó anteriormente, implica reconocer en la imagen situaciones y elementos ya interpretados; por ende, podemos determinar que, si bien todas las fotografías representan a indígenas, hay diferencias entre ellas. Así, se observan dos grupos: el de las imágenes 1 y 2 y el de las 3 y 4; las primeras pertenecen a fotografías de tipos populares y las segundas a fotografías de tipos físicos. Veamos en qué consistía cada grupo y qué se ha dicho al respecto.

Tipos populares

Manuel Payno escribe lo siguiente respecto a los tipos populares:

Yo no escribo novelas que puedan compararse en interés con otras francesas, inglesas o españolas. Ésas tienen un valor literario que estoy muy lejos de pretender; escribo escenas de la vida real y positiva de mi país, cuadros menos bien o mal trazados de costumbres que van desapareciendo, de retratos de personas que ya murieron, de edificios que han sido derrumbados.²¹



Hablar de *tipos populares*, comenta Pérez Salas, nos conduce a referirnos al *Costumbrismo* debido a la relación que existió entre ellos, siendo el primero un subgénero del segundo.²² Así, *el costumbrismo*

© 5552
Evangelista
México, D.F., ca. 1925,
Fondo Archivo Casasola
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

[fue un] género literario, cuyos postulados se orientaban al rescate de lo propio, lo pintoresco, lo tradicional; se identificaba plenamente con los sentimientos que prevalecían en la nación que recientemente acababa de independizarse, por lo que buscaba un medio para expresar su individualidad y reafirmar su identidad. Y qué mejor que el género costumbrista para volver los ojos hacia los héroes, las costumbres, las tradiciones y los tipos populares.²³

Si bien el *costumbrismo* estuvo ligado a la literatura (como se muestra en el la primera transcripción), también debe reconocerse la influencia de este género en la producción de imágenes, primero en la litografía y después en la fotografía. La inserción de tal género en los dos últimos ámbitos tuvo que ver con una necesidad de comunicar visualmente la percepción de aquellos elementos que formaban parte del cuadro costumbrista: “Qué mejor que la reproducción fiel del dibujo que se logra a través de la litografía para exaltar las bellezas naturales y del espíritu, que tanto inflamaba el corazón de los poetas románticos”.²⁴

La litografía *costumbrista* implicó un medio para ilustrar y, sobre todo, representar esa visión romántica mencionada; por otra parte, la fotografía costumbrista, además de tal



Claude Désiré Charnay
© 426330
Escribano
México, D.F., ca. 1858
Fondo Culhuacán
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Claude Désiré Charnay
© 426339
Vendedor de yerbas
México, D.F., ca. 1858
Fondo Felipe Teixidor
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

propósito, de acuerdo con Rosa Casanova, también tuvo que ver con la intencionalidad de satisfacer visualmente la curiosidad que provocaban los relatos de viajeros que se referían a mundos “exóticos y distantes” para Occidente;²⁵ igualmente, “la fotografía cumplía el requisito de verosimilitud a través de la reproducción mecánica”.²⁶ De esta manera, las imágenes fotográficas representaban un testimonio valioso que sustentaba la existencia real de mundos considerados, a veces, inimaginables, los cuales se plasmaban en tales medios.

Parte de ese mundo extraño, además de los paisajes, las costumbres y las tradiciones, era la gente, la cual estaba intrínsecamente relacionada con todo lo anterior. Y tal subgénero vinculado con la “gente” que habitaba y vivía en ese ámbito pintoresco tan importante para la mirada *costumbrista* fue el de los *tipos populares*. Veamos el significado de este subgénero, considerando la explicación de Pérez Salas: “Por tipo se entiende la representación de un personaje de tal manera que resulten perfectamente distinguibles los rasgos que convencionalmente definen a tales, en cuanto miembros del grupo”.²⁷ Y “por popular se entienden las manifestaciones o representaciones que provenían de las clases bajas: la plebe”.²⁸

Algunos nombres que figuraron en la producción fotográfica relacionada con los tipos populares fueron: “Désiré Charnay, William Henry Jackson, Julio Michaud, Pestel, la firma Gove y North, C. B. Waite, François Aubert y A. Briquet.”²⁹

En cuanto a las características particulares de las fotografías de *tipos populares*, además de que el contenido tendía a representar las “costumbres de la plebe”, como



menciona Pérez Salas, tenían una forma específica. Debido a que estas fotografías tenían la intención de captar aquello que quizá estaba próximo a “desaparecer”, era importante recrear en un estudio, o incluso fotografiar, el ambiente o entorno donde los personajes desarrollaban sus actividades, pues cabe mencionar que los “tipos” se referían a clasificaciones de oficios, principalmente, como se observa en las imágenes 1 y 2, atribuidas a Charnay.

La insistencia por fotografiar los oficios de las clases populares estuvo relacionada con la idea romántica de retratar actividades “tradicionales” que de alguna manera contrastaban con la —a veces considerada— desdichada modernidad occidental.³⁰ Otros “personajes” captados por las cámaras de los extranjeros fueron “las indias”, “los carboneros”, “el labrador”, “la tortillera”, “el arriero” y “los cargadores”, entre muchos otros,³¹ los cuales daban una mágica singularidad a la cultura mexicana, “sobrecargada” de tradiciones y costumbres consideradas por los europeos como exóticas y bellamente primitivas, que debían rescatarse, de la inevitable desaparición que daba paso a la modernidad, por medio de la lente fotográfica.

Tipos físicos

Nicolás León dice al respecto de los tipos físicos: “La fotografía es el mejor auxiliar del antropólogo y del etnólogo, la más acabada descripción que se hiciere del tipo étnico, caracteres raciales, particularidades de conformación física, usos y costumbres”.³²

Los antropólogos utilizaron la fotografía como un instrumento básico de sus investigaciones, ya fuese que ellos mismos se hicieran cargo de las tomas o contrataran a

Claude Désiré Charnay
© 426343
Vendedor de canastas
México, D.F., ca. 1858
Fondo Culhuacán
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Claude Désiré Charnay
© 426329
Vendedores de cerámica
México, D.F., ca. 1865
Fondo Felipe Teixidor
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

especialistas que se ocuparan de ello, quienes debían seguir las instrucciones que se les daban. Tal fue el caso de “C. H. Taylor que acompañó en su segundo viaje a Lumholtz; Bedros Tatarian, Charles B. Lang [imágenes 3 y 4] y Louis Grabic y Starr, y Rafael García a Hernández y Cicero”.³³ ¿Qué fotografiaban los antropólogos?

La antropología se configuró, en la segunda mitad del siglo XIX (periodo en el cual hubo un importante proceso de colonización del mundo por parte de las potencias europeas), como una ciencia dedicada al estudio de los “pueblos sin historia”, concepto establecido por Eric Wolf.³⁴

En aquel periodo, el concepto de antropología estaba más ligado con lo que hoy se conoce como antropología física, mientras que el de etnología se vinculó con lo que después se configuró como antropología cultural. Si bien ambas disciplinas, la antropología física y la etnología, estudiaban al Indígena, cada una analizaba elementos particulares de este sujeto. Aleš Hrdlička tenía muy presente la diferencia y comentaba al respecto que la primera abordaba el estudio de la anatomía racial, la fisiología y la patología, mientras que la segunda se dedicaba al estudio de la lingüística e *intelecto* del hombre y sus actividades humanas en el presente.³⁵

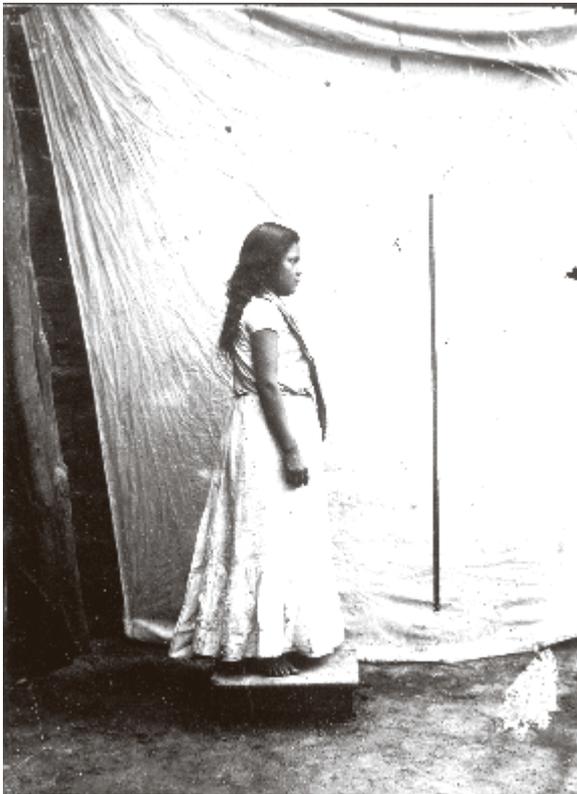
Ambas disciplinas se sirvieron del “nuevo invento moderno”, la fotografía, para captar tanto los elementos físicos como los “usos y costumbres” de los grupos estudiados. En esta ocasión nos ocuparemos de las imágenes circunscritas a los estudios antropológicos y dejaremos a un lado los estudios etnológicos, pues fue de los primeros en que surgió el *estilo* de los *tipos físicos*, pero ¿qué es el estilo?

Gombrich se refiere al estilo como una palabra cuyo significado radica en los tiempos de los romanos y se refiere al “poder de expresión y persuasión” que los estudiantes lograban mediante las enseñanzas de los antiguos maestros de la retórica. Por tanto, se podría considerar que el estilo es la capacidad para expresar la forma como se percibe el mundo.³⁶

Por otra parte, si se revisa el significado “básico” de estilo, tal término, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) —en relación con el arte— se refiere al “carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico: el *estilo* de Miguel Ángel, el *estilo de Rossini*” o al “conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época: el estilo neoclásico”.³⁷

Considerando ambos significados (el de Gombrich y el del DRAE), parece que también es posible definir al *estilo* (dentro del ámbito de la producción fotográfica) como la manera particular en que el fotógrafo capta la imagen, con base en los elementos que capta y la forma como los ordena. De este modo, no necesariamente tiene que ser individual o de una época, sino de un punto intermedio, por ejemplo: una generación o una comunidad particular, como la de los antropólogos.

Entonces, las fotografías de estilo de *tipos físicos* las tomaron los antropólogos durante sus jornadas etnográficas; en cuanto a la forma de las fotografías, Nicolás León sugirió cómo debían tomarse considerando las siguientes instrucciones:



Si fuere posible retratar desnudos á [sic] individuos de ambos sexos, sería lo mejor; mas como esto no es practicable, procúrese quitarles cualesquiera manta o rebozo con que se cubran. De un mismo sujeto se harán retratos de frente y de perfil (sobre el lado derecho) y por la espalda, tanto de cuerpo entero como de busto. Hacia la derecha se colocará un tallo de madera ó [sic] una cinta con una línea bien clara que señale la altura de un metro, desde el nivel del suelo. En los retratos de cuerpo entero, el sujeto deberá estar parado en la posición “de soldado sin arma” y en el de busto bien sentado y la cabeza en posición media, es decir, ni baja ni levantada.³⁸

De acuerdo con lo anterior, en la imagen 4 se distingue el tallo de madera y la posición de perfil sobre el lado derecho.

Retratar a los indígenas de la forma mencionada tuvo que ver con la intención de demostrar las particularidades raciales de estos grupos, resaltando sus atributos físicos. A pesar de ello, no se debe dejar de lado que en la segunda mitad del siglo XIX el *evolucionismo* tuvo un apogeo importante y, como parte de ello, se realizaron estudios raciales con el fin de hacer una clasificación general de las “razas” que habitaban el mundo. Sin embargo, dicha clasificación relacionada no sólo estuvo con demostrar cuáles eran las diferencias que hacían particulares a los grupos humanos sino también con el hecho de establecer el “grado de evolución” en que se hallaban estos grupos. En este sentido, la clasificación estuvo permeada por la idea de jerarquización.

Así, determinados caracteres físicos denotaban mayor o menor evolución. El hecho de que tales atributos funcionaran como “indicadores” para medir la evolución de los diversos grupos humanos se relacionó estrechamente con la craneometría (cuyo

© 418094 y © 418171
Mujer nahua
México, 1898
Fondo Étnico, Bedros Tatarian
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



fundador fue Paul Broca), la cual a su vez se vinculó con la medida de la inteligencia y, por ende —como lo expone ampliamente Stephen Jay Gould—, con el racismo.³⁹

La craneometría consistía en un método para medir el cráneo (como su nombre lo dice), pero más que obtener medidas “objetivas”, es decir, números que mostraran el tamaño del cráneo, lo importante era establecer una relación entre las medidas y el grado de inteligencia. Dicho grado dio como consecuencia una clasificación en la cual cada grupo humano ocupó un lugar en el espacio entre lo primitivo y lo civilizado. En ese orden de ideas, cabe concluir como análisis iconográfico lo siguiente:

a) Las imágenes en las que aparecen los indígenas se relacionan con ámbitos diferentes, es decir, pueden interpretarse de manera distinta; dos ejemplos de ello son la *fotografía costumbrista* y la *fotografía antropométrica*.

b) Se ha interpretado que la *fotografía costumbrista* pretendía representar los oficios de las clases populares (en las cuales se encontraban los indígenas). Este tipo de fotografía se produjo con tintes románticos que se esforzaban por “prevalecer” lo “pintoresco” de dichas clases, que pronto iban a desaparecer.

c) En tales fotografías, los indígenas aparecían con indumentaria de algún oficio específico, en las que la pose intentaba recrear la actividad de aquél. Por ejemplo, en la imagen 1 se observa al “vendedor de ollas” sentado, en espera del comprador, mientras que en la imagen 2 se ve al “aguador” de pie, como si andase para ofrecer el agua, en busca de alguien con sed... Los escenarios de ambas fotografías son neutros con la finalidad de resaltar las características culturales de los personajes, como el vestuario y la indumentaria.

d) Por otra parte, se ha interpretado que la *fotografía antropométrica* pretendía representar las características físicas que daban unidad a los “grupos raciales”, es decir, resaltaban la estatura, la forma del cráneo, el tipo de cabello y el color de la piel y de los ojos (cabe mencionar que existían catálogos de color de estos dos elementos). Una vez identificados los caracteres físicos, se podía determinar el tipo racial al que pertenecían los indígenas analizados.

e) En estas fotografías, los indígenas aparecían con vestuario muy sencillo, pues interesaba resaltar lo físico no la indumentaria; a su vez, el escenario era neutro y la pose de suma seriedad. Así, en la Imagen 3, se observa que incluso hay una manta como fondo para denotar la neutralidad, y en la 4 se ve la “vara de medir” (la estatura).

Con lo anterior se establece un mínimo análisis iconográfico, pues hemos relacionado las fotografías con las interpretaciones que de ellas se han dado; sin embargo, aún nos falta dar el último paso: hacer una *Interpretación iconológica*, es decir, determinar el “significado intrínseco”, “que muestra el carácter de la sociedad situada en el tiempo y el espacio en que se produjo la imagen”.

Producción de un estereotipo de los indígenas del siglo XIX en México Interpretación iconológica

Si bien hemos tratado de determinar cómo deben interpretarse los dos tipos de fotografía observados, en las cuales aparecen los indígenas, aún no hemos reflexionado acerca de cuál era la intención de esas fotografías, ni qué significado tienen implícitamente, es decir, qué mensaje nos transmiten que no se puede apreciar a simple vista, incluso se podría decir ¿qué “mensaje oculto” es necesario descifrar?

El trabajo del historiador como parte de su oficio, insistiría Bloch, no consiste en describir el pasado sino comprenderlo y reflexionar acerca de él.⁴⁰ Por ello, es importante, para este caso, comprender por qué hubo una producción específica de tales fotografías en un lugar y momento determinados.

La producción de las fotografías analizadas se centra a finales del siglo XIX en México, época en la que hubo un auge del *costumbrismo* en el arte y de los estudios *antropométricos* en la antropología.

En general, el *costumbrismo* en la producción fotográfica implicó una manera mediante la cual los extranjeros construyeron una imagen del *indígena*, quien ocupó un lugar en la percepción universal del pensamiento occidental, que partía del supuesto de que cada fotografía se podría clasificar, de acuerdo con sus atributos particulares, en grupos más generales. Pero tal clasificación estuvo permeada por una percepción que tendía a la jerarquización, pues si bien los románticos veían con admiración al *indígena*, siempre estuvo presente la idea de la “inferioridad”, que paradójicamente dio un valor cultural importante a los “buenos salvajes”. Así, los *tipos populares* representaban una clasificación no sólo porque cada oficio o personaje ocuparon un lugar, sino también porque, considerando el término de clasificación en sentido sociológico, en conjunto ocupaban el lugar más bajo de la estratificación social; así, las imágenes trataban de mostrar las actividades de “las clases bajas o la plebe” (como se ha mencionado).

Por otra parte, retratar a los indígenas con parámetros antropométricos tuvo que ver con la intención de demostrar las particularidades raciales de estos grupos, resaltando sus atributos físicos, unos de los cuales fueron el tamaño y la forma del cráneo (lo cual determinaba el grado de inteligencia), de ahí la necesidad de producir fotografías de perfil, pues con ellas podía observarse la forma del cráneo.

En general, la intención de los antropólogos de fotografiar a los indígenas con base en un *estilo de tipos físicos* se relacionó con la intención de demostrar el lugar que estos grupos ocupaban en la cadena de la evolución humana, cuya dirección era *ascendente y progresiva*. El desarrollo de la craneometría funcionó como un creador de prejuicios para los antropólogos, es decir, ellos sabían de antemano que las poblaciones “no occidentales” eran “primitivas”, pues los estudios anatómicos y craneométricos habían establecido que la cúspide de la civilización era Europa. Por ende, hubo un desarrollo importante de las investigaciones prehistóricas, pues el análisis de los restos fósiles “pertenecientes” a primates en distintos grados de evolución pretendían establecer en qué lugar de Europa había aparecido el *Homo*



sapiens. Parte del desarrollo de los descubrimientos fósiles realizados, principalmente en Europa, se puede encontrar en la obra de Aleš Hrdlička.⁴¹

En tal sentido, los antropólogos fotografiaron a los indígenas con el propósito de confirmar la existencia de un estado “primitivo” en ellos, lo cual serviría para justificar el colonialismo europeo. De este modo, las fotografías de tipos físicos implicaron una representación de cómo los antropólogos percibían a los indígenas, a quienes consideraban “inferiores”, “primitivos” e incluso a veces “incivilizados”, en comparación con la cultura occidental.⁴²

Así, con base en tal estereotipo, término cuyo significado se refiere a una relación entre una imagen visual y una mental,⁴³ la construcción de lo indígena tuvo que ver con una imagen predeterminada hecha por quienes centraban su atención en los grupos indígenas, cuyo contenido se relacionaba con condiciones históricas particulares. Los antropólogos intentaron confirmar, por medio de las fotografías, la “existencia real” de los “indios”, de ahí que el estilo “antropométrico” de las fotografías de *tipos físicos* fue útil para realizar dicha confirmación, pues resaltaba los atributos físicos que demostraban la “inferioridad racial de los indígenas”.

Tanto las fotografías de *tipos populares* como las de *tipos físicos*, producidas en la segunda mitad del siglo XIX en México, muestran la imagen que los extranjeros o los “hombres de Occidente” crearon acerca del indígena, imagen que quedó representada con la fotografía.

Cabe mencionar que ambas producciones fotográficas en el periodo mencionado se asocian más con una “visión occidental”, pues además de que quienes estuvieron circunscritos a tal producción eran por lo regular europeos, apenas se estaba construyendo también la “identidad mexicana”. En este sentido, quienes habían nacido en México y realizaron tales fotografías, si bien revaloraron la cultura indígena a la cual identificaban con “lo mexicano”, pusieron una distancia con estos grupos. Tal fue el caso de Manuel Payno, quien representó un cuadro costumbrista de la cultura mexicana, por medio de la literatura, en la que los indígenas, si bien ocuparon un lugar importante en la obra, fueron presentados como distantes del autor, al igual que los fotógrafos Cruces y Campa,⁴⁴ quienes también mostraron tal distancia. Nacionales, extranjeros, artistas y humanistas, para construir una imagen estereotipada del indígena, usaron una imagen diseñada para los ojos “occidentales”; pues incluso los “costumbristas mexicanos” construyeron tales imágenes, poniendo una distancia cultural con su objeto fotográfico: los “indios”.

Si bien ambos tipos de fotografías aparecen como distintos en la forma, como lo plantea Dorotinsky en el siguiente argumento:

En el género de fotografía costumbrista podemos mencionar la aparición de elementos “decorativos” como fondos y telones pintados, así como la presencia de elementos de artesanía y vestido indio. Los elementos agregados al personaje fotografiado no necesariamente responden a su grupo étnico o cultura. Esto las hacía diferentes de las fotografías de corte científico que favorecían la presentación de los sujetos como especímenes tipo delante de un fondo neutro, una pared o una manta blanca, para enfatizar los rasgos físicos más que favorecer un logro estético o artístico de la Imagen.⁴⁵

De este modo, es posible establecer un fin común en cuanto al contenido. Ambos tipos de fotografías muestran un cuadro de clasificación: en las fotografías de *tipos populares* se observa una clasificación social, mientras que en las fotografías de *tipos físicos* se ve una clasificación racial. En las primeras, la clasificación atiende a los diferentes oficios que desempeñaban las clases populares y en las segundas se atiende a las diversas “etnias” que formaban parte de la población indígena de la geografía mexicana.

Además de que la clasificación representaba un factor del que dependía la producción fotográfica de ambos *estilos*, también es importante reconocer la importancia de la jerarquía existente en tal clasificación, pues las fotografías representaron no sólo el lugar horizontal que ocuparon estas poblaciones en una clasificación, sino también el lugar vertical y este último se vinculó con la posición social de estos grupos, la cual era la más inferior en la población mexicana general.

Ya fuese una representación de oficios o una racial, ambas imágenes presentaban a los indígenas como los grupos más “inferiores”; tal calidad les fue dada tanto por su cultura como por su condición biológica.

Finalmente, el arte y la antropología son espacios en los cuales se advierte una visión moderna, la cual presta atención a las identidades y diferencias que existen en el entorno del “hombre occidental” y de igual manera a la jerarquía que tiene cada elemento, la cual le es dada según el lugar que ocupa en el gran proceso de “evolución universal”.

Conclusiones

Este breve ejercicio de interpretación de la fotografía se ha realizado con el afán de insistir en la posibilidad de utilizar a la imagen como una fuente histórica, lo cual ya se ha hecho y *Alquimia* forma parte de este objetivo. Con ello se pretende recuperar la actualidad de las enseñanzas de Marc Bloch respecto a considerar que cualquier producto del hombre es un “documento histórico”. La autora espera haber despertado en los lectores una iniciativa para releer a este gran historiador y pensador de la teoría de la historia, y la inquietud por atreverse a analizar otras fuentes “no tan comunes”.

Sería interesante realizar algún ejercicio con la cinematografía para seguir ahora los consejos de otra de las grandes personalidades de la historia: Carlo Ginzburg.⁴⁶

Agradezco en especial a Dalia Salazar Anaya por sus comentarios y revisar la primera versión de este texto.

*Karina Sámano Verdura. Maestra en humanidades-línea historia. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

1. Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, traducción de María Jiménez, Danielle Zaslavsky, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 86.

2. John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, traducción de Coro Acarreta, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 89.

3. Marc Bloch, *op. cit.*, p. 87.

4. Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 2008, p. 35.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, pp. 35-36.

7. *Ibid.*, p. 36.

8. Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *Luces sobre México*. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 84-109.

9. *Ibid.*, pp. 112-119.

10. *Ibid.*, p. 6.

11. En el siglo XIX, cuando surge la antropología, ése era el objetivo primordial: el estudio de los seres humanos como "razas". Véase Immanuel Wallerstein, "La construcción histórica de las ciencias sociales desde el siglo XVIII hasta 1945" en *Abrir las ciencias sociales*, México, Siglo XXI Editores, 2003, p. 24.

12. *Ibid.*, p. 25.

13. Deborah Dorotinsky Alperstein, "La vida de un archivo. México indígena y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México", tesis para optar por el grado de doctora en historia del arte, México, Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, p. 15.

14. Cabe mencionar que "Europa" alude no sólo a una expresión cartográfica, sino también a una expresión cultural que involucra a Europa Occidental y Norteamérica. Véase Immanuel Wallerstein, "El eurocentrismo y sus avatares. Los dilemas de la ciencia social" en *Conocer el mundo saber el mundo: el fin de lo aprendido*, México, Siglo XXI Editores, 2002, p. 191.

15. Peter J. Bowler, "From 'savage' to 'primitive': Victorian evolutionism and the interpretation of marginalized peoples" en *Antiquity*, vol. 66, 1992, pp. 721-729.

16. Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *op. cit.*, p. 96.

17. *Ibid.*, p. 118.

18. En un trabajo anterior se ha tratado ampliamente el tema referente a la construcción del estereotipo de los indígenas de México en tal periodo; de igual manera se establece qué son los "hombres de estado". Por ello, se remite al lector a dicho trabajo. Véase Karina Sámano Verdura, "Hacia la construcción de un estereotipo del indígena mexicano, 1890-1920. La fotografía y las investigaciones etnográficas de Aleš Hrdlička, Frederick Starr, Carl Lumholtz, Léon Diguët, Nicolás León y Manuel Gamio", tesis para optar por el grado de maestra en humanidades (línea historia), Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, febrero de 2010.

19. Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección de Antropología, vols.1 y 2, 1922.

20. Luis Villoro, "Tercer momento. Lo indígena manifestado por la acción y el amor" en *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 207-284.

21. Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, México, Editorial Porrúa, 26a. ed., prólogo de Antonio Castro Leal, 2008, p. 108.

22. María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 18.

23. *Ibid.*, p. 17.

24. *Ibid.*, p. 16.

25. Rosa Casanova, "¿Costumbrismo revolucionario?" en *Alquimia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 1, núm. 3, mayo-agosto de 1998, p. 13.

26. *Ibid.*

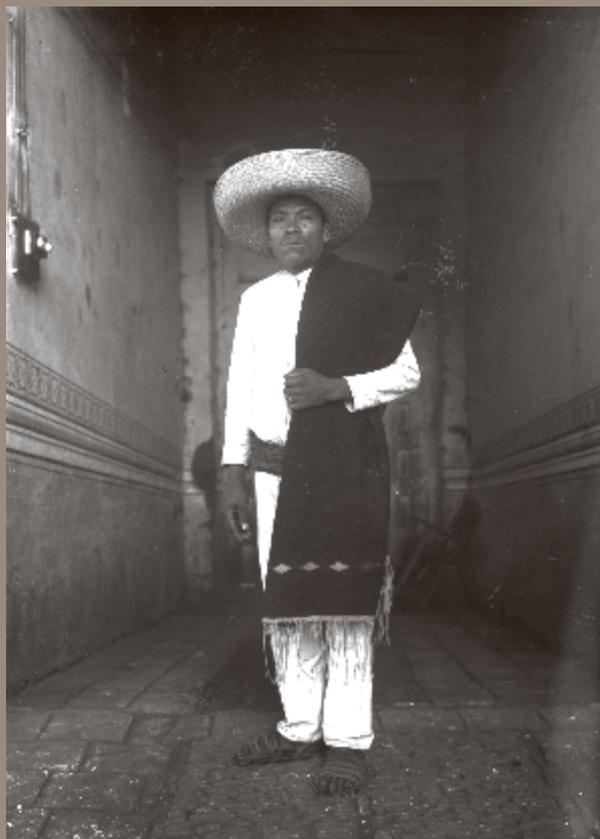
27. María Esther Pérez Salas, *op. cit.*, p. 18.

28. La autora aplica tal concepto al periodo comprendido entre los siglos XVIII y XIX, en el cual se centra su estudio. *Ibid.*, p. 19.

29. Eugenia Macías Guzmán y Claudia Ivette Damián Guillén, "Dos álbumes: misceláneas de la interculturalidad en el México de fines del siglo XIX" en *Alquimia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 11, núm. 31, septiembre-diciembre de 2007, p. 13.

30. Carl Lumholtz fue uno de los extranjeros que tomó aprecio por la cultura indígena; en algunas de sus líneas condenó a la "decantada civilización", la cual se quedaba muy lejos de la producción artística de los pueblos indígenas huicholes. Véase Carl Lumholtz, *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus indígenas de la Sierra Madre Occidental; en la tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, Nueva York, Charles Scribner Sons, t. II, 1904, p. 229.

31. Es interesante el artículo de Eugenia Macías y Claudia Damián, *op. cit.*, que trata de algunos materiales resguardados en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (AFBNAH) en los que destacan algunas fotografías de tipos populares.



© 350944. *Hombre con sarape*, Michoacán, México, 1897
Fondo Étnico, Bedros Tatarian, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

32. Nicolás León, *Instrucciones para hacer fotografías etnoantropológicas y moldados en yeso sobre el vivo*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1906, p. 1.

33. Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, "Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación" en *Alquimia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 2, núm. 5, enero-abril de 1999, p. 20.

34. Eric Wolf, "Introduction" en *Europe and the People without History*, California, University of California Press, 1982, pp. 3-23.

35. Aleš Hrdlička, *Physical Anthropology. Its Scope and Aims; Its History and Present Status in the United States*, Filadelfia, The Wistar Institute of Anatomy and Biology, 1919, p. 8.

36. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 2a. ed., Nueva York, Princeton University Press, 2000, p. 9.

37. *Diccionario de la Real Academia Española*, 22a. ed., 2001 (versión electrónica).

38. Nicolás León, *op. cit.*, pp. 3-4.

39. Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man*, Nueva York, Norton, 1996.

40. Marc Bloch, *op. cit.*, p. 142.

41. Aleš Hrdlička, *The Most Ancient Skeletal Remains of Man*, Estados Unidos, Washington Government Printing Office, 2a. ed., 1916. (Originalmente publicado en *The Smithsonian Report* for 1913.)

42. Para una reflexión en torno del concepto cultura occidental, véase Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2000, p. 23.

43. Peter Burke, *op. cit.*, p. 125.

44. Es recomendable revisar la investigación aún inédita de Patricia Massé en torno al análisis del archivo fotográfico de Cruces y Campa resguardado en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

45. Deborah Dorotinsky Alperstein, *op. cit.*, pp. 152-153.

46. Carlo Ginzburg, "De todos los regalos que le traigo al Kaisère... Interpretar la película, escribir la historia", en *Tentativas*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Facultad de Historia, 2003, pp. 197-215.