

PANORAMA DE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL EN MÉXICO*

Formalmente, la antropología visual en México está por constituirse. En la práctica, desde diversas instituciones e individuos se ha venido elaborando una serie de productos audiovisuales que tienen que ver con la tradicional temática de la antropología mexicana: indigenismo, arqueología, patrimonio cultural e histórico, etc. Este trabajo es una panorámica de la forma en que han sido abordados dichos temas para, finalmente, presentar una propuesta programática sobre lo que habría de hacerse para formalizar una antropología visual en México.

Operativamente, se propone a la antropología visual como la investigación y difusión del hecho antropológico a través de medios audiovisuales (fotografía, cine, TV, video y audiovisuales).

FOTOGRAFIA

Si se acepta —en principio— la anterior formulación sobre lo que es la antropología visual, habría que considerar la producción de imágenes como el primer aspecto a considerar. E, históricamente, la primera producción de imágenes de la era industrial es la fotografía.

Ya desde la presentación oficial del invento de Daguerre en la Academia de Ciencias de Francia se vislumbran las derivaciones de la fotografía en cuanto al quehacer antropológico:

El propio (diputado) Arago expuso detalladamente la técnica del procedimiento. Hizo notar a su atento auditorio qué extraordinarios servicios podía prestar la fotografía en el campo

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en la XXI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, Mérida, Yucatán, octubre de 1989.



científico. "¿Cómo se iba a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, Memphis, de Karnak, etc., se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo un solo hombre podría llevar a buen fin ese trabajo inmenso" (Freund, 1976: 28).

Tres años después de esta premonitoria presentación, el inglés Catherwood

Catherwood, marcados por una estilización romántica (Casanova *et al.*: 14).

De esta manera empiezan a cumplirse las previsiones que para el trabajo arqueológico imaginara el visionario Arago.

Por su parte, Stephens retrata en Ticul al cura y a varias mestizas, estas fotos constituyen para Casanova (*op. cit.*: 12) las "primeras imágenes con cierto carácter antropológico".

Otros arqueólogos decimonónicos continúan el registro iniciado por Catherwood. Gracias a ellos — Desiré de Charnay, Teoberto Maler, Alfred P. Maudslay y Edward Thompson— se han podido documentar objetos de los que ahora sólo conservamos una imagen fotográfica.

Estos arqueólogos-fotógrafos elaboran sus imágenes "con intenciones precisas: documentar y sostener un discurso científico, comprobar una teoría" (*ibid.*: 15). Vemos así cómo a la elaboración del registro le subyace, le acompaña, la intención de sustentar y comprobar una teoría: estamos en los albores de un manejo intencionado de los medios, en la consecución de un conocimiento científico.

Charnay, por ejemplo, elabora *Cités et ruines mexicaines: Mitla, Palenque, Izamal, Chichén, Uxmal*, "a la vez relato de aventuras y estudio científico": primera presentación de las construcciones mayas a un público ávido de exotismo" (*ibid.*, *loc. cit.*).

Y aquí encontramos ya algunos ingredientes que desde el surgimiento de la fotografía acompañan a la fotografía "antropológica": veracidad, arqueología y exotismo.

Como consecuencia de esa temprana aplicación de la fotografía al registro arqueológico, se ha implementado el aprendizaje de la técnica fotográfica en la enseñanza de la arqueología, lo cual no ha pasado con la etnología.

Con el advenimiento de mejoras técnicas y el abaratamiento de los costos en los procesos fotográficos, la toma de vistas empezó a popularizarse, si bien los fotógrafos siguen siendo diestros artesanos. Surgen estudios fotográficos por doquier y los



FOTOGRAFÍAS: SAMUEL VILLELA F.

llega a Yucatán para realizar sus famosos grabados, trayendo consigo un daguerrotipo con el cual realizará tomas que le servirán de base para su trabajo:

...entre los grabados que ilustran *Incidentes de viaje en Yucatán* pueden reconocerse los que fueron copiados de imágenes daguerrianas. Son, sin duda, los más "técnicos": vistas frontales de edificios en los que aparecen con nitidez los ornamentos escultóricos. Se diferencian así de los dibujos de



fotógrafos ambulantes recorren el país. Gracias a esa labor, contamos ahora con archivos fotográficos, algunos propiedad de la nación; otros, de particulares. La mayoría, sin embargo, han sido poco estudiados. En ellos se encuentran imágenes que nos permiten reconstruir modos de vida, patrones morales y estéticos, indumentarias, historia regional, pautas culturales, técnicas fotográficas, etc. Estos materiales se tornan recurso indispensable para documentar e indagar la evolución histórico-cultural y social de los lugares donde dichos profesionales realizaron su obra. De entre éstos, que algunas veces se inscriben en largas tradiciones dinásticas, cabe mencionar a los Guerra, en Yucatán; los Salmerón, en Guerrero; García, en Guañajuato; Lupercio, en Jalisco, y Jiménez, en Juchitán, Oaxaca.

Cruces y Campa, también en la segunda mitad del siglo pasado, inician el registro de los llamados "tipos populares", imágenes en las que se plasma a gentes del pueblo representando los diversos oficios que se practicaban en la ciudad capital. Esas caracterizaciones son imitadas por otros fotógrafos en el país.

Lumholtz, por su parte, realiza una labor de registro que puede considerarse precursora de la fotografía etnográfica.

El clan de los Casasola es, indudablemente, el más conocido en cuanto a los documentos fotográficos de la Revolución de 1910. Pero, desgraciadamente, su legado ha sido mistificado por el manejo estético que de parte de ese acervo ha hecho el nacionalismo revolucionario, "trocando rencores y revanchas por preocupaciones del ángulo mejor y la composición adecuada", convirtiendo "una revolución en un desfile de motivos idiosincráticos" (Monsiváis, 1980: 14).

Para 1932 Enrique Fernández Ledesma realiza una especie de análisis semiótico a partir de fotografías de estudio del siglo XIX, en un momento en que las fotografías no eran consideradas aún documentos históricos y, menos, etnográficos.



Pretende dirimir modos de vida, valores, formas de pensar, de vestir, a partir de las imágenes.

Actualmente, se vienen desarrollando experiencias interesantes que tratan de continuar en la línea iniciada por Fernández Ledesma. Tal es el caso, sobre todo, de la Fototeca del INAH, que mantiene en su custodia al Archivo Casasola y otros. Ahí se realiza también una labor de catalogación y conservación. La Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán, por su parte, con escasos recursos, pero con el encomiable tesón de los encargados de la Fototeca Guerra, realiza parecida labor con el Archivo Guerra, el tercero en el país en cuanto a número de negativos.

La ENAH ha creado un Departamento de Medios Audiovisuales y desde hace aproximadamente una década realiza cursos de fotografía antropológica.

El año próximo pasado, en ocasión de la celebración de los 150 años de la fotografía, hubo en el país innumerables eventos: exposiciones, seminarios, conferencias, edición de libros. Esta coyuntura ha venido a dar nuevo impulso al trabajo fotográfico. Pero el patito feo sigue siendo la fotografía histórica y documental, a pesar de que una buena parte de los eventos realizados se centraron en dicho género fotográfico.

Por otra parte, las dificultades para una preparación técnica adecuada para el registro etnográfico, el gran arraigo que aún entre los antropólogos tienen el exotismo y esteticismo con que la fotografía se ha ocupado del indígena y el campesino, en aras de una búsqueda de la "estética del mexicano" y la "esencia nacional", serían algunos de los problemas, junto con los señalados un poco antes, que una antropología visual mexicana debería ayudar a resolver.

Las propias perspectivas de investigación a partir del documento fotográfico, tomando en cuenta sus peculiaridades semióticas, conforman —quizás— una cuestión nodal, a la cual habría que añadir las tareas de difusión.

CINE

Al igual que en la Francia de los Lumière, en México surge el cine en su vertiente de cine documental. Operarios de las casas Pathé y Edison filman fábricas, estaciones de trenes, eventos políticos y sociales que después serán exhibidos, incluso, en ciudades del interior.

Y, al sobrevenir la lucha armada de 1910, se registran las extraordinarias escenas que ahora contiene el Archivo Toscano.

La Revolución es recreada, posteriormente, en el cine de "ficción" de Fernando de Fuentes. Ahí, aún conserva mucho de sus fundamentos sociales, en cuanto fenómeno de masas y lucha fratricida. Pero, al filmarse *Allá en el rancho grande*, la Revolución se baja del caballo y la trama se regodea en escenarios idílicos donde peones y hacendados departen alegremente al cobijo de las guitarras y sus trovadores. La lucha de clases cede su lugar a la conciliación de clases en la mistificación campirana, que después se implantará en la temática rural del cine industrial.

Los intentos del cine comercial por plasmar lo indígena se remontan a las películas *La india bonita*, de Antonio Helu y *La rosa de Xochimilco*, de Carlos Véjar, ambas filmadas en 1938 (Olmedo, 1987: 10-11).

La noche de los mayas se filma en 1939 y es la primera cinta de corte histórico-arqueológico que se realiza en el país.

A partir de los cuarenta se desarrolla la obra del "Indio" Fernández, que representa uno de los momentos más logrados dentro de la llamada "época de oro" del cine industrial mexicano, para proponer la esencia de lo campesino e indígena en nuestro país, si bien un cierto aire bucólico y roussonianos campea en las imágenes, estetizadas ya por la lente de Gabriel Figueroa.

La cinta *Raíces* (1953), de Benito Alazraki, es hecha a partir de los extraordinarios cuentos de Francisco Rojas González y es una de las primeras cintas donde, además de plantearse los reclamos sociales de los indígenas, se elabora un guión a partir de la obra de un antropólogo, así sea su obra literaria.

Macario, basada en un cuento de Traven, *Tarahumara*, de Luis Alcoriza y *El peyote, en busca de la vida*, constituyen tres de los últimos y notables intentos del cine industrial para abordar lo indígena, antes de sumirse en el marasmo y podredumbre de la cual parece no saldrá ya

más. Como un paréntesis se presenta el sexenio echeverrista donde el cine de autor permite la elaboración de frescos como el de Felipe Cazals sobre los seris, *Los que viven donde sopla el viento suave*, y *Mezquital*, de Paul Leduc, cuyo guión elaboró junto con Roger Bartra; la cinta fue filmada en copatrocinio con el Bureau du Film de Canadá.

La obra de Nicolás Echeverría, que trasciende al echeverrismo y logra cruzar el pantano sin ensuciarse las alas, se plasma en filmes de corte etnográfico como *Tesguinada*, *María Sabina* y *Poetas campesinos*. Aunque carece de información antropológica e incurre en el cine documental casi por accidente, ha logrado corto y largometrajes dignos e interesantes, no exentos de cierto exotismo.

El vacío que se da en el cine industrial en cuanto al cine etnográfico es cubierto por la producción que se da dentro de instituciones oficiales (INAH, INI). La obra de Alfonso Muñoz es digna de mención,





ya que en ella se conjugan la técnica del cineasta y la formación antropológica: *El es dios* (1964), *Semana Santa en Tolimán* (1967) y *El día de la boda* (1968), son de sus primeros productos.

Mención aparte merece el filme *Centinelas del silencio* (1971), realizada al cobijo industrial y premiada internacionalmente que, con un excelente e innovador trabajo fotográfico, muestra las posibilidades de un trabajo honesto y creativo en cuanto a la recreación de nuestro patrimonio arqueológico.

Dentro del llamado cine independiente, sobre todo en la década de los setenta y respondiendo al clima de efervescencia social y política desatada después del 68, se realizan obras interesantes sobre la problemática rural, destacándose los trabajos de Maldonado, entre los que cabe mencionar *Jornaleros*.

Actualmente, buena parte del cine etnográfico se realiza por el INI.

Para 1987, en su Archivo Etnográfico, se contaba con 31 películas sobre 15 de los 56 grupos étnicos que hay en el país. 15 audiovisuales y 30 000 diapositivas.

En cuanto al formato súper 8 y también en los setenta, se da un movimiento interesante por parte de productores independientes. Esta obra se haya dispersa. Cabe mencionar los trabajos que a partir de dicho formato se realizaron en el Taller de Cine Directo del CUEC, tratando de seguir, críticamente, los lineamientos técnicos de uno de los más connotados cineastas, antropólogos a nivel internacional, Jean Rouch, cuya obra sigue siendo prácticamente desconocida en México.

Y, para terminar con esta suscita caracterización del cine antropológico, habría que abordar los trabajos que desde la innovación tecnológica desplazaron al súper 8 y aun, en buena medida, al formato de 16 milímetros.



VIDEO

A partir de la TV empiezan a producirse filmes en video. Instituciones como UTEC, RTC y algunos departamentos de instituciones educativas elaboran una obra aún no sistematizada y compendiada. Los sismos de 1985 empujan a varias instituciones a registrar los dolorosos acontecimientos y su interesante secuela social.

Aun desde la TV comercial se elaboran cortos etnográficos, muy desde la óptica etnocentrista y exotista de Televisa, pero que, a pesar de ello, tratan de descifrar — así sea muy limitadamente — esa diversidad y diferencias culturales.

EPILOGO

Un problema sigue vigente. La falta de colaboración estrecha entre antropólogos y técnicos, ya sean éstos fotógrafos o cineastas. Aún se sigue produciendo, incluso en el INI, material audiovisual donde impera la visión estética o la perspectiva del técnico, en demérito de la perspectiva antropológica. La conjunción de dos diferentes saberes técnicos y la articulación de un lenguaje, el fotográfico y cinematográfico, con peculiaridades semánticas intrínsecas, con una perspectiva teórico-empírica, la de la antropología mexicana, serían lo deseable.

Persiste también, desafortunadamente, la práctica vergonzante de cosificar al indígena y sus comunidades, lo cual también se traduce en su ausencia de participación en la planificación y realización del filme o del producto audiovisual. Hace falta el establecimiento de una relación positiva entre objeto-sujeto, a la manera en que la propone F. Borda.

En 1985, durante la realización del 1er. Festival Latinoamericano de Cine Etnográfico, se constituyó el Comité Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas, que se propuso los siguientes objetivos:

1. Elaboración de un catálogo filmográfico con las fichas técnicas de toda la producción cinematográfica latinoamericana que haya abordado, de uno u otro modo, la problemática de los pueblos indígenas.

2. Fomentar el intercambio de material de documentación audiovisual entre los países del continente y pueblos indígenas.

3. Promover, por diferentes medios, la producción y difusión del cine de los pueblos indígenas y, en especial, aquellos proyectos generados por las propias comunidades.

4. Asumir el compromiso de velar por una ética en los medios audiovisuales en relación a las comunidades indígenas, reconociendo, en este sentido, las preocupaciones y demandas formuladas en más de una ocasión por ellos mismos.

5. Convocar para 1987 al Segundo Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas (Cine-Arte, 1987: V).

En 1989 se realizó el Tercer Festival, pero desconocemos si dichos objetivos han sido logrados. Lo que sí es cierto es que las labores de dicho Comité — si es que aún existe — pasan desapercibidas. Incluso Alejandro Camino, que para 1985 fue elegido como representante del Comité, se encuentra ahora en Venezuela, dentro del Instituto Indigenista Interamericano.

En todo caso, habría que retomar esas tareas y hacerlas extensivas a todos los medios audiovisuales en México, como parte inicial de la conformación de una filial mexicana del Comité Internacional de Antropología Visual, con sede en Montreal, Canadá.

BIBLIOGRAFIA

CASANOVA, Rosa y Olivier Debroise. "La fotografía en México en el siglo XIX", (1848-1911) *Documentos gráficos para la historia de México*. El Colegio de México y Cia. Editora del Sureste, 1985.

CINE-ARTE. "Los nuevos asesinos del indio". *Cine Arte*, año 1, t. 1, no. 6, jun. 1987, México, pp. III-VI.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la historia de la fotografía en México". *Bienal de fotografía*. INBA-SEP, 1980 pp. 9-21.

OLMEDO ESTRADA, Juan Carlos. "(México en el cine) La imagen indígena en el comercio de nuestro cine". *Cine-Arte*, año 1, t. 1, no. 6, jun. 1987, México, pp. 10-11.

