

La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana

En una de sus argumentaciones para iniciar sus conferencias en diplomados sobre antropología visual, el colega Octavio Hernández E. afirmaba que el público mexicano conoce más a los indígenas por sus fotografías que por los trabajos de los antropólogos. Y esto tiene muchos visos de ser cierto si consideramos, por ejemplo, el gran acervo fotográfico de la Revolución Mexicana contenido en el Archivo Casasola, fuente de la cual todos hemos abrevado y a partir del cual nos hemos hecho una construcción visual de dicho movimiento. En tal medida, resulta pertinente plantearse cuál ha sido la construcción de un “tipo fotográfico” de lo indígena dentro de la fotografía mexicana, de tal manera que la construcción de ese

tipo, en el imaginario colectivo, tiene repercusiones tanto en la forma en que los indígenas han sido percibidos socialmente como en la forma en que la antropología mexicana ha tomado nota de esa mirada.

El “tipo fotográfico” y la mirada decimonónica

En su interesante tesis Ariel Arnal¹ propone el concepto de *tipo fotográfico* para describir la forma en que, a

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH.

¹ Ariel Edgardo Arnal Lorenzo, “La fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México. 1910-1915”, tesis de maestría en Historia, México, UIA, 2001 (Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910-1915*, México, INAH, 2010).

Foto 1. Fotogramas de lo filmado por Eduard Tissé.



través del quehacer fotográfico, se va configurando gráficamente la percepción, identificación y taxonomía de un determinado sujeto social.² Este *tipo fotográfico*, en el contexto de la conformación de las naciones modernas y en concordancia con la mística capitalista que va integrando las relaciones sociales bajo su lógica, se iría perfilando en atención a la actividad laboral de los fotografiados: “Si la suma de oficios conforma la identidad nacional, se precisa entonces documentar, archivar y clasificar las distintas formas de ganarse la vida. El coleccionismo de los ‘caracteres nacionales’ y su consecuente taxonomía conducirán a la vasta producción de obras de todo tipo”.³ De esta necesidad de identificar, documentar y clasificar⁴ a partir de los oficios que se practican surgiría la producción de *tipos populares*, que en un primer momento se plasmaría en diversas formas de expresión gráfica, tal como refiere Debroyse⁵ cuando cita un testimonio de Madame Calderón de la Barca:

[...] un caballero de esta ciudad obsequió no hace mucho, al Conde de [...], residente en España, doce cajas conteniendo cada una doce figuras de cera y cada una de ellas representa algún oficio mexicano, profesión o empleo [...] tlachiqueros extrayendo el jugo del maguey, indias vendiendo legumbres; tortilleras; vendedores de patos, de frutas, de manteca; el correo de Huauchinango cargado de monos y papagayos, mucho más que de cartas [...] en fin, una historia de México en miniatura, y en cera.

Para el caso referido, los muñecos en cera juegan idéntico papel que la litografía y la pintura, en tanto formas de representación. De ahí a su expresión en la fotografía hay un paso.

² De hecho, este concepto y enfoque han sido también retomados por Marion Gautreau en “Militar o político: la imagen presidencial durante la Revolución”, en *Historias*, México, INAH, núm. 68, septiembre-diciembre de 2007, pp. 71-80.

³ Ariel Edgardo Arnal Lorenzo, *op. cit.*, p. 15.

⁴ Dorotinsky considera que este proceso de clasificación y registro responde, siguiendo a Foucault, a “una estrategia de regulación de las poblaciones, de consolidación de los sujetos sociales en objetos de control, vigilancia y estudio”; Deborah Dorotinsky, “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio”, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 7, núm. 21, mayo-agosto de 2004, p. 15.

⁵ Olivier Debroyse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1998, p. 152.



Foto 2. Publicación de las fotografías de Eduard Tissé, en *El Universal* del 2 de agosto de 1931.

En la misma colección del Musée de l’Homme, se encuentra una curiosa serie de tarjetas de visita, con fecha de entrada de 1866, donación del abate Domenech, que representan tipos mexicanos (*Types du Mexique*), niños con canastas, cargadores con sombrero, una vendedora de flores, un *Albañil indígena*, *Chichimecas del estado de Guanajuato*, particularmente, una *India de Durango, piel casi negra* [...].⁶

Estos antecedentes de la construcción de los tipos populares⁷ irían a la par de la presencia de François Aubert, quien junto con las tropas de Maximiliano de

⁶ *Ibidem*, p. 150.

⁷ Hay un antecedente más remoto, cuando en 1945 el químico Theodore Tifereau hizo varios retratos “que dan una idea del tipo mexicano”, según refiere el diario francés de la Sociedad de Heliografía *La Lumière*; véase Philippe Roussin, “Fotografiando el segundo descubrimiento de América”, en Carole Naggar y Fred Richtin (eds.), *México visto por fotógrafos extranjeros*, Londres/Nueva York, W. W. Norton, 1993, p. 99. También desde la Sociedad Mexicana de Fotografía y Estadística se da un inicial registro fotográfico de tipos físicos en el medio indígena entre los años 1860-1870; sobre esto véase Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación”, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 2, núm. 5, enero-abril de 1999, pp. 18-19.

Habsburgo llegó a México en 1864 y se convirtió en el fotógrafo favorito de la corte imperial.⁸ De su estadía en México data uno de los primeros grupos de imágenes en que se plasma la diversa conformación de los tipos populares. La puesta en escena —en el estudio fotográfico— en que aparecen los indígenas los muestra no en su condición étnica sino en la del ejercicio de sus oficios.

Esta tónica en la creación de los tipos populares, de los cuales los fotógrafos Cruces y Campa harían una galería más extensa,⁹ iría a la par de otra forma de registro, en lo que resta del siglo XIX. Observadores interesados, fotógrafos viajeros y técnicos o científicos enviados por misiones de investigación extranjeras¹⁰ realizan la documentación fotográfica de los indígenas en su entorno, yendo más allá del registro antropométrico. Luego entonces, ya no es sólo el tipo físico o la indumentaria lo que va a perfilar el tipo fotográfico de lo indígena; su entorno rural —por lo general— y su cultura material vendrían a ser parte de ese registro. En este sentido, es de destacarse la cobertura llevada a cabo por León Diguét, Konrad Th. Preuss y Carl S. Lumholtz.¹¹ En una óptica y perspectiva metodológica que podría aplicarse a estos tres investigadores extranjeros, Diguét

[...] aborda el retrato de los tipos físicos de los cochimíes, yaquis, coras, huicholes, nahuas, tepehuas, otomíes y mes-

⁸ Arturo Aguilar, cit. en Deborah Dorotinsky, *op. cit.*

⁹ Patricia Massé Z., *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH (*Alquimia*), 1998. Esta tradición fotográfica se prolongaría a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Una de las variantes que le imprime José María Lupercio —fotógrafo jalisciense— es que los personajes son retratados en su ambiente de trabajo cotidiano y no en el gabinete; véase Samuel Villela F., “Los Lupercio. Fotógrafos jaliscienses”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm. 48, octubre-diciembre de 1997, pp. 3-9.

¹⁰ Véase las instrucciones para el registro antropométrico de una comisión científica francesa en Samuel Villela F., “Fotógrafos viajeros y la antropología mexicana”, en *Cuicuilco*, México, ENAH, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto de 1998, p. 114.

¹¹ “El trabajo fotográfico de Lumholtz refleja la tendencia de los investigadores que habían tenido contacto con Franz Boas y sus ideas. Boas planteaba la perspectiva del ‘estudio integral’: la descripción etnográfica, la antropología física, la arqueología, la geografía física, etcétera”; véase Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 20.



MEXICO INDIGENA

EXPOSICION ETNOGRAFICA · OCTUBRE 1946
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
PALACIO DE BELLAS ARTES

Foto 3. Cartel de la exposición de Raúl Estrada Discua y Enrique Hernández.

tizos. Registra flora y fauna, sitios arqueológicos, pinturas rupestres, cerámica, cestería y tejidos, en un proceder metodológico semejante al de Lumholtz. Son relevantes sus imágenes sobre industrias tradicionales, donde fotografía procesos completos de tejidos de fibras, la explotación de los agaves y la elaboración de los instrumentos musicales.¹²

Aquí pareciera que estamos ya ante una construcción más amplia del tipo fotográfico indígena, ya que el registro de estos autores se dirige a la otredad cultural, a otras expresiones materiales de la cultura en que ella se expresa. Aunado a este juicio, tenemos que —según Gutiérrez— “la mayor parte de las consideraciones vertidas en los escritos de estos científicos, evidencian la situación miserable de los indígenas. Ellos están convencidos de la necesidad de incorporarlos a un proyecto de nación que los haga salir de su atraso, lo que les parecía lamentable”.¹³ La pobreza, las carencias materiales, no son constitutivas de lo indígena, aunque esa

¹² *Ibidem*, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 24.

condición los ha acompañado desde la sujeción colonial. Mas es meritorio el que estos autores hayan hecho mención de ello, a contracorriente de la ideología dominante, que pugnaba por presentar una imagen bucólica del indio. Lo que aquí quedaría pendiente de dilucidar es si su propuesta de sacarlos del atraso se hermanaba con las políticas integracionistas o exterminadoras del régimen porfirista, o si tenían otra cosa en mente.

En todo caso, esta amplitud de la mirada, esta incorporación de la otredad a través de sus diversas expresiones culturales, se correlaciona con lo que, según Arnal,¹⁴ constituye un parteaguas durante la Exposición Iberoamericana de 1892, realizada en Madrid,¹⁵ en donde “se clasifican por primera vez las diversas etnias de la República Mexicana y las del territorio estadounidense fronterizo con México”.¹⁶ Aquí ya tendríamos, según el autor citado, un momento más específico en la construcción del tipo fotográfico indígena, desprendiéndolo de los rasgos que caracterizaban a los tipos populares.

En el último tercio del siglo XIX —en que se lleva a cabo el registro señalado— y a principios del nuevo siglo, la política del régimen

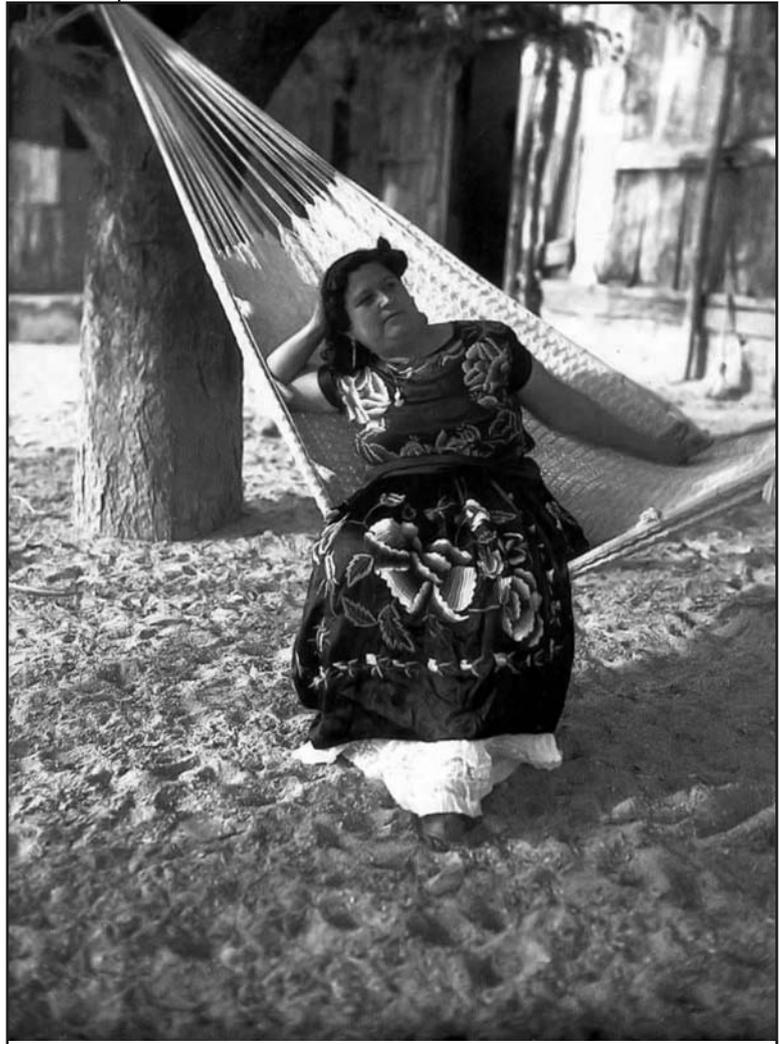


Foto 4. Zapoteca del Istmo. Col. México Indígena, IIS-UNAM.

¹⁴ Ariel Edgardo Arnal Lorenzo, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵ Hay un antecedente a esta exposición internacional, la de París llevada a cabo en 1889, en la cual hay también presencia de fotografías de tipos indígenas —del estado de Colima—. Un evento internacional posterior, el XI Congreso de Americanistas de 1895 que, por primera vez se organizaba en un país latinoamericano —México—, mostrará también un acervo fotográfico: “la participación de la fotografía en el evento fue grande ya que contó con un total de 1 645 imágenes, de las cuales 278 se refieren a los tipos físicos; y algunos aspectos culturales de los nahuas, pimas, pápagos, yaquis, tarahumaras, coras, huicholes, tarascos, zoques, totonacos, mixtecos, zapotecos, mayas, choles, lacandones, tzotziles, tzeltales, chichimecas y mestizos, entre otros”; Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 19. ¿Qué aspectos culturales fueron retratados y cómo? Sería interesante saberlo.

¹⁶ Este juicio es compartido por Gutiérrez, *op. cit.*, quien nos dice: “En 1892 se organiza en España una gran exposición y el gobierno de Díaz comisiona a Francisco del Paso y Troncoso el arreglo de la participación de la delegación mexicana. Se envían cerca de 600 fotografías de indígenas y mestizos que se convierten en el primer mapa etnográfico hecho a partir de la imagen.”

y la ideología positivista en que sustenta muchas de sus acciones, ven en el indígena a una rémora que obstaculiza el progreso.¹⁷ En esa medida, buena parte de la representación del tipo fotográfico indígena va a seguir siendo visualizada a través de ese tamiz. Ante lo inconveniente de retratarlo en sus condiciones miserables de existencia —lo cual tendría un carácter de denuncia—, se le mira desde una óptica esteticista y exótica. Un caso indicativo de la dificultad de presentar la realidad indígena en su lacerante miseria lo tenemos en el trabajo de fotógrafos que conjugan un planteamiento artístico con la mira-

¹⁷ “Ante los ojos del mestizo y de los descendientes europeos, ellos son la encarnación del fanatismo religioso, malos trabajadores y depositarios del atraso económico de las actividades rurales de la nación”; Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 18.



Foto 5. Mujer popoloca. Col. México Indígena, IIS-UNAM.

da documentalista, como en el caso de Charles B. Waite, quien tuvo que enfrentar la censura gubernamental al mostrar esos aspectos inconvenientes de la pobreza:

[...] el fotógrafo estadounidense Charles B. Waite fue castigado, en 1901, con una breve estancia en la cárcel de Belén por haber ignorado una disposición del Código Postal que prohibía el envío por correo de material “indecente”. La nota de *El Imparcial* que consigna los hechos informa que en un primer envío no sancionado, Waite “había procurado encontrar tipos de mujeres desgreñadas, sucias, desgarradas en sus ropas y hombres degenerados por todos los vicios”, mientras que las postales de un segundo paquete mostraban a “dos muchachos sucios y en un grado de miseria absoluta, corroídos

por las enfermedades y a los que hacían *pandant [sic]* las fotografías de dos niñas de 10 a 12 años”, lo que le valió su aprehensión.¹⁸

Por lo que se puede observar, en la ideología oficial porfirista, la miseria se equiparaba a lo “indecente”, por lo cual no podía mostrarse ni difundirse, bajo el riesgo de enfrentar la represión del Estado. Durante ese periodo de entresiglos, Waite es un buen ejemplo —junto con Hugo Brehme, Juan Kaiser y Winfield Scott, entre otros— de cómo la construcción del tipo fotográfico indígena pasaba también por uno de los formatos fotográficos de mayor difusión en esos momentos: las tarjetas postales. Considerados todavía en su inserción como parte de los tipos populares, los indígenas eran mostrados en imágenes de tipo documentalista o estetizante, en las que las chozas, indumentaria y la naturaleza circundante recreaban esa atmósfera un tanto bucólica de la condición del indio, ya que mostrar otras cosas sería “indecente”. Una postal de Scott sirve de ejemplo,¹⁹ donde un grupo de mujeres indígenas no desgreñadas, limpias, sin ropas desgarradas, aunque descalzas, posan frente a las ruinas de Mitla. El pasado glorioso como fondo de un presente inocuo, esa era la forma permisible de representación de lo indígena.

Cambio en el modelo: con la Revolución, una nueva mirada

La irrupción de los indígenas como parte de los contingentes armados llegaría a provocar un cambio en la mirada fotográfica, y por ende en la construcción del tipo fotográfico indígena. Su sublevación, la nueva forma en que aparecen —armados, amenazantes, altivos— se ubica en las antípodas de la mirada prevalente en el siglo anterior. Las fotos tomadas a los yaquis son quizás uno de los ejemplos más conoci-

¹⁸ Francisco Montellano, “Editores de ingenio y audacia”, en *Artes de México (La tarjeta postal)*, núm. 48, diciembre de 1999, p. 28. Véase también, del mismo autor, *C.B. Waite, Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Conaculta/Grijalbo (Camera Lucida), 1994, pp. 35 y 38.

¹⁹ *Ibidem*, p. 29.

dos,²⁰ aunque tenemos otros casos indicativos, como la imagen tomada a los tlapanecos del contingente del olinalteco Juan Andrew Almazán, cuando éste arribó a la ciudad de México para preparar la entrada triunfal de Madero, proveniente de Ciudad Juárez.²¹ Si bien muchos de los indígenas son retratados en su calidad de incorporados a contingentes más amplios, se adivina su presencia mezclada con el campesinado. También se da el caso de fotógrafos que, habiendo hecho un registro previo de la población rural e indígena, cuando sobrevino la conflagración evitaban la mirada hacia el nuevo papel del sujeto social y dirigían la cámara hacia los efectos concomitantes de la lucha armada.²² Un análisis más detallado de la forma en que se registra fotográficamente y se percibe la participación indígena en la Revolución está aún por profundizarse.

Mas el cambio notable sobrevendría después, cuando el “Renacimiento mexicano”²³ y

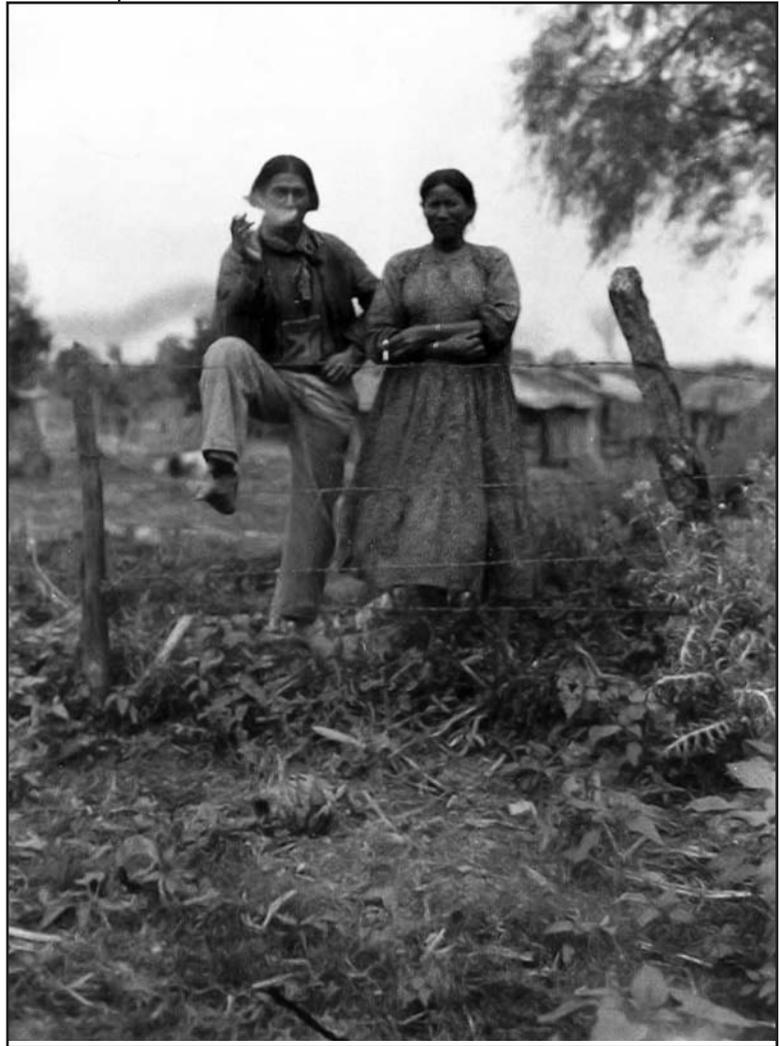


Foto 6. Pareja kickapoo. Col. México Indígena, IIS-UNAM.

²⁰ Estas fotos de los yaquis revolucionarios pueden verse en Miguel Ángel Berumen (coord.), México: *Fotografía y Revolución*, México, Lunwerg/Fundación Televisa, 2009, pp. 110 y 303. Otro ejemplo lo constituyen los mismos yaquis que custodian la puerta de Palacio Nacional, durante el transitorio dominio carrancista de la capital en 1914; Manuel Rodríguez Lapuente, *Breve historia gráfica de la Revolución Mexicana*, México, Gustavo Gili, 1987, p. 81. Hay otras más conocidas de este mismo grupo étnico, debidas a la lente de Jesús H. Abitia.

²¹ Josefina Moguel Flores, “La entrada triunfal de Madero en la ciudad de México. Almazán y los tlapanecas en 1911”, en *20/10. Memoria de las Revoluciones en México*, México, GM Editores, núm. 1, junio-agosto de 2008, p. 184.

²² “Un caso interesante por contradictorio es el de C.B. Waite. Este fotógrafo es considerado uno de los principales productores de ‘tipos fotográficos’ previos a la Revolución. Sin embargo, durante la Decena Trágica, su cámara se enfoca a documentar esencialmente la arquitectura destruida por los combates, en lugar de retomar ‘sus’ tipos fotográficos en situación excepcional”; Ariel Edgardo Arnal Lorenzo, *op. cit.*, p. 29.

²³ El término fue acuñado por Anita Brenner; véase Samuel Villela F., “Anita Brenner en la fotografía mexicana y su expedición etnofotográfica a Guerrero”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm. 71, julio-septiembre de 2003, p. 39, y Carlos Monsiváis, “Anita Brenner, el Renacimiento mexicano”, en *Anita Brenner. Visión de una época*, México, Conaculta, 2007, pp. 19-34.

la presencia de fotógrafos extranjeros moldearía una mirada más amplia hacia la otredad. Como parte de los cambios operados en la cultura mexicana a raíz del conflicto armado, la participación de los indígenas en la construcción de la identidad nacional sería considerada como prioritaria. Fue así que “en 1923, el recién creado Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores enuncia en su manifiesto: ‘El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas’”.²⁴ Estas expresiones reivindicativas de lo indígena tendrían su repercusión en el quehacer fotográfico:

²⁴ Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 172.



Foto 7. Niño tepehua. Col. México Indígena, IIS-UNAM.

Lo indígena, una acumulación de ritos, mitos, leyendas, tradiciones, cantos y bailes, se incorpora al proyecto nacional. La fotografía se convierte, sobra decirlo, en instrumento privilegiado, y participa asimismo de esta construcción ideal llamada México: así como los pintores y escultores, los escritores y los filósofos, ciertos fotógrafos se convierten al mexicanismo, y algunos mexicanistas, se convierten asimismo a la fotografía.²⁵

Destacadamente tenemos el caso de Eduard Tissé —fotógrafo del cineasta ruso Sergei M. Eisenstein—,

²⁵ *Ibidem*, p. 173.

quien llegaría a revalorar en un plano estético la belleza de lo indio. Esta estetización de lo indígena, que en años previos se había expresado fotográficamente en una ambientación idílica y roussoniana, se dirige ahora hacia los rostros, los semblantes, las miradas, los cuerpos. No sería ocioso afirmar que gracias a Tissé, al igual que como pasaría muchos años después con el movimiento negro de los *Black Panther* en Estados Unidos —durante las décadas de 1960-1970—, se presenta una reivindicación de la etnicidad a partir de la belleza, aun cuando ésta responda a otros patrones diferentes de los occidentales (foto 1). Aun cuando la película *Viva México* nunca se exhibió en México en vida de Eisenstein, las imágenes tomadas por Tissé sí llegaron a trascender cuando se dieron a conocer por algunas publicaciones de la capital (foto 2).

Otras influencias se generaron a partir de la obra producida por Edward Weston, Tina Modotti y una pléyade de fotógrafos viajeros —Henri Cartier Bresson acompañó a una misión etnológica francesa—,²⁶ quienes vinieron a dar continuidad a las innovaciones propuestas a raíz del movimiento cultural posrevolucionario. Es así que comenzamos a ver la remodelación del tipo fotográfico indígena, cuando también antropólogos-fotógrafos, que reciben esas influencias, se avocan al registro fotoetnográfico.

La revaloración de lo indígena, en aras de la reconfiguración de la identidad nacional, se bifurcará a partir de la conformación del nacionalismo revolucionario, mismo que como ideología de Estado marcaría ciertas directrices en cuanto al desarrollo político y cultural de la nación. Dicha remodelación del tipo fotográfico mexicano seguiría una suerte parecida a la del indigenismo oficial que prevalece hasta nuestros días, mediante la exaltación del aporte mesoamericano a la construcción de la identidad nacional —la imagen idílica del indio enfrascado en la vida ritual y festiva—, o mediante la representación del “indio real”, sumido en la miseria y las carencias ya añejas. De ahí que una parte del registro fotográfico posrevolucionario se diera entre estudiosos de la antropología y técnicos que tra-

²⁶ Véase Mercedes Iturbe, “Comprender con los ojos”, en *Ojos franceses en México*, México, IFAL/Centro de la Imagen, 1966, p. 29.

bajaban en las instituciones de cobertura al sector indígena, así como de una parte de fotógrafos profesionales y aficionados, quienes llegaron a retomar algunas de las vertientes esteticistas y exotistas del pasado para recrear la presencia indígena nacional. De manera indicativa, algunos de estos fotógrafos tendrán una mirada crítica —como Nacho López— y pugnarían por cuestionar el estado de cosas a través de sus imágenes, aprovechando la cobertura de algunas revistas de corte contestatario.

Con el surgimiento de las instituciones indigenistas durante el régimen cardenista se llegó a elaborar un registro etnográfico por parte de antropólogos comprometidos que retomarían la mirada de sus notables antecesores —Lumholtz y Diguet, entre ellos—, para conformar un acervo que, para 1999, contaba ya con 113 883 imágenes.²⁷ Buena parte de estas imágenes ilustrarían y mostrarían la labor indigenista, así como los cambios introducidos en la condición del indio, a través de sus órganos de difusión como la revista *Acción Indigenista*, que empezó a editarse a partir de 1949, y que a partir de 1970 se transformaría en *México Indígena*.

Con todo, no encontramos en las imágenes realizadas —tanto desde el ámbito indigenista oficial como en el de los fotógrafos en su calidad de autores independientes— una mirada que denuncie o cuestione la condición del indio como la que observamos en las imágenes producidas en Estados Unidos durante la década de 1920 por Lewis W. Hine, quien nos muestra, por ejemplo, a un grupo de niños trabajadores en

²⁷ “Actualmente se han integrado 113 883 imágenes que incluyen materiales originales de diferentes soportes, es decir, negativos, diapositivas e impresiones; además de 18 000 copias de materiales originales que se utilizan en el servicio de préstamo al público. Mientras que alrededor de 109 446 materiales se encuentran en proceso de investigación antes de ingresarlos al acervo. Además, la fototeca posee colecciones de gran valor histórico, pues se cuenta con testimonio de la creación del INI [Instituto Nacional Indigenista] y con colecciones de pioneros de la etnografía indígena como Carl Lumholtz (antropólogo del siglo XIX, con imágenes de 1890-1898), Nacho López, Julio de la Fuente (antropólogo del INI durante los años cincuenta) y Alfonso Fabila (investigador del INI, con imágenes de 1934-1953), entre otros.” Evelyn Normandia y Miguel Ángel Rubio, “Fototeca Nacho López. Instituto Nacional Indigenista”, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 2, núm. 6, mayo-agosto de 1999, p. 42.

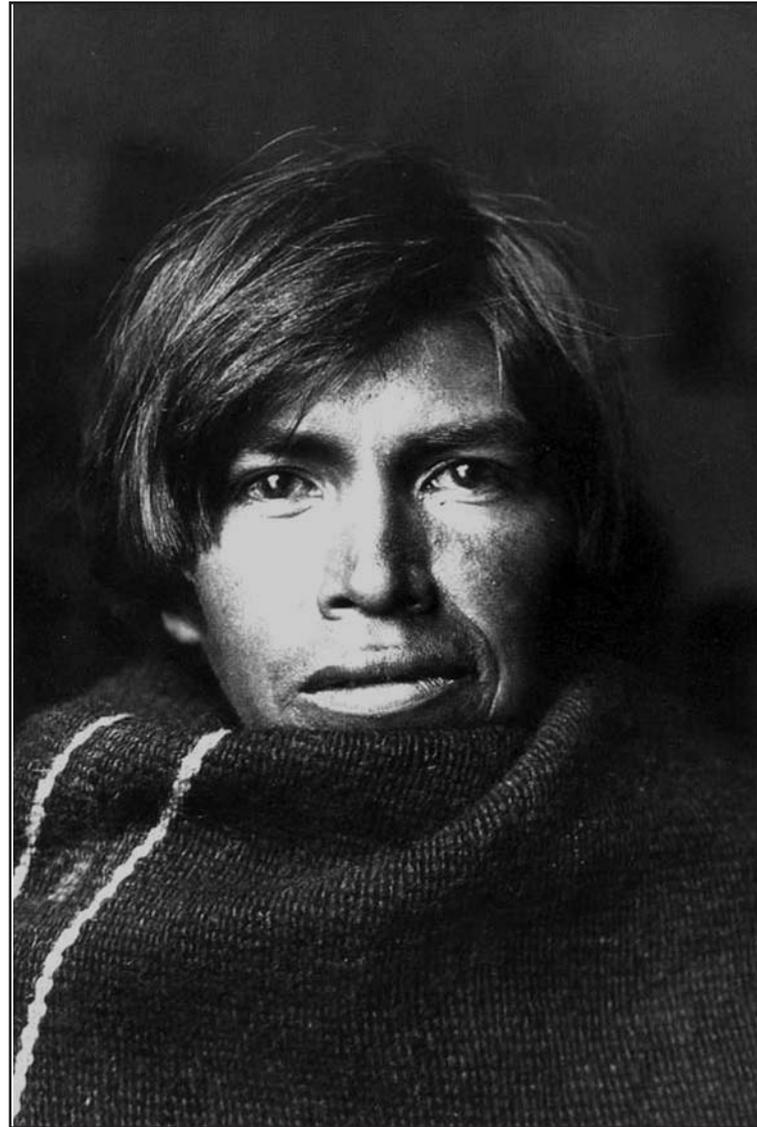


Foto 8. Tarahumara. Col. México Indígena, IIS-UNAM.

las minas: los rostros ennegrecidos por el hollín, donde el brillo de los ojos infantiles contrasta con la negritud de las caras manchadas; algunas miradas sonrientes y otras circunspectas; hacinados los cuerpos en el sombrío entorno de los socavones, que nos muestran las condiciones de explotación a que estos niños estaban sujetos en el corazón del capitalismo, sin tener que recurrir a frases o palabras flamígeras. Tal parece que en México imperaba la tónica descrita por Grobet:

Estamos rodeados de imágenes de “indios bonitos” o de mugrosísimos niños con rostros enormemente expresivos, abundan situaciones melodramáticas porque el captador de imágenes ni siquiera intentó comprender las



Foto 9. Una página del álbum foto-etnográfico de Barbro Dahlgren. Col. Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM.

condiciones que engendran a una clase social explotada y por eso miserable.²⁸

Por esa misma época tenemos los inicios de un registro fotográfico que podemos considerar sintomático del emprendido por otros fotógrafos. Se trata del caso de Gertrude Duby Blom, quien a partir de 1943 inició una estancia de trabajo en Chiapas que se prolongaría por varias décadas, y de la cual resultaría un acervo de casi 55 000 imágenes. De ellas las mayormente difundidas son las que muestran a los lacandonos en un entorno familiar y un tanto bucólico. Sin embargo, existe también un pequeño grupo de imágenes donde la fotógrafa registra el implacable paso de las compañías madereras, que en su acción destructora y paulatina de la selva, se convertirían en uno de los tantos agentes económicos amenazantes del entorno ecológico.²⁹

²⁸ Lourdes Grobet, "Imágenes de miseria: folclor o denuncia", en *Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Hecho en Latinoamérica*, México, INBA-SEP/Fonapas/Consejo Mexicano de Fotografía, 1981, pp. 81-84.

²⁹ Véase Gertrude Duby Blom, *Imágenes lacandonas*, México, Asociación Cultural Na Bolom/FCE, 2003, pp. 75, 79, 83 y 85.

Los efectos nocivos en la naturaleza, tanto de la región como a nivel mundial son los mismos, la deforestación, la milpa caminante, la cacería furtiva, el ganado intensivo y la falta de tierras para la gente son aspectos que han sido tratados sin ninguna respuesta favorable.³⁰

La pregunta es: ¿por qué se concedió escasa difusión a esas imágenes reveladoras, a cambio de la profusión de fotos a través de las cuales conocemos a Chan K'in, su familia y el entorno impoluto del río Lacanjá?

Contemporáneo con los inicios de la revista *Acción Indigenista*, tenemos un caso interesante que redimensionaría al tipo fotográfico indígena en la cobertura realizada por los fotógrafos Raúl Estrada Discua y Enrique Hernández, quienes a mediados del siglo XX emprendieron una tarea semejante a la llevada a cabo por Edward S. Curtis³¹ entre los indígenas de Estados Unidos y de Canadá. Discua

y Hernández acompañaron a un grupo de investigadores del entonces joven Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, en un recorrido por las regiones indígenas de nuestro país, con el propósito de elaborar 46 monografías sobre los grupos étnicos. Parte de ese material fue presentado en la primera exposición de fotografía etnográfica intitulada "México indígena", organizada en el Palacio de Bellas Artes en 1946 (foto 3). Una obra editada con dicho material se intitula *Signos de identidad*.³²

A través de ese registro en la amplia geografía y diversidad étnica del país, uno tiene ante sí un gran fresco fotográfico de la multiculturalidad. Los encuadres fotográficos se muestran también innovadores y diversos, al dejar de lado los rígidos registros antro-

³⁰ *Ibidem*, p. 94.

³¹ A principios del siglo XX, Edward S. Curtis dedicó 34 años de su vida a fotografiar a los indígenas de Estados Unidos, plasmando múltiples aspectos de su vida cotidiana en unas 40 000 fotografías.

³² *Signos de identidad* fue asimismo el nombre de una nueva exposición sobre este fondo, inaugurada el 16 de marzo de 1989, también en el Palacio de Bellas Artes; Carlos Martínez Assad (coord.), *Signos de identidad*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM/INBA, 1989.

métricos o las simulaciones del entorno mediante las puestas en escena armadas en el gabinete fotográfico, por más que ahí pudiera vislumbrarse mucha iniciativa y creatividad. Niños, hombres, mujeres solas, parejas y grupos familiares son registrados en su entorno, con sus casas, sus espacios de trabajo. Tenemos el displicente reposo de una zapoteca sobre su hamaca (foto 4), junto a la frágil figura de una mujer popoloca (foto 5) que carga en su mano la apenas perceptible tira de palma con la que, seguramente, elaborará cinta para sombrero o algún otro implemento. Destaca el fondo difuminado de esta última imagen, como un recurso fotográfico empleado para destacar la figura central. De una pareja de kickapoos (foto 6), retratados en las afueras de un caserío —el cual se vislumbra en un fondo difuminado—, el varón deposita desenfadadamente su pie en la alambrada que tiene ante sí, mientras echa una bocanada de humo del cigarro que sostiene en su mano; a su lado, en contraste, la mujer asume una pose un tanto formal, aunque relajada. Un bebé tepehua, que mira fijamente a la cámara (foto 7), es cargado con el rebozo de su madre, de la cual sólo vemos una parte de su espalda, en un encuadre que nos recuerda una de las famosas fotos de Tina Modotti. Y, finalmente, un joven tarahumara (foto 8) se nos muestra en un retrato cercano, de frente, intimista, muy parecido a aquellos con los que Curtis plasmó la dignidad de los dignatarios kwakiutl.

El somero análisis de estas fotografías nos da un acercamiento a la riqueza fotográfica de la diversidad cultural étnica registrada por Discua-Hernández, y consideramos que en estos trabajos el tipo fotográfico indígena se plasma ya un registro más versátil y diferenciado.

Otro momento importante en que se vuelve a dar una amplia cobertura del medio indígena, desde un ámbito institucional, se da cuando un grupo de fotógrafos se lanza a la provincia para tomar las imágenes que se exhibirían en el nuevo Museo Nacional de Antropología, inaugurado en 1964. En una dinámica semejante a la emprendida por Discua-Hernández, Alfonso Muñoz y otros fotógrafos llevaron a cabo un

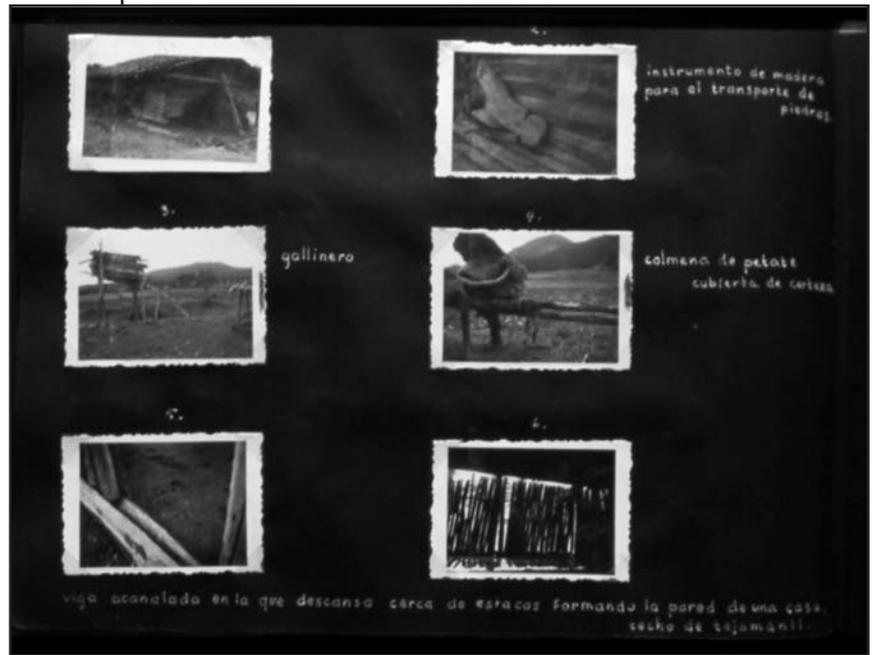


Foto 10. Otra página del álbum de Barbro Dahlgren. Col. Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM.

registro fotográfico del cual derivaron algunas imágenes al repertorio etnográfico que se exhibiría en las salas de etnografía de dicho museo. Aunque aquí habría que mencionar que muchas de esas fotografías siguen mostrando una condición indígena inocua, aséptica, ya que no se identifica la condición real de la mayoría de esa población, al ser mostradas con una mirada parecida a la que ya referíamos en la postal de Scott.

Desde la academia, tenemos un caso contemporáneo a cargo de la etnóloga Barbro Dahlgren, quien llevó a cabo un registro que considero paradigmático y cuyos resultados integró en un álbum intitulado “Expedición a la Mixteca Oax. Enero-febrero 1941” (fotos 9 y 10). Además de la presencia física de los indígenas, entre los temas registrados podemos enumerar los siguientes: tipo de vivienda y su fabricación, vistas generales de los pueblos, iglesias, tipos de graneros, temascales y hornos, ídolos prehispánicos, códices, ruinas arqueológicas y pueblos viejos, templos coloniales, instrumentos de trabajo, informantes, mercados y sus productos, marchantes y compradores, fiestas, danzas, máscaras, procesiones, bandas de música, autoridades comunales y municipales, procesos artesanales, instrumentos de caza. Es interesante hacer notar lo depurado de la mirada, ya que nos remite a veces a los detalles que pueden parecer nimios, como los amarres de las

vigas de los techos, el canal de una viga que, a ras del suelo, sostiene una barda de varas. Y, por supuesto, las imágenes van acompañadas de una descripción —incluida a veces al reverso— con sus correspondientes pies de foto y la información anexa en su diario de campo.³³ Esta mirada, en la perspectiva que ya habían iniciado Diguet, Lumholtz y Preuss, se enfoca en la condición del sujeto social, por lo que más allá de los tipos físicos o de la indumentaria, la construcción del tipo fotográfico indígena tiene que ver también con las condiciones visibles de su entorno y cultura material.

Ya en las últimas décadas del siglo pasado se producen eventos políticos importantes a nivel nacional que llegan a incidir de cierta manera en la forma en como se enriquecería el tipo fotográfico indígena, a partir de la inserción del elemento político. La “celebración” del encuentro de dos mundos en 1992, sagazmente cuestionada en su aspecto festivo, permitió el registro de un sector campesino e indígena combativo, inconforme con los 500 años de festinada civilización. Aquí se daría un antecedente de lo que vendría después.

Con el exilio centroamericano y la rebelión de las cañadas en el sureste mexicano, tenemos a fotoreporteros y fotógrafos que se aproximan a los campamentos de refugiados y al escenario del conflicto en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, captando con sus cámaras no sólo los efectos de las acciones bélicas, sino también las condiciones sociales que dieron origen al levantamiento. En esta medida, sus imágenes aportaron mucho a que la embestida gubernamental se contuviera.

Para ese momento, tenemos otro caso indicativo en la obra del fotógrafo Antonio Turok, quien proveniente de una familia de fotógrafos³⁴ se inició en la profesión durante década de 1970, efectuando un registro parecido al de muchos de sus contemporáneos: estetización de la miseria; cuadros donde el pintoresquismo y el costumbrismo apenas dejan asomar la terrible condición de los indígenas chiapanecos. Al sobrevenir los eventos aludidos, se avoca a registrar las condiciones

límite, la movilización política y la incertidumbre, convirtiéndose a veces en un corresponsal de guerra o en un fotoreportero que documenta el estallido de la beligerancia política indígena. Ingrediente éste, el político, que vendría a sumarse a la conformación del tipo fotográfico indígena.³⁵

Recapitulación

Desde las pioneras imágenes registradas a mediados del siglo XIX, hasta la emblemática fotografía tomada por Pedro Valtierra en el contexto de la rebelión zapatista en Chiapas —donde una indígena toma del cuello, jalándolo, a un sorprendido soldado—,³⁶ la construcción de un tipo fotográfico indígena ha transitado desde la evocación de un glorioso pero distante pasado mesoamericano, hasta la confrontación con un presente deplorable pero redimible —sobre todo a partir del indigenismo de Estado—; desde el registro donde lo indígena se encuentra inmerso en la práctica de los oficios en los tipos populares, hasta el mapeo específico de la diversidad cultural; desde el exotismo, folclorismo y costumbrismo, hasta el registro científico intencionado de Lumholtz, Cartier-Bresson, Alfonso Muñoz, Alfonso Fabila, Barbro Dahlgren, Roberto Weitlaner, Anita Brenner; desde la negación y ocultamiento de la condición física y social del medio indígena hasta la exaltación nacionalista y reivindicativa —nutriendo el ser nacional desde nuestras más profundas raíces—; desde las políticas culturales integracionistas hasta el reconocimiento de la otredad y la diversidad cultural; desde las actitudes complacientes y bucólicas del indígena decimonónico y pre-TLC hasta las insólitas imágenes de los indígenas armados y sublevados en el sureste mexicano.

³⁵ Además de las imágenes publicadas en la prensa mexicana durante esos días difíciles, véase también las incluidas en *De fotógrafos y de indios*, México, Conaculta-Fonca/Ediciones Tecolote, 2000, pp. 97-100.

³⁶ Por cierto, la imagen publicada en *La Jornada* fue editada por el encargado de formatear la primera página de dicho diario, ya que la fotografía original es más amplia. Debemos, pues, un agradecimiento a la mirada del formador cuya labor contribuyó al reconocimiento internacional de Pedro Valtierra, autor de dicha imagen.

³³ Blanca Jiménez Padilla y Samuel Villela F., “La mirada etnográfica de Barbro Dahlgren”, en *Diario de campo*, México, CNA-INBA, núm. 46, agosto de 2002, pp. 2-4.

³⁴ Sus padres, Mark y Kipi Turok, destacaron en la producción de tarjetas postales a mediados del siglo pasado.