

LA PUESTA EN ESCENA DE UN ARCHIVO INDIGENISTA: EL ARCHIVO MÉXICO INDÍGENA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES DE LA UNAM*

Deborah Dorotinsky Alperstein

Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM

*A las dos gracias: Rebeca Monroy y Laura González.

RESUMEN: *Este artículo ofrece un acercamiento al archivo fotográfico México Indígena resguardado en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Se centra en las semejanzas y diferencias entre los textos indigenistas escritos en el periodo en que se gestó el archivo (1939-1946) y las fotografías comisionadas para ilustrar el proyecto del Atlas Etnográfico. El Atlas no apareció, pero sí algunas monografías, y las fotografías fueron pegadas en álbumes conforme a criterios lingüísticos de clasificación. Además de los textos, estas fotografías ayudaron a construir modos de ver a la población indígena, aunque las fotografías se resignificaron con su uso continuado en tanto los textos académicos se volvieron obsoletos con los cambios de paradigmas en la etnografía, antropología y sociología. Como parte del paradigma de salvamento, el archivo se concibió como un testimonio de identidades étnicas indígenas condenadas a desaparecer después de que se lograra homogeneizar la población de la nación y se consolidara una cultura nacional. Las fotografías muestran la ambigüedad entre este proyecto homogenizador y la diversidad real capturada en las casi 5, 700 imágenes fotográficas.*

ABSTRACT: *The article offers an approach to the photographic archive "México Indígena" in the Instituto de Investigaciones Sociales at the UNAM. It deals with the similarities and differences between the indigenist texts written at the time the archive was integrated (1939-1946) and the photographs commissioned to illustrate a projected Ethnographic Atlas of Mexico. The Atlas never appeared, but some monographs did and the photographs were pasted into albums following linguistic classification criteria. Together with the texts, these photographs help construct ways of seeing the indigenous population, although the photographs are resignified with their continued use, while the academic texts have become obsolete as new anthropological, ethnographic and sociological paradigms, arise. As part of a salvage paradigm the archive was conceived as testimony of Indian ethnic identities that were doomed to disappear after the nation's population was to be homogenized and national culture consolidated. The photographs show the ambiguities of this homogenizing project and the actual diversity captured in the nearly 5 700 photographic images.*

PALABRAS CLAVE: *Indígenas, fotografía, imágenes, México, 1940, UNAM, etnografía, imaginarios, sociología*

KEY WORDS: *Indians, photography, Mexico, 1940, images, imaging, ethnography, UNAM, sociology*

FOTOGRAFÍA E HISTORIAS

El historiador del arte enfrenta una multiplicidad de tareas al acercarse a las imágenes. Generalmente dará inicio a su trabajo con el análisis formal del objeto a tratar, se preguntará por los materiales de los cuales está hecho, cómo éstos sirven en la expresión de una idea o sentimiento y, por supuesto, procurará comprender los modos de inserción de ese objeto en los procesos históricos y sociales en la época de su creación y primera recepción. La fotografía, como afirma Boris Kossoy, nos presenta con esa tarea, a la que también se suman el estudio en torno a las técnicas de impresión, la tecnología de las cámaras y las consideraciones de orden estético e ideológico que afectan a la toma de imágenes, su circulación y posteriores relecturas, así como la investigación sobre el entrenamiento y formación de la fotógrafa o fotógrafo de quien se trate [cfr. 2000, 2001]. Una característica de la imagen fotográfica que la diferencia de otras fuentes visuales es su carácter análogo con la realidad —su calidad mimética—, lo que consolida y autoriza su valor documental. Por ello una fotografía casi siempre es considerada documental, o por lo menos testimonial, además de estética, científica, comercial o cualquier otro uso social que marque su circulación.

Pese a su mimetismo, la imagen fotográfica es una representación, es decir una construcción codificada de aquello que aparentemente reproduce, en la misma medida que lo son las otras bellas artes, o incluso las formas de narrativa escrita como las novelas o etnografías. Esto se debe a que a pesar de provenir de un aparato mecánico como la cámara y tener que ver con procesos químicos y físicos aparentemente “autónomos”, la fotografía no sólo captura esa supuesta realidad como un fragmento en el tiempo y espacio, sino que depende de los juicios, ideología y preferencias de la persona que opera el aparato, de quienes encargan las imágenes, las reproducen y miran desde diferentes espacios, e incluso en ocasiones también de los sujetos que posan. A la fotografía le ocurre, entonces, lo que al resto de las artes y es pertinente hacernos respecto a ella las mismas preguntas que nos hacemos sobre la pintura o la escultura; es decir, cuestionarnos su encargo, creación, circulación y recepción en un momento histórico concreto (qué, quién, cómo, con qué, dónde, para quién, etcétera) para comprender mejor su función como discurso visual. Es mi interés aquí mostrar un acercamiento general al archivo México Indígena resguardado en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM (IIS-UNAM) para mostrar los espacios en donde la ideología indigenista de la primera mitad del siglo xx y la fotografía se aproximan y difieren. Si bien la fotografía etnográfica de esos años ayudó a consolidar modos particulares de ver al mundo indígena, también dejó intersticios por donde se filtraron otras maneras de mirar.

Hasta hace pocos años, en general los historiadores utilizaron a la fotografía sólo como elemento agregado para ilustrar sus textos. Pasar de una historia ilus-

trada a una historia a través de las fotografías no ha sido sencillo. Estos cambios positivos, me parece, son muy evidentes en los trabajos de varios académicos en México, como Arturo Aguilar, Ariel Arnal, Alberto del Castillo, Rebeca Monroy, John Mraz, Claudia Negrete, Patricia Massé y Mariana Figarella.¹ También hay que mencionar los abordajes pioneros que hicieron desde finales de los años setenta Eugenia Meyer, Rita Eder, Francisco Reyes Palma y Carlos Monsiváis,² los que siguen haciendo Rosa Casanova, Alfonso Morales y José Antonio Rodríguez y las reflexiones de orden estético que ha hecho Laura González. Respecto a la imagen fotográfica como formadora de imaginarios sociales tenemos la compilación *Imagen e investigación social* coordinada por Lourdes Roca y Fernando Aguayo [Instituto Mora, 2005]. La propia revista *Cuicuilco* publicó un número especial, *Antropología e imagen*, en el que aparece el artículo pionero de Ricardo Pérez Montfort, “Fotografía e historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México”.³

¹ Arturo Aguilar, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) [1996]; Ariel Arnal, *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, tesis de maestría en historia, Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia [2002]; Rosa Casanova, “Usos y abusos de la fotografía liberal: ciudadanos, reos y sirvientes 1851-1880”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 1190, 21 de noviembre [1984]; Rosa Casanova y Olivier Debroise, “Fotógrafos de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX” en *Nexos*, núm. 119, noviembre [1987]; Olivier Debroise, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili [2005] (edición mejorada y aumentada de la de CONACULTA, 1994); Alberto del Castillo, *Conceptos, Imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto Mora [2006]; Mariana Figarella Mota, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte post-revolucionario*, México, UNAM-IIE [2002]; Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, Colección Alquimia, México, INAH-CNA [1998]; Cuauhtémoc Medina, “¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso Oaxaqueño”, en *Memoria del XVII COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE “ARTE, HISTORIA E IDENTIDAD EN AMÉRICA. VISIONES COMPARATIVAS*, México, UNAM-IIE [1994]; Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoreportero*, México, UNAM-IIE/INAH [2003]; John Mraz, *Nacho López, Mexican photographer*, Minneapolis, Londres [2003] (incluye las correcciones hechas a la versión en castellano del INAH); Claudia Negrete, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM-IIE [2006].

² Rita Eder, “El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana”, en *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Historia-Museo Nacional de Antropología-INAH, mayo-agosto [1978] y Francisco Reyes Palma, “Memoria del tiempo; 150 años de la fotografía en México” en Catálogo *Memoria del tiempo, 150 años de la fotografía en México*, México, CONACULTA-INBA-Museo de San Carlos [1989].

³ *Cuicuilco*, “Antropología e imagen”, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, nueva época, vol. 5, núm.13, mayo-agosto [1998]. Véase también a Elisa Ramírez, Armando Bartra y Alejandra Moreno Toscano, *De fotógrafos y de Indios*, México, [2000].

El archivo México Indígena (que fue el centro de mi investigación doctoral en historia del arte) y su material fotográfico pertenecen a la corriente de fotografía indigenista “institucional” en el México de los años cuarenta [2003]. Puede ser considerado desde múltiples perspectivas. Visto desde la antropología visual, es parte de la producción de material y datos de investigación (marca así su carácter más bien científico y responde a las demandas de la etnografía) aunque la producción de este material se debió a un fotógrafo formado en la Academia de San Carlos (con una mirada entrenada desde la plástica y la fotografía) y no a un etnólogo. Acercarse al archivo desde la cultura visual y la historia del arte permite ponderar la relación de estas fotografías con otras formas de representar al mundo indígena (iconografía), al mismo tiempo que apoya una reflexión respecto a los “modos de ver” y la consolidación de imaginarios indigenistas. La historia del arte es relevante como disciplina “de partida” no porque el objeto de estudio sea *artístico*, sino porque la disciplina ofrece herramientas heurísticas (para analizar e interpretar imágenes) indispensables para comprender a la fotografía como objeto y fuente a la vez, desde las descripciones formales detalladas y las genealogías iconográficas hasta las vertientes del pensamiento estético respecto a los cánones del cuerpo y los encuentros de la sintaxis fotográfica particular.

El primer paso de la investigación en la que trabajé entre 1997 y 2003 fue la revisión completa de las 5 169 imágenes (de la primera parte del archivo fotografiada entre 1939 y 1946) catalogadas por Leticia Medina, Paulina Michel y Martha Alicia Ochoa Esquivel del entonces CESU-UNAM entre agosto de 1988 y junio de 1989.⁴ Las fotografías están organizadas en álbumes, por orden alfabético y sin seguir los criterios lingüísticos, como se hizo en las publicaciones sobre el México indígena en los años cuarenta y antes.⁵ De esta primera revisión se seleccionaron 600 imágenes, las cuales se digitalizaron y reprodujeron en diapositivas, para su análisis posterior. Las tomas se contabilizaron por tema, sexo y edad de los sujetos fotografiados para hacer un cuadro que me permitiera apreciar las tendencias del material fotográfico. Paralelamente se hicieron las primeras lecturas de material antropológico y sociológico de época, así como abordajes teóricos sobre fotografía antropológica.

Durante la huelga en la UNAM entre 1999 y 2000, cuando el archivo estuvo cerrado, encontré en lo que entonces era la fototeca del Ex-convento de Culhuacán,

⁴ No se consideró para esta investigación la segunda etapa de integración del archivo, con los negativos que van del número de catálogo 5170 al 5762.

⁵ Carlos Basauri, maestro normalista y antropólogo mexicano, en su libro *La población indígena de México*, publicado por la SEP en 1940, también sigue la clasificación lingüística para distinguir a los grupos indígenas ya que, como explica, “Es muy aventurado tratar de establecer una clasificación racial de estos grupos [1990:93].”

ahora ubicada en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, tres álbumes más con fotografías tanto del archivo del Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) como otras que no están en él. No se encontró documentación alguna que explicara la existencia de este material en Culhuacán. Supongo que, como parte del material ahí resguardado, procedían del antiguo Museo Nacional y podría haber llegado a éste mediante algún investigador que, como Miguel Othón de Mendizábal, colaboraba tanto en el Museo como en el IIS. Este material resulta importante por dos razones: la primera es que se encontraron originales firmados por el fotógrafo Raúl Estada Discua, principal responsable de las fotografías del archivo entre 1939 y 1946, en segundo lugar encontramos una selección más amplia de algunos grupos étnicos, por ejemplo los seri, lo cual amplía el panorama fotográfico del archivo resguardado por el IIS. El proceso de cotejar las imágenes en ambos lugares podrá dar cuenta de algunas fotografías faltantes al supuesto total de 10 mil imágenes.

Tras revisar el archivo y las lecturas sobre los principales agentes del indigenismo en la época, se detectó una primera diferencia entre el discurso del indigenismo, como lo plantearon Manuel Gamio, Lucio Mendieta y Núñez (director del IIS entre 1939 y 1965), o Miguel Othón de Mendizábal, y el discurso que parece venir de las fotografías. El indigenismo que promovieron los antropólogos/sociólogos presentaba indios homogeneizados mediante su tratamiento genérico etiquetado, desde el trabajo de Molina Enríquez, como “el problema indígena”.⁶ Las fotografías, por su lado, en su variedad y singularidad afirmaban la diversidad humana y cultural de manera irreducible. Sin embargo, acomodadas alfabéticamente unas al lado de otras en los álbumes parecen sugerir un sistema de equivalencias que reduce la especificidad y tiende a hacer borrosa la diferencia.⁷

INDIO CHAMULA

El contenido del archivo México Indígena se fotografió en su mayoría entre 1939 y 1946. El director del IIS de la UNAM, el doctor Lucio Mendieta y Núñez, lo utilizó para ilustrar un proyecto monumental sobre toda la población indígena de México. El principal fotógrafo fue un hombre de origen hondureño, Raúl Estrada Discua, y en ocasiones su asistente mexicano, Enrique Hernández Morones. Hay

⁶ Es a partir de *Los grandes problemas nacionales* de Molina Enríquez que la cuestión indígena termina por convertirse cabalmente en un *Problema* [1909].

⁷ Sobre la *economía visual* y la formación de sistemas de equivalencias visuales en particular en los álbumes fotográficos, véase a Deborah Poole, *Vision race and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*, Nueva Jersey, cap. 3: “The Economy of Vision” [1997].

Foto 1
Hombre chamula de la región de San Andrés, cat. 0318



también algunas fotografías que podrían ser de otra autoría. En los años sesenta, cuando se amplió el archivo, el señor Chaparro fue el encargado de realizar otras tomas fotográficas. Esta doble empresa de leer la historia en las fotografías y hacer la historia de las mismas puede iniciar con un ejemplo característico del archivo: la fotografía de un hombre perteneciente a la etnia chamula (Foto 1).⁸

Un hombre chamula fotografiado en plano americano; el torso y el rostro enmarcados, dejando fuera del encuadre al resto del cuerpo. Está en el primer plano, posa para la cámara, rígido, estático, su mirada dirigida al suelo, su expresión seria, casi grave. ¿Sabrá que ofrece su semblante para un proyecto de presumida seriedad científica? El cuerpo erguido, expuesto en tres cuartos de perfil, se cierra sobre sí mismo con la ligera inclinación de la cabeza; gesto de recato, reflexión o quizá temor. El mentón no está levantado en señal de orgullo y sin embargo el ángulo de la toma, ligeramente contrapicado, lo dignifica.

Al fondo, difusa, fuera de foco, puede verse una pared de tierra con una gradación tonal que va del gris hasta el negro, en la parte superior izquierda de la fotografía. Estos cambios tonales resaltan el contorno en el lado posterior de la cabeza del sujeto. El trapo blanco que lleva amarrado en esta parte refuerza tal efecto y la define como forma separada del fondo áspero.

El foco de la imagen es el rostro. Éste, al igual que la pared terrosa, no es liso sino lleno de texturas. Al hombre lo baña la luz natural del día, que lo ilumina desde arriba y ligeramente hacia el lado izquierdo, destacando su nariz, pómulos y el costado de su mentón, dándole a su perfil una calidad casi escultórica. Frunce el ceño, acentuando las sombras arriba de su nariz y haciendo ésta más prominente; quizá el sol le molesta. Hay un cambio en la calidad de las texturas faciales, lo marca el crecimiento de su barba y bigote, así como el cabello que escapa sujetado con el trapo.

Lo que podemos ver de su torso, cubierto por un algodón, lo muestra corpulento, sólido. Nuevamente, el ligero ángulo contrapicado de la toma, sumado a la posición diagonal del cuerpo, agrandan al sujeto. La diagonal y no el perfil completo del torso acentúa el volumen del mismo, que muestra un hombro y un brazo anchos y fuertes.

La estructura compositiva está formada por dos pirámides truncas superpuestas. La superior, lograda por la ligera inclinación de la cabeza, se monta sobre la inferior, que es el torso cortado por el lado izquierdo. La solidez y estabilidad de la composición se construyen a partir de aquéllas. Este corte del cuerpo en el costado izquierdo no es usual en los registros de tipos, donde el recuadro contiene al cuerpo entero. El fotógrafo ha elegido no captar al sujeto por comple-

⁸ Todas las fotografías pertenecen al archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

to dentro del encuadre; lo ha agrandado más a partir de lo que ha dejado fuera de éste. Los cambios de textura —piel, tierra, lana, trapo blanco— marcan cambios de ritmo en las superficies y fortalecen la calidad casi táctil de la imagen.

Vemos esta fotografía aislada, sin un texto que la explique o ancle su significado, salvo su número de catálogo y procedencia étnica (Hombre chamula de la región de San Andrés, cat. 0318). Sólo sabemos que forma parte de un grupo más amplio de fotografías y que el hombre pertenece al grupo étnico chamula porque así lo indican el catálogo y el álbum. Esta breve etiqueta de pertenencia, que poseen todas las fotografías del archivo, le da un primer valor simbólico para el imaginario indigenista: que la combinación entre ciertos rostros y ciertas formas de vestir pueden ser usados para *representar* cierta cultura específica. Esta es la premisa con la que podemos empezar.

Hombre chamula nos presenta dos temas particulares del archivo: los tipos físicos, que en los cuarenta se consideraban raciales (el aspecto más científicista), y lo particular de cada cultura india, visto sobre todo desde las formas de vestir (para el discurso visual esto deriva de los cánones ya sentados en la gráfica y pintura en el costumbrismo decimonónico). Lo racial y cultural, como exterioridades o superficies, en esta fotografía están confundidos, la particularidad biológica y la cultural se encuentran trenzadas; destejerlas es un asunto complejo.

DE LOS TIPOS A LA COMUNIDAD

El hombre chamula de esta fotografía es singular en la medida que está pensado como individuo y es también general al ser considerado miembro representativo de un grupo cultural, asunto que se subraya con la ausencia de su nombre propio para el registro. En el espacio particular donde aparece, el archivo etnográfico/sociológico es un ejemplar, un espécimen. El tipo de fotografía como la descrita fue considerada desde el siglo XIX un medio eficaz para documentar la diversidad. Estos registros singulares se usaron para realizar comparaciones que resaltarán semejanzas y diferencias entre grupos humanos. La utilidad de tales comparaciones visuales (basadas en las formas externas pero también en las medidas de algunas partes específicas del cuerpo) se utilizaron para plantear generalidades, realizar definiciones de tipos y clasificar a los seres humanos en torno a las ideas sobre las razas. Su utilidad ideológica y política como material de identificación deriva tanto de la función y uso social del retrato honorífico a las clases pudientes, como de retratar criminales para las fichas señaléticas de identificación policial [Sekula, 1987:3-64].

Encuentro dos vertientes en el trabajo de clasificación realizado por el equipo que Mendieta y Núñez organizó para hacer el levantamiento de material etnográfico en México entre 1939 y 1946, y que las fotografías del archivo debían acompañar: por un lado, un seguimiento del evolucionismo decimonónico en

la búsqueda de signos escritos en el cuerpo que permitieran clasificar en una escala de desarrollo a las culturas; y, por otro, la vertiente de una práctica pseudocientífica aún más vieja, la fisonomía, que desde el siglo XVIII consideraba al rostro el lugar preponderante donde podían verse escritos los signos del carácter, la moral y la psique. No es de sorprender que se entrelacen ambas corrientes, pues implican juicios de valor: la primera sobre la valía biológico/cultural de los indígenas y la segunda sobre su valía moral.⁹ Desde la perspectiva epistemológica del evolucionismo decimonónico que dominó el pensamiento de Mendieta y Núñez, estas fotografías documentaban las poblaciones humanas exóticas, primitivas y retrasadas; los *otros culturales*. Su articulación en álbumes construía un discurso visual donde en lugar de resaltar la diferencia se creaba una economía visual de equivalencias con un énfasis en la semejanza.

En tanto singularidad, cada fotografía permite considerar la diversidad, incluso a pesar de la uniformidad del tipo de toma: perfil, frente, plano americano, cuerpo entero, etc. Como la fotografía del indio chamula, una buena parte del archivo está constituido por imágenes de rostros indios, hombres y mujeres de frente o de perfil, retratados con expresiones serias con las que de cierta forma se ofrecen y resisten ante la intromisión de la cámara. Algunas imágenes poseen esa calidad táctil rugosa, áspera; otras son más sencillas, aterciopeladas o lisas. Todas brindan algún elemento particular que puede nombrarse como un signo primero de individualización y luego de etnicidad. Esta última se nos ofrece en el arreglo del cabello, el vestido, y la decoración del rostro y el calzado.

En pocas de estas fotografías hay gente que sonríe, y entre esas pocas destacan las tomadas entre los indios lacandones, con sonrisas amplias y francas, abiertas (Foto 2). ¿Qué querrá decir encontrarnos con estas expresiones justamente en el grupo de los indios que en los años cuarenta eran considerados los más primitivos? ¿Acaso en el archivo la sonrisa que se escapa por cualquier motivo es usada como signo de inocencia primitiva? ¿Se burla el modelo del fotógrafo, se ríe con él o ella, o más bien expresa su timidez? ¿Serán fotografías de Gertrude DUBY?

Otras imágenes presentan mujeres mostrando orgullosas a sus hijos, cargando a un bebé en una sola mano, como un trofeo, llevándolo en el rebozo, amamantándolo o sencillamente sentado en el regazo (Foto 3). Pocas mujeres sonríen con coquetería, como las tehuanas o las niñas seri. También hay muchos niños que reducidos al registro frente y perfil parecen convertirse en caricaturas de este género antropológico. Los niños están serios, sonríen, lloran o miran directamente a la cámara con inmensa curiosidad. Las fotografías de los niños dan

⁹ Véase a Beatriz Urias Horcasitas, *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, México, en particular el capítulo 1: "El hilo invisible del racismo mexicano: de Francisco Pimentel a José Gómez Robleda" [2007].

Foro 2
Lacandón, cat. 1341



Foto 3
Zapotecos, del Istmo cat. 4313



la impresión de una gran ternura por parte del fotógrafo, ternura que no se ve en otras imágenes (algunos hijos del fotógrafo nacieron en estos años o aún eran muy pequeños. ¿Se tratará de una empatía extendida?)

Retratos tipo busto de frente y perfil no son todo lo que hay en el archivo. Pensemos que estamos viendo a Estrada Discua trabajar; imaginemos que el encuadre hacia la foto del hombre chamula se agranda. El fotógrafo se aleja unos pasos atrás con su cámara y trípode: podemos ver al sujeto de cuerpo entero. Aquí, las composiciones se hacen más complejas, también más desorganizadas. Hay que encontrar dónde parar a los indígenas para retratarlos de pies a cabeza y fijar en la fotografía sus formas de vestir, utensilios típicos, actitudes corporales más características, todos los datos que se consideraron relevantes para comprender la cultura tratada. Aquí el énfasis pasa del rostro al cuerpo como portador de marcadores culturales. El vestido indio se convierte en el verdadero tema de las fotografías: huipiles, atados, ponchos y camisas, listones en las trenzas, rebozos y los pies descalzos, ajados y secos de andar por la tierra. Son inventarios de lo que cubre al cuerpo y lo adorna. Los sujetos posan aislados o en parejas, en ocasiones los padres con un hijo, mujeres o músicos. Las poses son rígidas, los ángulos de las tomas van del contrapicado y picado al frontal. Pocas fotografías muestran grupos de indígenas reunidos en actividades rituales: una fiesta, un grupo de mujeres bailando fotografiadas desde un ángulo en exagerada picada donde sólo vemos sus cabezas y los ruedos de sus faldas (Foto 4), una clase en una escuela entre los chontales, unas mujeres en el mercado entre los huaves.

Salvo dos o tres fotografías donde aparece un automóvil, nada en las otras permitiría fijar la imagen en un momento cronológico concreto. El aire que las recorre es de una calculada atemporalidad. Entre estas excepciones se encuentran las fotografías realizadas a los kukapá que resultan importantes por su anomalía (Foto 5). Como pude comprobar revisando otros materiales, el recurso de excluir información que fije un momento cronológico concreto fue la regla en la fotografía indigenista de la época. Esta imagen de los kukapá donde aparece el automóvil no sólo la contextualiza en un tiempo concreto (cuando se usaban ese tipo de autos o aún existían) sino que pone juntos en una sola toma a los indios con la tecnología occidental, práctica desechada desde la ilustración costumbrista decimonónica. La fotografía, a partir de 1840, hereda esta consigna de documentación selectiva y elimina los referentes temporales para favorecer la atemporalidad del tipo. Así, en el imaginario indígena gestado por las instituciones e instancias no indígenas del poder, las etnias existen en un tiempo fuera del tiempo, habitan el mundo de la tradición y la costumbre, viven al margen de la modernidad y el urbanismo, se encuentran igual que en el registro fotográfico: detenidos en el tiempo y el espacio, siempre en el campo y en el ayer.

FOTO 4
Mixes, *Danza a Condoy*, cat. 2125



Foto 5
Kukapá, cat. 0241



Pero sigamos al fotógrafo que se encamina con los indios hasta sus moradas. Alguien lo ayuda a cargar su equipo y reubicarlo. En esta nueva locación tiene dos tareas por realizar. Una, fotografiar la vivienda, lo cual hace en general del modo más sencillo: compone la fotografía dejando en el primer plano un espacio de tierra, plantas o campo, en el segundo y de frente se muestra la vivienda. El fotógrafo se ha colocado de cara a la entrada y la imagen resultante recrea al dibujo arquitectónico de las fachadas. En el fondo vislumbramos el paisaje u otras viviendas. Si el fondo es un paisaje, generalmente hay una mayor profundidad de campo y se encuentra nítido; si hay otras viviendas, aparecen fuera de foco. Pocas veces los indios son captados en estas imágenes, y cuando lo hacen, están flanqueando la entrada o sentados realizando alguna labor y le sirven para dar una noción de escala humana. Vemos sobre todo fachadas y techumbres (Foto 6). Hay pocas fotografías de interiores y las que hay son poco intrusivas, tímidas, y más bien toman distancia de los objetos encontrados y se concentran en una vista general hacia el interior, un juego de claroscuros, una mujer cocinando. En estas fotografías no tenemos la impresión de que la pobreza resulte un tema de interés, no aparece exaltada ni exagerada, no es focal, pero ahí está documentada. La idea de que la cámara tiene permiso y derecho de adentrarse en todo aún no parece estar consolidada. Este tipo de tomas muestran un momento de invasión no tan radical en los espacios vitales de las personas, con mayor respeto y recato por la intimidad de los sujetos que habitan esos espacios.

Después, el fotógrafo se ocupa de la segunda tarea: busca objetos, los selecciona, aísla, agrupa, acomoda o retrata en su sitio de uso cotidiano. Compone una historia congelada de pertenencias, artefactos de uso diario. Aunque sabemos que es el registro de algunos elementos de la cultura material, Estrada Discua hace con este rubro ejercicios de “naturaleza muerta”. Es su oportunidad para darnos una impresión más personal de lo que encuentra. Reflexiona, juega con las cosas como no puede hacerlo con los cuerpos humanos. Estrada Discua rescata las enseñanzas de su maestro Agustín Jiménez, sobre todo en el manejo del claroscuro, aunque no logra el atrevimiento vanguardista que caracteriza a una parte de la obra de este fotógrafo. Aprovecha también lo que ha visto hasta entonces en las fotografías de otros —Manuel Álvarez Bravo, Aurora Eugenia Latapí, Luis Márquez Romay— y se mece como ellos entre el pictorialismo y la vanguardia. Abundan las composiciones con largas diagonales que tuercen los planos de forma oblicua, siguiendo las prácticas fotográficas de avanzada como en el constructivismo soviético o la nueva objetividad alemana. Los objetos están aislados: una olla, tres, una al lado de la otra, un petate (Foto 7). También son agrupados en series como lo hacía Jiménez: mazorcas de maíz en un montón, sombreros apilados colgados de sillas, huaraches sobre un suelo que parece levantarse hacia nosotros, o se pierde en una recesión muy larga hacia lo oscuro de un fondo lejano [cfr. Albiñara y Fernández,

Foto 6
Tojolabal, cat. 3929



Foto 7
Zapotecos, de la Sierra cat. 4547



1999; Córdoba, 2005]. La textura nuevamente se acentúa como cualidad de las fotografías, es casi más importante que la forma del objeto: el yute, la palma, el barro liso, la piel curtida de un zapato o la masa esponjosa de la lana al ser cardada. En otros momentos no sabemos si una olla sobre la paja es el motivo de la fotografía documental o el delicado objeto del claroscuro que la convierte en el foco resplandeciente, pequeño, cálido, de la imagen (Foto 8). Otras veces los objetos aparecen en primeros planos tan cerrados que no podemos definir su tamaño; son gigantes, abarcan el cuadro completo de la fotografía. Aquí el fotógrafo no sólo inventaría, acaricia lo visto y lo deposita cauteloso y delicado en la película fotográfica; aquí se hace gala de una mayor artísticidad fotográfica. En los años que se tomaron estas imágenes, las artesanías ya habían sido redimidas; el pintor Gerardo Murillo, conocido como *Dr. Atl*, había escrito sobre ellas y las había expuesto como objetos artísticos redescubiertos [1922]. Su rescate estético e ideológico llegó con el discurso del nacionalismo posrevolucionario de los años veinte cuando fueron coleccionadas, pintadas en murales y pintura de caballete, y levantadas como estandarte de la autenticidad, originalidad, genio creador y singularidad de la cultura y el pueblo mexicanos.¹⁰

Pero el trabajo del fotógrafo continúa. La gente a su alrededor se dispersa, los hombres regresan al campo, a sus talleres; las mujeres atienden las gallinas; los niños, la cocina. Ahí el fotógrafo ha dado otro giro a su cámara y ahora apresa esa labor productiva. El indio no es ocioso. Incluso las mujeres participan en las actividades artesanales, como la alfarería (Foto 9). Aunque casi todas las técnicas son rudimentarias, hay imágenes que muestran la producción masiva de algunas piezas de cerámica y llevan a preguntarnos por el mercado que las acogía. Cada grupo indígena contiene una serie de fotografías de este tipo: hombres haciendo zapatos, mujeres hilando, tejiendo en un telar, pintando ollas, hombres produciendo piezas de barro en serie, o un muchacho lavando botellas de gaseosa, haciendo velas, tejiendo un sombrero de palma o entorchando yute. Sin embargo, lo más extraño es que no hay fotografías de gente trabajando la tierra, como si el campo se arara solo. La ausencia de fotografías que muestran las faenas en el campo es curiosa y significativa. En cambio, sí hay imágenes de algunos mercados, gente en los tianguis vendiendo o cargando bultos. Parece como si la intención fuera dejar lo agrario conscientemente fuera del cuadro. No es el trabajo del campesino lo que preocupa o mueve al levantamiento fotográfico, sino el rostro de la gente india, la fachada de sus culturas.

¹⁰ Cfr. Karen Cordero, "Fuentes para una historia social del 'Arte Popular' mexicano: 1920-1950", en *Memoria*, núm. 2, México, 1990, páginas 31-35 y los documentos que reproduce en las páginas 36-55.

Foto 8
Zapotecos, del Valle cat. 4827



Foto 9
Tzeltal, cat. 4149



El grupo de fotografías reunidas en álbumes separados, la mayoría tomadas por el señor Chaparro, contiene las imágenes agrarias y de ganadería. Son ensayos sobre los ejidos y fueron tomadas durante los años sesenta para ampliar el contenido del archivo y tomar en cuenta las cuestiones agrarias y ganaderas que no se habían documentado en los cuarenta. En el catálogo, van de los números 5170 hasta el 5674. También hay imágenes tomadas por Raúl Estrada Discua en Morelos, fechadas entre 1952 y 1959. Los temas son diversos: desde ingenios, habitación y vivienda, hasta correos, recreación, paisajes, escuelas, industrias y agricultura. Los números de catálogo de éstas van del 5675 al 5703. Del 5704 al 5762 son negativos, no hay positivos de las fotografías reproducidas para la exposición México Indígena que se presentó en el Palacio de Bellas Artes en octubre de 1946.

Respecto al paisaje, pocas fotografías dan información que ayude a determinar un lugar geográfico concreto, salvo al generalizar regiones mediante los cambios en la vegetación que puedan apreciarse en algunos retratos y los pocos paisajes: lo tropical, lo desértico, lo costero y lo montañoso. Los fondos, como en la fotografía del hombre chamula (Foto 1), en general escogidos al azar, agregan un elemento de juego en las obras. A veces estos juegos son los adecuados y las fotografías son composiciones más logradas, con mayor profundidad de campo, contraste entre fondo y primer plano, y una iluminación más atinada que modela a los cuerpos y hace claro o misterioso el contexto. En otras ocasiones, la composición no se logra del todo y el fondo parece deslizarse dejando al sujeto en el primer plano como flotando en el espacio, más expuesto, un tanto huérfano. Los paisajes son poquíssimos, planos, carentes del interés que rostros y cosas despiertan en el operador de la cámara (Foto 10). Apreciamos los parajes y su entorno, el campo deshabitado y a veces algunas panorámicas pictorialistas como las de los pescadores en el lago de Pátzcuaro.

El fotógrafo regresa a la Ciudad de México y presenta las ampliaciones que hizo al vapor en el campo. Entonces el investigador selecciona, reencuadra la imagen y la adhiere al texto.¹¹ El resto de las fotografías se pegan en un álbum, se guardan en una repisa y se archivan.

INDÍGENAS Y NACIÓN

Desde las premisas del nacionalismo posrevolucionario se proponía el surgimiento de una nacionalidad mexicana híbrida, mezcla entre lo indio y lo oc-

¹¹ Raúl Estrada Discua me platicó en una entrevista en 1997 que en ocasiones tenía que revelar y ampliar en el campo. Debido a las embolias sufridas, le costaba trabajo hablar y no logró explicarme por qué algunas fotografías fueron ampliadas en sitio y otras esperaron hasta su llegada al IIS-UNAM.

Foto 10
Mames, cat. 1372



cidental, síntesis de la herencia indígena milenaria y la española colonial. Este proyecto, resultado del progreso, no se detendría, o por lo menos eso pensaban los científicos sociales del siglo XIX y principios del XX. Las culturas indígenas quedaban suspendidas en una suerte de tiempo al margen del tiempo, esperando ser absorbidas, integradas y disueltas, pero sobre todo registradas antes de su desaparición. Para Mendieta y Núñez, que ya desde 1938 en su documento “Valor económico y social de las razas indígenas de México”, aseguraba que el país no era una nación porque los indígenas no compartían con el resto de los mexicanos ni idioma, ni historia, ni creencias y mucho menos aspiraciones, no seríamos un estado nacional sino hasta lograr esa “homogeneización”. Pese a ver en los indios un lastre, Mendieta y Núñez descubre en ellos un gran valor en su mano de obra, pero principalmente en su ingenio en el arte popular. Para este abogado convertido en sociólogo lo que debía hacerse con la población indígena difería de lo hecho en otros países del continente: no matar al indio ni dejarlo morir de indiferencia, sino elevar su nivel de cultura al del resto de la población mediante políticas concretas, como las de educación y vivienda, y asimilarlo a la economía de mercado, la fuerza laboral y el desarrollo nacional.¹²

Puestos frente a la tarea de forjar patria, el indigenismo oficial y el no oficial reaccionaron con gran ambigüedad, vista en el deseo de un porvenir moderno y próspero, y la nostalgia por un pasado lleno de tradiciones auténticas y milenarias. En esta paradoja entre modernidad y tradición, la fotografía se

¹² Este no es el espacio para discurrir sobre las utopías nacionalistas y los proyectos de ingeniería social que engendraron dichos sueños por crear una nación homogénea. Una vertiente de estos proyectos para conformar una sociedad sana, feliz, progresista y buena (y obediente y sujeta al Estado) hay que buscarla en las propuestas realizadas por los médicos y pedagogos eugenistas de los años treinta. Considerar esta perspectiva (que no contemplé en la investigación doctoral) se debe a la investigación en curso, con Renato González Mello y un equipo de alumnos de la licenciatura en historia y filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, sobre arte y educación en México (1920-1950). Mis reflexiones se han enriquecido con el diálogo continuado con Daniel Vargas Parra. A quien interese este filón véase: Alejandra Mina Stern, “Unraveling the History of Eugenics in México”, en *Boletín Mexicano de historia y filosofía de la medicina* [2000:16-19]; “Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: hacia una historia de la ciencia y el Estado, 1920-1960”, en *Relaciones*, núm. 81, vol. XXI [2000:59-91]; Beatriz Urias Horcasitas, “Eugenesia e ideas sobre las razas en México, 1930-1950”, en *Historia y gráfica*, México, Universidad Iberoamericana, núm. 17, [2001:171-205] e *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)* [op. cit.]. Martha Saade, ¿“Quién debe procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)”, en *Cuicuilco*, nueva época, vol.11, núm. 31, mayo-agosto [2004:49-84]. Sobre el posterior desarrollo de la biotipología, habrá que mirar más de cerca el trabajo del doctor José Gómez Robleda, investigador del IIS-UNAM y cercano colaborador del director de dicho instituto, el doctor Lucio Mendieta y Núñez.

instaló “como en su casa”. Asimismo, reaccionó llena de ambivalencias. Desde su perspectiva esteticista, como se aprecia en las obras de Luis Márquez Romay o Manuel Álvarez Bravo e incluso en la escasa producción de corte indigenista de Agustín Jiménez, se enaltecó la figura del indígena como emblemática de la nación. Desde su lugar en las disciplinas sociales que se consolidaban en la UNAM, como la antropología y sociología, también se la enaltecó retomando los cánones estéticos del momento, aunque intentando forzar la sintaxis fotográfica hacia la fotografía antropométrica decimonónica. Desaparecieron las retículas de fondo y las estadales y en su lugar aparecieron los fondos vagos o los paisajes fuera de foco. ¿Son iguales las ambigüedades en los textos y las perceptibles en las fotografías? No. En cada caso se respondía a situaciones diferentes; y lo visual, en el caso de la fotografía indigenista, no era equivalente ni se reducía a lo textual. Las historias que contaban las fotografías tenían que ver con otras cosas además de la antropología y la sociología. Se trataba de un encuentro, un reconocimiento mutuo y muchas negociaciones para lograr las tomas. Esta resistencia frente a los textos y dentro de ellos dio a las imágenes fotográficas una vida mucho más larga que la que tuvieron los recuentos escritos. Estos últimos se volvieron obsoletos con el paso del tiempo, así como los cambios en las teorías sociológicas y antropológicas, en tanto aquellas no perdieron su vigencia y siguieron usándose para ilustrar nuevos textos y con nuevas posturas epistemológicas: las imágenes se reencuadraron y resignificaron, los textos se convirtieron en material documental para la historia de las disciplinas que los promovieron. Por ello hay que pensar en estas imágenes del IIS como si se tratara de *la vida* del archivo, que se gesta y reinscribe en diferentes momentos de la historia: desde su aparición como “exposición etnográfica”, anunciada y prometida por Mendieta y Núñez en los primeros números de la *Revista Mexicana de Sociología* en 1939, a su muestra pública grandilocuente en la Exposición Etnográfica México Indígena en el Palacio de Bellas Artes en 1946, y a su redescubrimiento en 1989 por el doctor Carlos Martínez Asaad y la reinscripción y reencuadre en el libro-catálogo *Signos de identidad*. Curiosamente, para aquella publicación se eligieron las imágenes de mayor calidad estética, dejando a un lado las antiguas premisas de neutralidad que se supone daban un mayor valor científico a ciertas fotografías antropológicas.

ETNOGRAFÍA DE MÉXICO

Las fotografías del archivo fueron la contraparte visual de los textos o monografías indigenistas producidos desde el IIS en los cuarenta. En tanto documento científico, la fotografía era vista como mimesis de lo real ahí afuera, un índice de esa realidad. En tanto testimonio, lo que ella podía decirnos se veía limitado, an-

clado, determinado por los textos. El camino que marcó Mendieta y Núñez para el IIS de la UNAM fue el de la sociología aplicada, no el de una ciencia meramente especulativa. En la *Memoria del IIS-UNAM* de 1947, en el apartado “Monografías breves sobre las razas indígenas de México”, se menciona estudio de 48 razas indígenas que habitan en el país, recopiladas en diferentes monografías. En la sección llamada “La etnología de México” se aclara:

Con las monografías antes mencionadas, se proyecta la edición de una obra monumental que se denominará *Etnología de México*, en diez grandes volúmenes [...]. Esta obra de conjunto es la primera en su género y, por defectuosa que se la suponga, constituirá aportación de excepcional importancia al estudio del problema racial de México, puesto que ofrece una visión completa del mismo [1947:432].

Este mismo texto se repite íntegro en las páginas de la *Memoria* de 1948 y la de 1952. La obra tal cual que se planeó nunca se entregó, pero las monografías y fotografías para “ilustrarlas” se fueron haciendo desde 1939. Lo que se publicó a modo de libro fue *Etnografía de México*, publicada por el IIS en 1957, opúsculo que generó una encarnizada polémica entre el director del Instituto y el antropólogo físico Juan Comas.

La idea de organizar y presentar un resumen fotográfico sobre la realidad indígena en México formaba parte de los proyectos de Mendieta y Núñez presentados en el primer número de la *Revista Mexicana de Sociología*:

Hay un México Desconocido y ese México es el indígena. Pese a la obra de Lumholtz que lleva ese título y que tiene la pretensión de darle a conocer y pese también a los innumerables trabajos de investigación y de estudio que han hecho intelectuales mexicanos y extranjeros sobre las razas indígenas del país, el México indio permanece aún incógnito en su esencia misma.

Esta paradoja se debe a que no se ha llevado a cabo un trabajo sistemático de investigación sobre toda la población indígena del país, ni una labor seria de síntesis respecto de lo ya estudiado hasta ahora [1939:63].

Mendieta y Núñez continúa aclarando que el IIS hará suya la labor de realizar tales investigaciones en materia de población indígena, y como parte de éstas propone la creación de una gran carta etnográfica y fotográfica para presentar en honor al trabajo indigenista del presidente Lázaro Cárdenas:

La Exposición consistirá en una serie de lotes de fotografías sobre tipo físico, habitación, indumentaria, pequeñas industrias, instrumentos de producción y objetos producidos de todas las razas indígenas que habitan en el territorio mexicano.

Este conjunto fotográfico tendrá por sí mismo un altísimo interés, pues hasta ahora no hay una colección completa, científicamente clasificada, de tipos aborígenes de México. Una exposición de esta índole contribuirá al estudio antropológico y etnográfico de la población india.

El Instituto de Investigaciones Sociales considera que la Exposición Etnográfica tendrá la virtud de atraer la atención y el interés de las autoridades y del público en general, sobre la producción industrial de las razas indígenas y que esa atención redundará en un positivo e inmediato beneficio para las mismas.

Aspira, además, el Instituto, a que la Exposición Etnográfica sea la base de un verdadero Museo Etnográfico que en nuestro país no existe con la autonomía y la importancia que debe tener [*ibid.*:64 y s].

Si bien la exposición no se realizó para celebrar la labor indigenista del presidente Lázaro Cárdenas, sí se inició en 1939 el largo proceso de recolectar material de investigación y de fotografías. Mendieta y Núñez apunta en la cita anterior los temas que las fotografías del archivo etnográfico abordaron. Eran los que comúnmente se trataban en las etnografías, como compilaciones monográficas sobre la vida de un grupo *primitivo*. La vida de una tribu se registraba en un volumen monográfico, claramente dividido en ciertos temas; la intención casi enciclopédica era primera y básicamente descriptiva.¹³ Estas divisiones temáticas ajustadas por Mendieta y Núñez se ven reflejadas al organizar las fotografías en los álbumes como en una especie de alejamiento del sujeto fotográfico y objeto de estudio, al que se define antes que nada de manera “racial”: primero los rostros de perfil y de frente, luego el cuerpo entero; después las artes e industrias, finalmente las casa y paisajes. Aunque este orden no es del todo sistemático, la mayoría de los grupos étnicos ha sido fotografiado en un lote de fotografías en plano americano, de frente y perfil.

La relevancia de dicho archivo consiste en su adecuada clasificación científica, aunque Mendieta y Núñez no explica qué entiende por ésta; suponemos que se refiere a las separaciones temáticas preestablecidas en la literatura etnográfica.¹⁴ La creación del archivo fotográfico, de acuerdo con el director del Instituto, cumple

¹³ Cfr. Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye; Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham y Londres [1996:6 y s]. Aunque el texto de Rony versa sobre el cine, con un maravilloso análisis de *Nanook* de Flaherty, también hace algunas reflexiones inteligentes sobre la etnografía al inicio del libro. También habrá que consultar la extensa obra de Elizabeth Edwards, especialista en fotografía etnográfica, en particular la del Royal Anthropological Institute del Reino Unido. Cfr. Elizabeth Edwards, *Anthropology and photography 1860-1920*, New Haven y Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute [1992]; “Photography and the Representation of the Other: A discusión inspired by the work of Sebastiao Salgado”, en *Third Text*, Londres, 1991; “Photographic Types: The Pursuit of Method”, en *Visual Anthropology*, “The image as anthropological document”, vol. 3, núms. 2-3 [1990:235-258].

¹⁴ Es posible que Mendieta y Núñez ya contemplara la noción del biotipo a la que su colaborador, el doctor José Gómez Robleda, dedicaría una buena parte de su trabajo de investigación desde el IIS entre finales de los treinta y los cuarenta, trabajo que compartió con la doctora Ada D’Aloja, pionera de la antropología física e investigadora del Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA) de la UNAM.

varias funciones: por un lado, reunir en un solo espacio una “colección completa, científicamente clasificada, de tipos aborígenes de México”; por otro, promover las artesanías; y, por, otro, servir de base para un verdadero Museo Etnográfico. Estos propósitos, científicistas, tipologizantes, coleccionistas, museísticos y promocionales, derivan del valor que se daba a la imagen fotográfica en su papel de documento.¹⁵ También dejan entrever la idea de que es necesaria una labor de registro y conservación ante una inminente desaparición de lo que se va a registrar (lo que James Clifford llamó “paradigma de salvamento”). Además, desde entonces hablan del “para qué” del archivo indigenista, más allá de coleccionar y clasificar tipos humanos. Expresan claramente el propósito de exhibir, mostrar y articular frente a los ojos de un público no indígena esa realidad del México desconocido con un doble proyecto: guardar y mostrar, y conservar y exponer. El potencial de exhibición latente en las imágenes multirreproducibles es llevado a su cabal expresión durante la exposición etnográfica de 1946.

En los originales mecanografiados de dichas monografías, que aún se encuentran en la biblioteca del IIS, encontré un escrito de Francisco Rojas González (sociólogo y novelista, autor de *El Diosero*) con dos fotografías cuidadosamente incluidas en hojas aparte, con pie de foto de tipos físicos. Estas fotografías, que se hicieron de manera expresa con las monografías etnográficas en mente, ya estaban siendo usadas desde los originales mecanografiados para ilustrar a los textos.¹⁶ Es desde este espacio tentativo del original mecanografiado y la foto

¹⁵ La investigación y documentación fotográfica de los indígenas, campesinos y el proletariado que resultaron en proyectos del Estado para mejorar sus condiciones de vida no son un caso aislado en el continente americano en las décadas de 1930 y 1940. El programa del *New Deal* de Franklin Roosevelt en los treinta también incluyó una gran movilización de prácticas documentales mediante las agencias del *New Deal* como la Farms Security Administration (FSA). La FSA impulsó el trabajo de los fotógrafos herederos de la mirada *socialmente comprometida* del fotógrafo Jacob Riis (xix): Walker Evans, Dorotea Lang y Arthur Rothstein, entre otros. Cfr. Cara A. Finnegan, *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs*, Washington [2003]; John Tagg, *The burden of Representation; Essays on Photographies and Histories*, Miniápolis [1988:8-11]. Según Tagg, el uso de la palabra *documental*, por lo menos en nuestro vecino país del norte, viene del sentido que le dio el crítico de cine John Grierson en 1926, donde documental denota una formación discursiva más amplia que la fotográfica, que se apropió de la tecnología fotográfica dándole un lugar central y privilegiado dentro de una retórica sobre la inmediatez y la verdad. Estos lazos con lo inmediato y lo verdadero anclaron la valoración de la fotografía documental como mimética.

¹⁶ Francisco Rojas González, “Los popolocas de Puebla”, monografía mecanografiada, biblioteca del IIS-UNAM, en *Monografías*, F1221 M3, G65 (c. 1940-1942). Los otros originales mecanografiados localizados son de la autoría de Luis A. González Bonilla y la mayor parte de Roberto de la Cerda Silva. Sólo de Rojas González incluye fotografías.

insertada como inicia esa relación entre los textos y las fotografías, las palabras y las imágenes, para construir una visión indigenista del México de los cuarenta.

La fotografía del hombre chamula (Foto 1) no emerge como una novedad en el campo de la representación visual de lo indígena. Es más bien la repetición de convenciones que se establecieron casi desde los inicios de la ilustración científica proto-antropológica a finales del siglo XVIII y fueron desarrollándose durante el XIX.¹⁷ La ciencia natural que se ejerció desde éste supuso que para conocer había que clasificar, y para clasificar había que descomponer en partes, las cuales se pudieran describir, medir, comparar, analizar. Primero los dibujos, después las litografías y algunas pinturas, y finalmente la fotografía, se convirtieron en documentos que acompañaron a los relatos de viajeros extranjeros y a las exploraciones de los primeros arqueólogos, antropólogos y etnólogos decimonónicos. Los elementos que se incluyen en las fotografías, en las formas de los rostros, los tipos de vestido, así como las poses y lo que se deja dentro y fuera de los encuadres conformaron lo que se convertiría para nosotros en símbolos de *otra* cultura: un huipil, un tocado, un sombrero, una camisa, una olla, un petate.

Temas recurrentes, establecidos en el costumbrismo decimonónico, fueron los oficios: aguadores, indias cargando ollas sobre la cabeza, indios posando junto a magueyes, mujeres haciendo tortillas o moliendo maíz, etc. Es posible establecer diferentes genealogías por grupo étnico que muestran la forma mediante la cual hay elementos culturales específicos a los que se les otorgó con el tiempo un valor simbólico, a veces emblemático, del grupo cultural completo. La fotografía indigenista repite, en la primera mitad del siglo XX, muchos cánones y convenciones usados en la ilustración, el grabado, la litografía y la pintura de tipos del XIX, así como algunos motivos iconográficos. Mi mayor sorpresa fue encontrar entre las hojas del grupo huave en los álbumes del IIS reproducciones de las fotografías que Bedros y Charles B. Lang tomaron para el antropólogo norteamericano Frederick Starr y que aparecieron en su álbum *Indians of Souther México* a finales del siglo XIX. Este encuentro me hizo concluir que el estilo y los lineamientos que Starr sentó para su álbum fotográfico fueron seguidos por Mendieta y Núñez desde el IIS en los años cuarenta para realizar un trabajo de mayor magnitud sobre la documentación fotográfica de los indios del territorio mexicano, y que efectivamente la noción de equivalencia utilizada al introducir el material fotográfico decimonónico y contemporáneo es indicativa de haber borrado los parámetros temporales.

¹⁷ Algunos autores argumentan que el origen yace en los estudios fisonómicos de Johann Caspar Lavater y que de la fisonomía cedió paso a la frenología y en Alemania esto derivó en cierto modo en la etnología fisonómica de Hans F. K. Günther, etnólogo predilecto de Hitler. Cfr. Richard T. Gray, *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit [2004].

El material escrito por los antropólogos decimonónicos Frederik Starr, León Diguét y Carl Lumholtz confirma que una buena parte del archivo indigenista del IIS aún seguía los lineamientos sentados para la fotografía antropométrica decimonónica, exceptuando el uso de estadales y mantas blancas como telones de fondo. De ese tipo de estudios decimonónicos surgieron grandes archivos de otredades, sistemas de equivalencias que se crearon a partir de incluir amplios materiales fotográficos en el espacio particular del archivo y donde la temporalidad de las tomas era realmente secundaria, pues los indios eran vistos como seres que no cambiaban, siempre iguales, monolíticos como las pirámides que hicieron sus antepasados; eran de cierto modo las ruinas vivientes de las grandes culturas prehispánicas.¹⁸ Las fotografías de tipos aquí fueron vistas como intercambiables, algo similar a lo que ocurría con las tarjetas de visita coleccionables.¹⁹ También fueron consideradas espacios donde los estigmas de inferioridad, pobreza, exotismo y otredad se inscribieron definitivamente en los indios. Sin embargo, hay otra parte del archivo fotográfico México Indígena que quizá se vio más influenciada por las corrientes de la fotografía moderna mexicana de los treinta. Este encuentro entre dos tipos de miradas hace preguntarnos qué ocurrió en los cuarenta, durante la Segunda Guerra Mundial, durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho y su esfuerzo por crear una unidad nacional y un país progresista, moderno e inminentemente industrial y urbano. ¿Era este un periodo de transición para ambas, las disciplinas sociales y la fotografía antropológica-sociológica?

La fotografía como generadora de una narrativa, no como una mimesis de la realidad, se vio cooptada por el reencuadre realizado en el IIS para editar el contexto y convertirla en un ejemplar tipo más. Cuando se editaron las fotografías para incluirlas en la ilustración de textos etnográficos, ya fueran la monografías breves u otros trabajos, nos encontramos frente a un cambio de intencionalidad en el uso de la imagen y en sus cortes; y son estas constantes y repetidas reediciones lo que “parece llenar” de diferentes contenidos a una fotografía gestada con pretensiones científicas acordes al contenido de los planteamientos ideológicos que gestaron al archivo. Éstos tenían que ver sobre todo con un acto de documentar la diversidad antes de que desapareciera con la unificación nacional. El problema del racismo a veces tan patente en los textos es mucho más difícil de localizar en las imágenes. Quizá eso las hace unirse tan bien con otros textos tan diferentes.

¹⁸ No puedo evitar pensar que es casi torcidamente irónico que los álbumes de imágenes faltantes en el IIS se encuentren ahora en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.

¹⁹ Véanse a Arturo Aguilar [*op. cit.*]; Claudia Negrete [*op. cit.*] y Patricia Massé [*op. cit.*]. Sobre tarjetas de visita en México.

Fotografías como la del hombre chamula (Foto 1) y textos como los resúmenes etnográficos sobre los grupos indígenas publicados a lo largo de los primeros 10 años de la *Revista Mexicana de Sociología*, así como los cuadros etnográficos de la exposición “México Indígena” en el Palacio de Bellas Artes en octubre de 1946, fueron una forma de poner en escena a las fotografías y a sus sujetos, para que a través de las relaciones entre textos e imágenes los mexicanos de la capital conocieran al mundo indio y lograran “amarlo”, como sugirió un reportero en aquel año.

Esta puesta en escena de lo indígena, y puesta en juego de las relaciones entre el texto y la fotografía se hizo para construir al *México desconocido*, visto como un México desde la superficie y, si no hacerlo el *México profundo* todavía, por lo menos darlo a conocer a los pobladores de la capital [Bonfil Batalla, 1987].²⁰ El archivo México Indígena se conformó durante un momento intermedio cuando el México indio ya no era tan incógnito, pero aún no era profundo. Presentó a un México indio visto y documentado desde la superficie, descrito, no analizado, fotografia-do en sus elementos externos y no en sus prácticas culturales (internas).

La suerte del archivo, buena o mala, fue convertirse en el único elemento que al final pudo rescatar dignamente Mendieta y Núñez de su polémica con Comas cuando se publicó *Etnografía de México* en 1957 y dio inicio la discusión entre ambos. Las objeciones y ataques de Juan Comas enterraron los textos etnográficos recopilados entre 1939 y 1946 y dejaron a las fotografías, en sus álbumes y gavetas, latentes, como las ruinas sepultadas, en espera de... un rescate obligado.

EL FOTÓGRAFO

Además de intentar recuperar una parte en la historia de la sociología, cuando la temática indigenista predominó en esa disciplina, en el archivo pude asomarme al resto de la producción fotográfica realizada por Raúl Estrada Discua. Aunque su biografía y su trabajo como fotorreportero de la Universidad aparecen apenas esbozados en mi investigación doctoral, perseguí algunos temas recurrentes en su amplia labor fotográfica y éstos pueden dar cuenta de ciertos cambios en la mirada fotográfica durante los años cuarenta, cierta búsqueda fotoperiodística en los cincuenta y una breve experimentación con el desnudo.²¹

²⁰ SEP [1987]. Una historia de las corrientes epistemológicas en la antropología mexicana podría determinar con precisión en qué corrientes de pensamiento se inserta cada una de esas aproximaciones. Un primer acercamiento crítico a esa historia de la disciplina puede apreciarse en A.A.V.V., *De eso que llaman antropología mexicana*, México, Comité de Publicaciones de los alumnos de la ENAH [s/f].

²¹ En la UNAM se resguarda casi todo el acervo fotográfico de Raúl Estrada Discua: en el CESU están sus fotografías de prensa universitaria y el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) conserva una copia del libro con las fotografías de desnudo.

Don Raúl no contó con el apoyo ni los contactos de personas influyentes para dar el paso entre la fotografía documental y la artística. Posiblemente a su obra en ocasiones le faltó rigor, en otras el tener que ganarse la vida lo limitó a los lineamientos de quien realizaba los encargos. De su trato con los indios se expresó con respeto, como cuando habló para un diario de su natal Honduras, con motivo de la misión universitaria mexicana que llevó las imágenes del México indio hasta su tierra:

El indio [...] ha sido muy noble para mí. Ha sido complaciente, amable. También he tenido el gusto de que me ayuden los procuradores indígenas. Entre los caciques que no hablan una sola palabra de español conocí al kikapú Papícuaro, quien reunió a los más ancianos del pueblo para que le sirvieran de intérpretes, y los ancianos acordaron que no se me diera permiso para permanecer allí, debiendo atenerme a las consecuencias. Después supe que su escopeta se la había regalado el general Cárdenas. Ante aquella amenaza le advertí que yo llegaba en plan de amigo y que tenía que demostrar en la capital que había estado con él, y fue entonces cuando me permitió que le retratara acompañado de un osito [La *Época*, Tegucigalpa, octubre de 1948].

Amigo de Rafael Heliodoro Valle, un hombre reservado y serio, Raúl llevó la imagen indigenista oficial hasta su tierra natal promoviendo esa visión de los indios, como *souvenirs* en papel fotográfico. Su papel en la conformación del entramado simbólico indigenista de los cuarenta fue instrumental y aunque en ocasiones quizá sucumbió a la tentadora sensación de superioridad que el positivismo le daba a los investigadores del Instituto para el que trabajó, su labor fotográfica también fue un espacio de complicidades y resistencias a la perspectiva sobre los indios que los textos quisieron proponer.

CONCLUSIÓN

Este acercamiento al archivo México Indígena, su historia, textos relacionados e imágenes permite reflexionar sobre las maneras tan diversas mediante las cuales las fotografías se articulan con los textos y la historia, de concebir intelectualmente y al mismo tiempo delinear las formas de mirar la otredad. Por un lado, desde el “indigenismo de salvamento” practicado por Lucio Mendieta y Núñez, las fotografías se convirtieron en estandartes, materiales de investigación, ejemplos concretos y materiales de “producción” del IIS, en pruebas tangibles sobre la existencia de los diferentes grupos indígenas, con la esperanza de Mendieta y Núñez de que su labor coronara las políticas de integración y homogeneización que finalmente llevaran a consolidar de una *verdadera* nación en la que todos los hombres y mujeres compartieran lengua, historia, anhelos, cultura y destino. Si bien los textos sociológico-etnográficos fueron rebasados por nuevos paradig-

mas de ambas disciplinas, las fotografías, además de ser estudiadas, han seguido ilustrando textos por la amplitud del espectro étnico que ofrece el archivo. Esto plantea nuevos problemas para la lectura de esas viejas imágenes gestadas con un programa concreto, el cual difiere mucho de los que hoy ocupan a la etnografía y la sociología. Aún ahora debe preocuparnos el impulso tipológico por los juicios de valor implícitos en la clasificación basada en rasgos superficiales aunque, desde mi punto de vista, en la actualidad esa preocupación se ha mudado a niveles más profundos, hacia los códigos del ADN de las poblaciones genéticas. Tendremos que poner la misma atención hoy en las formas de *hacer visibles* esas particularidades mediante imágenes, así como para entender y *hacer visibles* las formas de racismo que puedan llevar implícitas.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V.

1947 *Memorias del Instituto de Investigaciones Sociales*, México, UNAM-IIS.

s/f *De eso que llaman antropología Mexicana*, México, Comité de Publicaciones de los alumnos de la ENAH.

Aguilar, Arturo

1996 *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Albiñana, Salvador y Horacio Fernández

1999 *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, IVAM-Generalitat Valenciana.

Arnal, Ariel

2002 *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, tesis de maestría en historia, Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia.

Atl (Murillo, Gerardo)

1922 *Las artes populares en México*, 2 vols., México, Cultura.

Bonfil Batalla, Guillermo

1987 *El México profundo: Una civilización negada*, México, CIESAS/SEP.

Basauri, Carlos

1990 (1940) *La población indígena de México*, tomo I, México, INI/CONACULTA.

Casanova, Rosa

1984 "Usos y abusos de la fotografía liberal: Ciudadanos, reos y sirvientes 1851-1880", en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 1190, 21 de noviembre.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise

1987 "Fotógrafos de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX", en *Nexos*, núm. 119, noviembre.

Casanova Rosa, Alberto Del Castillo, Rebeca Monroy y Alfonso Morales

2005 *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, México, Lunwerg.

Castillo, Alberto del

2006 *Conceptos, Imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto Mora.

Comas, Juan

1957 "Comentarios sobre *Etnografía de México*" en *Tlatoani*, núm 11, octubre, ENAH-Sociedad de Alumnos.

Cordero, Karen

1990 "Fuentes para una historia social del "arte popular" mexicano: 1920-1950", en *Memoria*, núm. 2, México, Museo Nacional de Arte, pp. 31-55.

Córdoba, Carlos A.

2005 *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM.

Cuicuilco

1998 Vol. 5, núm.13, mayo/agosto: Antropología e imagen.

Debroyse, Olivier

2005 *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili.

Dorotinsky, Deborah

2003 *La vida de un archivo. "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.

Eder, Rita

1978 "El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana", en *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Historia/Museo Nacional de Antropología/INAH.

Edwards, Elizabeth

1990 "Photographic Types: The Pursuit of Method", en *Visual Anthropology*, vol. 3, núms. 2-3, The image as anthropological document, vol. 3, núms. 2-3, pp. 235-258.

1991 "Photography and the Representation of the Other: A Discusión Inspired by the Work of Sebastiao Salgado", en *Third Text*, núms. 16/17, Londres, Autumn/Winter.

1992 *Anthropology and photography 1860-1920*, New Haven y Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute.

Figarella Mota, Mariana

2002 *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte post-revolucionario*, México, UNAM-IEE.

Finnegan, Cara A.

2003 *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs*, Washington, Smithsonian Institution.

Richard T. Gray

2004 *About FACE. German Pphysiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit, Wayne State University Press.

Kosoy, Boris

2000 *Realidades e ficções na trama Fotográfica*, Brasil, Ateliê.

2001 *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La marca.

La Época

1948 Tegucigalpa, Honduras, octubre.

Massé, Patricia

1998 *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH-CNA, Colección Alquimia.

Medina, Cuauhtémoc

- 1994 “¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño”, en memorias del XVII Coloquio Internacional de Historia del arte, “Arte, Historia e Identidad en América. Visiones Comparativas, México, UNAM-III.

Mendieta y Nuñez, Lucio

- 1938 “Valor económico y social de las razas indígenas de México”, México, Dirección Autónoma de Prensa y Propaganda (DAPP).
- 1939 “La exposición etnográfica de la Universidad Nacional”, en *Revista Mexicana de Sociología*, año 1, vol. 1, núm.1, marzo-abril, México, UNAM-IIS.
- 1957 “En defensa de *Etnografía de México*; contra una crítica injusta”, en *Tlatoani*, segunda época, núm. 1, octubre, Sociedad de Alumnos de la ENAH.

Monroy, Rebeca

- 2003 *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoperreportero*, México, UNAM-III/INAH.

Mraz, John

- 2003 *Nacho López, Mexican Photographer*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press.

Negrete, Claudia

- 2006 *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM-III.

Poole, Deborah

- 1997 “The Economy of Vision”, en *Visión Race and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*, Nueva Jersey, Princeton University Press.

Ramírez, Elisa, Armando Bartra y Alejandra Moreno Toscazo

- 2000 *De fotógrafos y de Indios*, presentación de Luis Gerardo Morales, México, Tecolote.

Reyes Palma, Francisco

- 1989 *Memoria del tiempo, 150 años de la fotografía en México*, México, CONACULTA-INBA-Museo de San Carlos.

Saade, Martha

- 2004 “Quién debe procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)”, en *Cuicuilco*, nueva época, vol. 11, núm. 31, mayo-agosto, México, ENAH, pp. 49-84.

Stern, Alejandra Mina

- 2000a “Unraveling the History of Eugenics in México”, en *Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina*, segunda época, vol. 3, núm. 1, pp. 16-19.
- 2000b “Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: Hacia una historia de la ciencia y el estado, 1920-1960”, en *Relaciones*, vol. XXI, núm. 81, invierno, pp. 59-91.
- 2003 “From Mestizophilia to Biotypology. Racialization and Science in México, 1920-1960”, en Appelbaum, Nancy P., Anne S. Macpherson y Karin Alejandra Rosemblatt (eds.), *Race and Nation in Modern Latin America*, Chapel Hill y Londres, University of North Carolina Press, pp. 187-210.

Sekula, Alan

- 1987 “The Body and the Archive”, en *October*, núm 39, MIT Press, pp. 3-64.

Tagg, John

- 1988 *The Burden of Representation; Essays on Photographies and Histories*, Miniápolis, University of Minnesota Press.

Tobing Rony, Fatimah

1996 *The Third Eye; Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham y Londres, Duke University Press.

Urias Horcasitas, Beatriz

2001 "Eugenesia e ideas sobre las razas en México, 1930-1950", en *Historia y grafía*, núm. 17, México, Universidad Iberoamericana, pp.171-205.

2007 *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, México, Tusquets.

