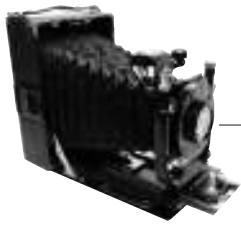




Cristal *bruñido*

FOTOGRAFÍA HISTÓRICA





FOTOGRAFIAR AL INDIO. UN BREVE ESTUDIO SOBRE LA ANTROPOLOGÍA Y LA FOTOGRAFÍA MEXICANAS*

Mariana da Costa A. Petroni**

Toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre el referente externo y el mensaje reproducido por este medio. Se trata de la cuestión de los modos de representación de lo real o, si se quiere, la cuestión del realismo

Philippe Dubois, *El acto fotográfico*

A partir de un breve recuento histórico, este artículo busca dar a conocer la importancia de la fotografía para la antropología en México, y a partir del análisis de la obra del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente también pretende subrayar la importancia de esa correlación, misma que ha sido desarrollada desde diferentes perspectivas y con distintas funciones.

La antropología ha acompañado el desarrollo de la fotografía y el documental cinematográfico desde sus inicios, y desde entonces ha utilizado esos medios como forma de registro. Así, ya desde *Los argonautas del Pacífico occidental*,¹ texto en el que Malinowski busca reconstruir la sociedad trobriandesa como una

* Este artículo es parte de la investigación "La imagen del indio en la obra de Julio de la Fuente. Un estudio sobre la antropología y la fotografía mexicana", tesis, México, CIESAS.

** Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

¹ Bronislaw Malinowski, *Los argonautas del Pacífico occidental*, Madrid, Península, 1986 [1922].

totalidad articulada e integrada, las fotografías revelan tanto la realidad local como la presencia del antropólogo dentro de ella.

Esta relación se ha ido desarrollando, y a partir de la perspectiva de la antropología visual hoy se considera la imagen como un dispositivo cultural. En este sentido, la producción y análisis de registros fotográficos y filmicos hacen posible reconstruir la historia cultural de grupos sociales, así como una mejor comprensión de procesos de cambio social, impactos económicos y la dinámica de las relaciones interétnicas. De esta manera, el uso de la imagen agrega nuevas dimensiones a la interpretación de la historia cultural, lo cual permite profundizar la comprensión del universo simbólico, que exhibe un sistema de actitudes mediante los cuales ciertos grupos sociales se definen, construyen identidades y aprehenden mentalidades.²

La fotografía en México

La correlación entre la fotografía y ciencias humanas en México se inició a través de los viajes de científicos europeos a tierras americanas a mediados del siglo XIX. Desde 1840, con los registros del barón von Friederichstall sobre las tierras mayas, se empezaron a conocer las antiguas culturas precolombinas. “Con la fotografía, sinónimo de veracidad”, las civilizaciones antiguas mostraron su verdadero rostro.³

Este trabajo fue continuado por John Lloyd Stephens, Désiré Charnay y Teobert Maler, entre otros, quienes documentaron sitios, edificios y objetos arqueológicos, algunos de los cuales sólo se han conservado a través de estas imágenes. Dichas fotografías, así como sus dibujos, tenían la finalidad de ilustrar y documentar sus investigaciones. En algunas de estas imágenes el indígena aparece como referencia para mostrar la escala de las esculturas y los monumentos prehispánicos, como Hernández Badillo.⁴ Durante la segunda mitad del siglo XIX los avances técnicos de la

² Silvia Caiuby N., “O uso da imagen na antropologia”, en E. Smain (org.), *O fotográfico*, São Paulo, HUCITEC, 1988, pp. 113-119.

³ Samuel Villela, “Fotógrafos viajeros y la antropología mexicana”, en *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, 1998, p. 109.

⁴ Marco Antonio Hernández Badillo, “Un acercamiento a la fotografía etnográfica en México”, en *Antropológicas*, núm. 5, 1993, p. 27.

fotografía posibilitaron un manejo más flexible de las imágenes, produciéndose ampliaciones y reproducciones que favorecieron la función didáctica de los museos.⁵

El interés arqueológico se extendió a la etnografía, y con ello surgió la modalidad del registro de tipos físicos y grupos étnicos. Así, respecto a las fotos de D. Charnay se menciona “una tomada a un grupo de lacandones en 1882 y otra de este mismo año tomada en Tenosique, Tabasco, a un grupo de tocadores de marimba”.⁶ Désiré Charnay “es quizás el más talentoso de una serie de viajeros aficionados a la fotografía que recorrieron México entre 1860 y 1900”.⁷ Sus fotografías, en su mayoría de sitios arqueológicos, capturaron vistas de Mitla, en el estado de Oaxaca, y de Uxmal y Chichén Itzá, en Yucatán.

Comisiones extranjeras llegaban a México para hacer mediciones físicas de indios, criollos y mestizos, recoger restos de esqueletos y fotografiar diversos grupos étnicos. Las características formales de estos registros —reconocidos como fotografía antropológica o etnográfica, según señala Deborah Dorotinsky— incluyen al sujeto retratado casi siempre de manera frontal —y en ocasiones de perfil—, destacando cabeza y rostro, y con ello las características físicas de los individuos registrados. Estas imágenes representaban una mirada científica basada en una personificación neutral, objetiva y racional⁸ del objeto de estudio. A manera de catálogo visual, la fotografía decimonónica se caracteriza por exponer las características de diferenciación del “otro”, en el cual las imágenes estáticas del indígena congelan su propia realidad en un eterno presente.

Otro tipo de registro muy común durante este periodo son los retratos de tipos populares. François Aubert, un fotógrafo europeo que llegó al país con la corte de Maximiliano, se destaca por estas imágenes, donde registra algunos de los rasgos tradicionales mexicanos a través de las escenas cotidianas y de tipos

⁵ Samuel Villela, “La antropología visual y la antropología mexicana”, en *Antropológicas*, núm. 5, 1993, p. 17.

⁶ Lina Odena Güemes, “La fotografía”, en Carlos García Mora y Ma. de la Luz del Valle Berrocal (coords.), *La antropología en México. Panorama histórico*, vol. 6. *El desarrollo técnico*, México, INAH, 1988, p. 617.

⁷ Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gillí, 2005, p. 138.

⁸ Deborah Dorotinsky, “La vida en un archivo. ‘México Indígena’ y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México”, tesis, México, FFYL-UNAM, 2003, p. 101.

populares. En su obra el indio “aparece como un componente más de la población urbana de clase baja, fluctuando racialmente siempre entre lo indio y lo mestizo se aborda más desde el aspecto de las ocupaciones o las profesiones que desde la pertenencia racial”.⁹

Estos “tipos”, que de ahí en adelante representarían a la sociedad mexicana, expresan para Olivier Debroise una toma de conciencia urbana: “definen una repartición social relativamente nueva en la época de la industrialización que acaba con los gremios artesanales y obliga a una reorganización global de la sociedad (y/o de la imagen que esta nueva sociedad hace de sí misma)”.¹⁰

La mirada extranjera, tanto científica como “artística”, influyó —cada una a su manera— a la fotografía que empezó a desarrollarse en el medio académico mexicano. Con el avance de la etnología y la antropología en México, a través de la premisa de conocer al “otro” se destaca el uso de la fotografía para el registro de tipos físicos y el medio natural, como hacen en este mismo periodo muchos fotógrafos extranjeros, así como las imágenes de “tipos” mexicanos relacionadas con los fotógrafos costumbristas ya mencionados, entre ellos F. Aubert. Marcada por las ideas evolucionistas del periodo, la fotografía antropológica se centraba en señalar diferencias y marcar las características de los distintos grupos raciales que conformaban la nación, por lo cual los tipos físicos —captados de frente o de perfil— eran el blanco de los fotógrafos que reforzaban la imagen de inferioridad y primitivismo que se le atribuyó a estos grupos.

En ese sentido, coincidimos con Dorotinsky en que la fotografía etnográfica puede ser observada a través de prácticas disciplinarias del conocimiento científico basadas en las relaciones de poder entre el Estado y la sociedad, construyendo así un imaginario indio dentro del proyecto de nación. Con ello era posible lograr la construcción social y política de los objetos de estudio a través de las infinitas imágenes de tipos físicos y grupos culturales distintos, dado que “las prácticas de investigación y sus producciones fotográficas contribuyen a la construcción del imaginario sobre las culturas y otredades no occidentales [...]”.¹¹

⁹ *Ibidem*, p. 143.

¹⁰ Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 179.

¹¹ Deborah Dorotinsky, *op. cit.*, p. 161.

El paradigma evolucionista, en boga durante este periodo, marca la mirada fotográfica y plasma la imagen de los indígenas como seres primitivos, en el grado más sencillo de la escala cultural, forjando la representación del “otro” a partir de una distancia evolutiva social basada muchas veces en la idea de superioridad del hombre blanco, capaz de producir ciencia y tecnología, traducidos en la antropología y la fotografía respectivamente.

Carl Lumholtz, quien estudiara durante cinco años las comunidades indígenas de la Sierra Madre Occidental, forma parte de este contexto positivista de mirar la realidad. Sus fotografías, parte de las cuales se pueden consultar en el acervo de la Fototeca “Nacho López” del INI, retratan sus prolongadas estancias entre los indígenas, durante las cuales compiló variado material etnográfico. Para Villela, “la fotografía etnográfica encontró en Lumholtz uno de sus primeros exponentes con clara orientación técnica y científica”.¹² Estas imágenes, tomadas durante sus investigaciones para documentar el trabajo de campo, rebasan la intención de ser un simple registro visual ilustrativo y “se aproximan a recrear la complejidad de la cultura de estas comunidades”.¹³

Desde sus primeras estancias de 1892-1893 en la zona tepahuana y tarahumara, hasta su último trabajo en 1898, cuando realizó una expedición de tres meses a la zona tarahumara y huichola, la fotografía fue siempre utilizada como un importante instrumento de investigación, a través de la cual Lumholtz plasma la imagen de los pueblos primitivos en su estado “natural”, como una manera de congelar el “México desconocido” para la posteridad.

Viajeros como Lumholtz marcan la fotografía del siglo XIX en la medida en que se aproximan a los grupos indígenas desde una perspectiva “un tanto exotista pero interesada”¹⁴ principalmente en la búsqueda por aprehender la esencia de lo “mexicano”, particularmente en lo que concierne al campesino y a los grupos indígenas.

La escuela mexicana de antropología siempre aceptó la importancia de las imágenes para los estudios sociales, y una prueba de ello es que desde la década de 1880 en el Museo Nacional ya se aplicaba la técnica fotográfica en las actividades de catalo-

¹² Samuel Villela, *op. cit.*, 1998, p. 114.

¹³ Marco Antonio Hernández Badillo, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴ Samuel Villela, *op. cit.*, 1998, p. 116.

gación.¹⁵ Más tarde, la antropología mexicana de mediados del siglo XX, representada por Gamio y Alfonso Caso, siguió utilizando la fotografía como un medio de registro e ilustración.

Por ejemplo, en *La población del Valle de Teotihuacan* Manuel Gamio usa una serie de fotografías etnográficas para mostrar los rostros de tipos indígenas y mestizos de frente y de perfil, con una manta blanca como telón de fondo. Estas fotografías guardan, según Dorotinsky, una relación con las imágenes realizadas durante las investigaciones de Frederick Starr en el sur de México a finales del siglo XIX, quien mostró los tipos faciales indígenas mediante la fotografía de identificación de frente y de perfil, con el uso estándar de la manta blanca como fondo.

El uso de la fotografía y del cine como instrumento metodológico y de documentación del trabajo de campo en los estudios antropológicos realizados por Gamio puede ser entendido como una herencia del periodo en que fue alumno de Franz Boas, cuando cursó su doctorado en la Universidad de Columbia. Dorotinsky retoma a Fatimah Tobing Rony cuando señala la influencia de Boas sobre sus alumnos durante la década de 1930, y entre ellos destaca la labor de Margaret Mead y su esposo Gregory Bateson, quienes filmaron a los balineses entre 1936 y 1939.¹⁶

Gamio reunió varias imágenes de tipos indígenas mexicanos, pero no cabe duda que su obra fue ampliada y superada por el proyecto llevado a cabo por Mendieta y Núñez desde la Universidad Nacional de México entre 1939 y 1946, cuando se envió a Raúl Estrada Discua a fotografiar indígenas en todo el territorio nacional. Este material está resguardado en el Archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, parte del cual fue presentado en una exposición realizada en 1946 en el Palacio de Bellas Artes. Como señala Dorotinsky, este trabajo se basó principalmente en los paradigmas evolucionistas y positivistas entonces en boga, ya que buscaba “realizar registros fotográficos neutros de toda la población indígena del país: retornando este estilo decimonónico a pesar del vigor y dinamismo que la fotografía de prensa estaba infundiendo a la fotografía documental”.¹⁷

¹⁵ Lina Odena Güemes, *op. cit.*, p. 618.

¹⁶ Deborah Dorotinsky, *op. cit.*, p. 180.

¹⁷ *Ibidem*, p. 181.

A principios del siglo XX, entre los fotógrafos extranjeros que vienen a México y marcan el desarrollo de la fotografía en nuestro país podemos destacar a C. B. Waite, A. Briquet y a Hugo Brehme. Se trata de profesionales que viven de la fotografía y hacen circular colecciones seriadas de imágenes de paisajes, arquitecturas, haciendas, costumbres y tipos mexicanos. En esas fotografías, que según Hernández Badillo no seguían los paradigmas científicos antropológicos, los indígenas son vistos como un elemento típico del paisaje mexicano. La mirada extranjera que los percibe es “la de un extraño que se detiene un momento frente a esa realidad incomprensible, a veces atractiva por su exotismo”.¹⁸ Estas y otras miradas marcaron la representación del indígena durante la primera mitad del siglo XX, unas más utilizadas que otras y algunas de ellas retomadas por el imaginario indigenista.

En las primeras décadas del siglo XX se retoma la figura del indio a través del reconocimiento y reinterpretación de sus contribuciones, reales o estereotipadas, a la “idiosincrasia nacional”.¹⁹ A partir de ello se crean varias interpretaciones sobre la realidad indígena; algunas recuperaban el paradigma vasconcelista y percibían al indio como predestinado a desaparecer. Otras, como las plasmadas en los murales de Diego Rivera, representan a los grupos indígenas del país como un único grupo homogéneo; “es la cultura campesina, como tradición en sí, la que se impone a la cultura étnica particular; el medio de subsistencia y la clase social por encima de la filiación cultural particular”.²⁰

Sin embargo, como bien señala Dorotinsky, en el Archivo Fotográfico México Indígena no está presente dicha utopía de la homogeneidad —unidad, progreso y nacionalismo—, sino la diversidad y el multiculturalismo existente en el país. “Frente a este testimonio fotográfico de la diferencia, habrá que hacer imperar el orden, la mesura, para mantener una estabilidad”²¹ y el discurso visual científico parece querer imponer un orden que en realidad

¹⁸ Marco Antonio Hernández Vadillo, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹ Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en R. Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, FCE/Conaculta, 1994a, pp. 343-383; del mismo autor, véase también “El estereotipo del indio en la expresión popular urbana (1929-1940)”, en Ricardo Pérez Montfort (coord.), *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1998.

²⁰ Deborah Dorotinsky, *op. cit.*, p. 190.

²¹ *Ibidem*, p. 101.

no existe, por lo cual las tomas son neutras, de frentes y perfiles, de rostros estáticos, “hasta parecidos”, creando la idea de una uniformidad y semejanza entre todos estos individuos.

En este mismo contexto, en el que se buscaba formular la representación del “ser mexicano”, y por consecuencia del indio, fotógrafos como Tina Modotti y Edward Weston —quienes llegaron a México en 1923— también contribuyeron a la formulación de esta imagen. Ambos representan el inicio de la fotografía moderna caracterizada por la abstracción, el maquinismo y los elementos de la vida contemporánea, y por el uso de procedimientos innovadores como el montaje o la sobreimpresión, también observados en las imágenes de Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Lola Álvarez Bravo, entre otros.²²

Estos fotógrafos, principalmente Weston, Jiménez y Manuel Álvarez Bravo, marcan la revalorización del indio a través de la apreciación de su artesanía y el arte popular en general, que era ya de interés entre las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX. En 1923, el recién formado Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores anuncia en su manifiesto: “El arte del pueblo de México es la manifestación más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas”.²³ La nueva misión intelectual y artística en México parte de reivindicaciones revolucionarias y busca descubrir la esencia del país. Por ello la fotografía en México pasa a ser fundamentalmente indigenista, “y se ocupa, a la sombra de la antropología, de “capturar el alma nacional”.²⁴

La condición nacionalista como herencia revolucionaria aparece plasmada en las fotografías de antropólogos y artistas, y a través de esta representación estereotipada del indígena se asocia con la explotación y la miseria, pero también con el falso orgullo de la “raza de bronce”.²⁵ Los indios que aparecen en posiciones menos estáticas muestran las contradicciones del discurso oficial de homogeneidad nacional con la realidad variada y multicultural. Ambas tonalidades marcaron la representación del indígena durante la primera mitad del siglo XX: por una parte, el exotismo y el folclore se resaltan a la manera de Diego Rivera o

²² Olivier Debroise, *op. cit.*

²³ *Ibidem*, p. 195.

²⁴ *Ibidem*, p. 196.

²⁵ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, 1998, p. 21.

E. Tissé; por otra se plasman las evidencias de la miseria y la existencia del “otro”, muchas veces, como se puede observar en las fotografías de *México indígena*, acompañadas con un discurso científico que pretendía demostrar “que el país era todo menos una unidad con intenciones igualitarias”.²⁶

Las imágenes caminaban entre las herencias decimonónicas, la idealización del indio y su realidad, valorada muchas veces sólo a partir del arte popular. La contradicción permeaba tanto lo que se quería mostrar como lo que se plasmaba en las imágenes.

Como parte de este contexto se sitúa la obra de Luis Márquez, importante fotógrafo de este periodo, quien exaltaba los valores reconocidos como mexicanos y con cuyo ímpetu folclorista convirtió a los indios “en verdaderos objetos de arte”.²⁷ Sus fotografías son representantes simbólicos apropiados por el nacionalismo de entonces, que buscaba proyectar hacia el exterior la belleza típicamente mexicana.

Así, pues, la fotografía mexicana en el periodo posrevolucionario gana distintos matices: por un lado, a través de los avances tecnológicos surgidos en el periodo de entreguerras, que “ayudaron en mucho a este auge de la fotografía expresiva y preocupada por la realidad”;²⁸ y por otro, los nuevos lenguajes formales difundidos por los fotógrafos extranjeros que venían a México. Todo esto supeditado a la premisa de valoración de un “ser mexicano” y que bajo la mirada indigenista se reveló de diferenciadas maneras, entre ellas la mirada de Julio de la Fuente.

La fotografía de Julio de la Fuente y su aportación antropológica

Julio de la Fuente fue un importante antropólogo e indigenista que desarrolló gran parte de sus actividades en el Instituto Nacional Indigenista (INI), desde su fundación en 1948 hasta su muerte en 1970. En 1952 sustituyó a Gonzalo Aguirre Beltrán como director del Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil de San Cristóbal de las Casas, y luego desarrolló su labor desde las oficinas

²⁶ *Ibidem*, p. 27.

²⁷ Deborah Dorotinsky, *op. cit.*, p. 245.

²⁸ Rebeca Monroy N., “De la cámara oscura a la Instamatic. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía”, tesis, México, ENAP-UNAM, 1987, p. 130.

del INI en el Distrito Federal. Entre sus principales aportaciones destacan sus textos sobre relaciones interétnicas, educación indígena y antropología aplicada. Aunque su trabajo como fotógrafo no ha sido reconocido, en el acervo de la Fototeca “Nacho López” fueron encontradas más de dos mil fotografías suyas, que aportan gran riqueza informativa sobre las labores realizadas en comunidades indígenas durante el periodo 1930-1950.

Dichas fotografías están depositadas en los acervos documentales del Instituto Nacional Indigenista, y en su mayoría corresponden con los programas de trabajo que esta institución ha desarrollado desde su creación en 1948. Muchos de estos materiales están asociados con acciones indigenistas realizadas por este instituto y hoy son parte importante de la historia indígena de México.²⁹

Entre estas actividades podemos mencionar los diagnósticos realizados por los centros coordinadores indigenistas en las áreas donde pretendían instalarse, cuyos documentos resultantes se refieren a demografía, organización política y social, religión, medicina tradicional, economía, educación y salud. Entre esos documentos destacan los estudios etnográficos realizados por Julio de la Fuente, en Jamiltepec, Oaxaca. También debe enfatizarse la existencia de documentales cinematográficos y fotografías tomadas por otros funcionarios del INI cuando se llevaron a cabo las primeras actividades de esta institución, como una serie de imágenes tomadas por Alfonso Fabila, y que evidentemente dificultó bastante el análisis y atribución de las fotografías de Julio de la Fuente.

Este antropólogo utilizó la fotografía como herramienta de registro etnográfico, como señala en *Yalálag. Una villa zapoteca serrana*: “para precisar muchos datos, se trabajó con un número reducido de personas, y al registro escrito se agregó el empleo del dibujo, la fotografía y el cine” (fotografía 1).³⁰ Asimismo, utilizó su cámara para registrar imágenes de los mercados oaxaqueños mientras realizaba sus investigaciones con Malinowski (fotografía 2). Algunas de las imágenes tomadas en Yalálag o en la Sierra

²⁹ Ruiz, Laura y Lorena Vargas, *Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México. Guía General*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2003.

³⁰ Julio de la Fuente, *Yalálag. Una villa zapoteca serrana*, México, Museo Nacional de Antropología-INAH, 1949, p. 10.

Norte zapoteca fueron utilizadas para ilustrar su libro sobre este pueblo o sus artículos publicados en revistas como *América Indígena* y *Frente a Frente*.

El material de Julio de la Fuente incluido en el catálogo *Iconografía de luz* está compuesto por negativos originales formato 2x3 y 3x3 pulgadas, lo cual indica que trabajaba con una cámara Rolleiflex, muy común en la época.

El estilo documental de esas imágenes abarca desde la fotografía taxonómica, que retorna de cierta manera el modelo de registro de los grupos indígenas (fotografía 3) —el cual puede apreciarse en el Archivo México Indígena—, la fotografía de ruinas arqueológicas y objetos prehispánicos, en un estilo “catálogo de museo” (fotografía 4) y la fotografía “costumbrista” de tipos populares, tan marcada en los modelos fotográficos del siglo XIX (fotografía 5); sin embargo, resalta una óptica modernista, con mayor movimiento de las imágenes, y la inclusión de temáticas sociales como la pobreza y el alcoholismo.

La mayor parte de fotografías corresponde a su estancia en la Sierra Norte zapoteca, de las que 221 fueron identificadas en el catálogo *Iconografías de luz* como relacionadas con Yalálag. De éstas, 45 por ciento son retratos de familia y, según mi lectura, corresponden a la percepción del fotógrafo respecto al cambio cultural, señalado a través del cambio de vestimenta. Una de estas fotografías ilustra el libro sobre *Yalálag*, y tiene como pie de foto: “Familia en transición”.

Las fotografías en que aparecen la familia reunida desde una toma frontal se nos ofrecen como familias en transición cultural, caracterizada por un cambio de vestimenta (fotografía 6). La representación de la transición cultural indígena también es perceptible en las fotografías de sujetos aislados o en parejas, de frente y tres cuartos, mostrando la indumentaria típica del grupo o la comunidad, o bien el cambio de esta indumentaria. Se muestra la vestimenta de hombres, mujeres y niños. El fondo no es neutral, ya que muchas veces incluye aspectos característicos de la vida en la región. Los fotografiados posan rígidamente, conscientes de su percepción de la realidad (fotografía 7).

Julio de la Fuente pertenece a una corriente de la antropología mexicana relacionada con el culturalismo, entonces todavía influenciado por el paradigma evolucionista basado en la evolución cultural. Por ello estas imágenes, más que muestras de “ti-

pos físicos” relacionados con diferenciaciones raciales y genéticas, pueden ser entendidas como “tipos culturales”, ya que en ellas se resaltan las características de esta índole que entonces definían al indio, como en el caso de la vestimenta.

En el texto sobre Yalálag, el principal interés del autor consistía en aportar conocimientos para entender el cambio sociocultural que transformaba a los grupos indígenas en grupos urbanos, donde el mestizo era “un intermedio relativamente simple” entre estos dos grupos. Por ello resulta clara la influencia de investigadores como R. Redfield. Parsons (sobre todo la monografía donde aborda el estudio de la aculturación española-indígena en el municipio oaxaqueño de Mitla) sobre el pensamiento de Julio de la Fuente.³¹ La obra de Redfield —originalmente publicada en 1930 y que constituye una versión modificada de su tesis doctoral sobre las comunidades mestizas tradicionales de Tepoztlán— desarrolla un marco conceptual para el estudio de la cultura rural en dicha comunidad, caracterizada por su particular y coherente forma de vida, claramente distinguible de la vida urbana. Basado en premisas funcionalistas, Redfield consideraba que la cultura se conformaba de partes que componían un todo uniforme, cuya función consistía en mantener las relaciones existentes entre los grupos humanos. Su investigación buscaba entender como se daba el proceso de adaptación-reacción de una cultura “mestiza tradicional en contacto con otra cultura tecnológicamente más avanzada; a este proceso lo denominó “aculturación”.

En consecuencia, De la Fuente se basa en la idea de Redfield sobre la “funcionalidad” de la cultura mestiza tradicional para indagar sobre las características no indígenas de las sociedades mestizas —y las razones para su supuesta desorganización social— y tratar de comprender cómo reaccionaba la cultura zapoteca frente al contacto prolongado con culturas tecnológicamente más avanzadas; por otro lado, el concepto le permitía también defender el pluralismo cultural, un elemento común tanto en la obra posterior del antropólogo mexicano así como del indigenismo entonces vigente. Por ello la existencia de tantas fotografías que muestran el cambio cultural a partir de la vestimenta.

³¹ Robert Redfield, *The Folk Culture of Yucatan*, Chicago, University of Chicago Press, 1941; E.C. Parsons, *Mitla: Town of the Souls and other Zapoteco Speaking Pueblos of Oaxaca*, Mexico, Chicago, University of Chicago Press, 1936.

Otra imagen típica entre las captadas por Julio de la Fuente corresponde a los mercados oaxaqueños; además de que presenta una mayor espontaneidad de los fotografiados, ya que no son posadas, indican un distanciamiento entre el antropólogo y su objeto de estudio, pues el autor parece intentar pasar desapercibido y por ello los fotografiados aparecen muchas veces de espaldas, sin darse cuenta de haber sido captados por la lente (fotografía 8).

También son comunes las imágenes que incluyen elementos referentes a un momento histórico concreto, a diferencia de las típicas imágenes folclóricas o de tipos populares, que buscan retratar la realidad indígena congelada en un tiempo épico. Sin embargo, es importante señalar que en las fotografías realizadas por De la Fuente tales referentes nunca aparecen asociados directamente a las comunidades indígenas, puesto que se trata ya sea de imágenes tomadas en la ciudad de Oaxaca o en alguna zona rural no específicamente étnica, o bien son fotografías de acciones indigenistas (fotografía 9). Debido a la dificultad de contextualizar las fotografías de este autor, sería prematuro afirmar que estas características subrayan su interés por captar gráficamente el cambio cultural en las comunidades indígenas; sin embargo, es importante percibir la presencia de estos elementos contemporáneos, muchas veces “evitados” por otros fotógrafos que, vía un expediente atemporal, ubicaban individuos y comunidades fuera del contexto histórico, con lo cual la representación del indígena pasa entonces a vincularse con un presente “eterno” y estático.

La mayor parte de las fotografías del catálogo *Iconografías de luz* se caracteriza por cierta preferencia mostrada a eventos o temas específicos de las comunidades indígenas. Muchos fotógrafos eran enviados por el INI para registrar mediante imágenes la inauguración de algún centro coordinador, una fiesta o actividad importante. La gran mayoría de las imágenes captadas por Julio de la Fuente son anteriores a la creación del Instituto Nacional Indigenista, y a diferencia de las de los fotógrafos del INI abarcan diversos temas de las poblaciones visitadas. Sin embargo, con respecto a los registros plasmados en la monografía *Los zapotecos* (1949) —que son parte del Archivo *México Indígena* e ilustran cada tópico de una extensa revisión etnográfica—, en *Yalálag* no retrata todos y cada uno de los temas importantes mencionados en la obra sobre dicha comunidad. Entre éstos destaca la ausen-

cia de imágenes respecto a la confección de huaraches y sombreros, en ese entonces la actividad económica más importante de esa población, así como de las actividades agrícolas en el campo: la cosecha, la milpa y el rozado. Si bien describe detalladamente estas actividades en su libro, parece haber centrado su atención en otras características del pueblo. Quedan entonces las preguntas: ¿por qué Julio de la Fuente no exploró visualmente todos los temas presentados en su etnografía? ¿Cuál habrá sido la relevancia de determinados temas para que fueran más o menos fotografiados que otros?

Un aspecto de Yalálag, no desapercibido para la cámara del antropólogo, como tampoco en otras regiones en las que estuvo, es el de las viviendas indígenas; aun cuando no se presentan en gran número, marcan la existencia de esta visión de catálogo de la realidad indígena en la obra del antropólogo. En su mayor parte se trata de fotografías externas, que cumplen con el patrón de las tomadas por Estrada Discua para el Archivo de la UNAM; las pocas escenas de interiores captaron los techos de las viviendas, y en ellas De la Fuente busca resaltar los elementos de estilo en la construcción. Gran parte de esas se presenta a partir de una vista frontal, que permite al observador distinguir los elementos arquitectónicos distintivos (fotografía 10).

Entre sus fotografías arquitectónicas destaca la abundancia de imágenes de iglesias, tanto de la ciudad de Oaxaca como de las comunidades indígenas. En su recorrido por la fotografía mexicana, Debrouse afirma que el interés de los fotógrafos por las iglesias, conventos, y algunos ejemplos de la arquitectura civil de este mismo periodo corresponde a la exaltación del pasado colonial, que muchas veces introduce una nostalgia al servicio de intereses conservadores.

En este punto estoy en desacuerdo con la afirmación de Debrouse, pues las fotografías de iglesias en comunidades indígenas más bien podrían destacar la presencia de la religión católica en estas regiones. Aunque De la Fuente no profundiza mucho en temas religiosos o rituales en su obra, sí destaca los cambios religiosos como uno de los importantes aspectos relacionados con el cambio cultural indígena (fotografía 11).

Las tomas arquitectónicas se destacan también por el cambio de encuadre. La casi totalidad de ellas están realizadas con una vista frontal, en la cual se marca la distancia del antropólogo

hacia los fotografiados y sus limitaciones, tal vez impuestas a partir de la idea del cientificismo. Sin embargo, algunas fotografías arriesgan ángulos distintos como el contrapicado, la existencia de espacios neutrales o “vacíos” en el primer plano, que marcan composiciones elegidas y la influencia de la vanguardia fotográfica mexicana en la década de 1930.

Se pueden aun destacar otros cuatro grupos de imágenes que resaltan por su cantidad en el archivo de Julio de la Fuente, correspondientes a la producción artesanal, los rituales y las fiestas, la educación indígena y los mercados del valle de Oaxaca.

Como ya se dijo, De la Fuente no exploró visualmente todas las actividades artesanales en Yalálag, aunque en su archivo pueden encontrarse varios ejemplos de éstas, sobre todo en relación con las plazas y mercados. En cuanto a la producción artesanal, destacan las imágenes de mujeres trabajando en telares de cintura; en ellas la fotografiada posa para la cámara mientras el fotógrafo intenta mostrar diversos detalles de la actividad manual a través de distintos ángulos, además de enfatizar su interés por no perder ningún detalle del oficio, ilustrando con las fotografías sus narraciones etnográficas (fotografía 12).

De la Fuente parece no jugar con la composición de las imágenes cuando se trata de retratar las artesanías o su proceso de producción, ya que éstas son siempre frontales y parecen haber sido tomadas para la composición de un catálogo científico de artesanías indígenas, muy parecido a la documentación arqueológica.

Las fotografías de los mercados parecen constituir un material de apoyo para el trabajo etnográfico realizado con Malinowski a principios de la década de 1940, así como la tarea etnográfica realizada anteriormente en la Sierra Norte. Casi siempre son tomas frontales que buscan mostrar el mercado como un todo; otras imágenes centran su objetivo en puestos específicos y algunas más retratan los productos comercializados. La composición y los ángulos no son innovadores, y resulta clara la distancia que mantiene el antropólogo respecto a sus objetos de estudio (fotografía 13).

Las fotografías indigenistas de Julio de la Fuente surgen a través de una mirada antropológica, detalle que no debemos perder de vista al observar sus imágenes, porque atrás de la cámara se encuentra “la visión antropológica”; y ésta, a diferencia de “la

visión fotográfica” que busca composiciones estéticas o documentos ilustrativos, procura entablar una relación con sus objetos de estudio. Este acercamiento es perceptible en las imágenes tomadas en la Sierra Norte, donde De la Fuente estuvo durante largos periodos, lo cual le permitió una mayor “negociación” de la imagen: muchas fotografías son posadas, e indican la relación entre el antropólogo-fotógrafo y los habitantes de la comunidad y su proximidad con ellos. Ya las fotografías de mercados de los valles oaxaqueños indican una distancia mayor, tal vez porque el antropólogo no pudo realmente entablar una relación con los sujetos observados, quedando entonces imágenes lejanas, con los fotografiados de espaldas o sin intercambiar una mirada con la cámara.

En el archivo fotográfico de Julio de la Fuente también resaltan las imágenes que incluyen prácticas sociales como fiestas y reuniones, en las que se retratan distintos aspectos de los festejos y rituales; sin embargo, se da más relevancia a la realización del evento y no a su preparación.

El tema de la educación indígena, tan importante en la obra de este antropólogo, también es observado desde la lente de su cámara, aun cuando no son muchas las fotografías en ellas predominan las imágenes de alumnos en los salones de clase, y las que retratan grupos escolares reunidos afuera de los salones. Una curiosidad son las fotografías de alumnos indígenas que muestran el libro *Simiente* ilustrado por el propio fotógrafo, como una especie de autopropaganda (fotografía 14).

Esta breve revisión permite percibir que la representación del indígena plasmada por Julio de la Fuente no sólo se acercaba a la tradición cientificista del siglo XIX, pues también utilizaba recursos diversos que aportaban un carácter más dinámico a sus imágenes. Las fotografías muestran diversas tareas realizadas por el antropólogo, por ello no sólo aparecen trabajos etnográficos y su concepción de lo indígena, y la misma existencia de temáticas distintas enfatizan la importancia de la fotografía para el estudio de la antropología mexicana

Conclusiones

En el desarrollo de la antropología en México como una ciencia de Estado se puede observar que la definición del indio fue el

tema predominante en las discusiones intelectuales de la etapa posrevolucionaria, cuando se concebía al indigenismo como una salida al rezago de la población étnica del país. En consecuencia, “el problema indio” fue el tema a partir del cual se buscó aprehender las desigualdades observadas al momento de vincular el discurso antropológico con el proyecto de consolidar una nación moderna y homogénea.

La asociación del discurso científico que sustentó a la antropología mexicana con las políticas económicas y sociales desarrolladas por el Estado mexicano formaron parte de un proyecto nacionalista desarrollado al concluir la Revolución, y se fundamentaba en un proceso científico positivista para organizar los términos en función de los cuales deberían regirse los individuos al interior de la nación. En ese proyecto de formación de identidad, la imagen del “otro” —científicamente avalada a partir de estudios empíricos e investigaciones “objetivas”— surgió como parámetro para determinar un rezago que se explicaba como producto de las características “primitivas” o “tradicionales” de las comunidades indígenas. En la dicotomía entre modernidad y tradición la modernidad surge como un objetivo común hacia el progreso a través, entre otras cosas, de la incorporación de la población indígena a los valores modernos, sobre todo mediante la educación, mediante la creación de escuelas e institutos que buscaban —por medio del conocimiento científico— rescatar la población rural e indígena de la marginación para integrarla a la nación. Más aún, la búsqueda de esos valores modernos se daba a partir de programas de aculturación dirigidos a la promoción del cambio cultural, considerado indispensable para el desarrollo de las regiones indígenas en el país.

Estos distintos discursos marcaron la creación de la representación del indígena, matizada siempre por la idea de que la sociedad moderna era el objetivo último del desarrollo social, y por ello el futuro deseado. Desde esta perspectiva, las sociedades que no correspondían a los ideales modernizadores eran observadas a partir de sus propios parámetros, certificados por ciencias como la antropología, nacidas de un conocimiento desarrollado específicamente para analizar y detectar las carencias y atrasos de las sociedades tradicionales en relación con las modernas.

Este fenómeno representaba la posibilidad de ofrecer salidas a la marginación indígena con base en la legitimidad de las teo-

rías científicas y en la responsabilidad del Estado revolucionario para promover el desarrollo y la unidad nacional. La relación de la antropología como ciencia del Estado que caracterizó a la disciplina durante la primera mitad del siglo XX en México, creó una simbiosis fundada en la legitimidad del discurso científico como base creadora de la representación del “otro”; es decir del sujeto de las políticas públicas formuladas desde el Estado.

En este contexto, el pensamiento de Julio de la Fuente y sus fotografías surgen como parte de un discurso de representación del “otro”. A partir de la adopción de modelos funcionalistas de reflexión sobre la realidad indígena, la preocupación por el cambio cultural y la exaltación de las acciones indigenistas, De la Fuente elaboró distintas representaciones que incorporaban tanto las corrientes teóricas como sus experiencias personales en el terreno de la antropología. Estas representaciones adquirieron distintos matices, elementos y funciones que se fueron modificando a lo largo de su carrera como antropólogo indigenista.

La fotografía en México participó de este proceso para construir una representación del indio, tanto a través de la mirada de las ciencias sociales —que lo percibía como objeto de estudio— como de la mirada del arte relacionada con las vanguardias europeas, que asociaron el indio con distintos estigmas típicos del periodo, entre ellos la pobreza. En tanto que forma parte de esta etapa de la historia de la fotografía en México, De la Fuente presentó en sus imágenes tanto características propias de la visión científica de la época como influencias de sus colegas artistas.

De la Fuente plasma los tipos culturales indios a partir de la neutralidad estética retomada de las fotografías antropológicas del siglo XIX, afirmando en cada fotografía la diferencia entre mestizos e indígenas sobre todo a partir de la caracterización de su vestimenta y peinado. Esas imágenes científicas retratan, desde una perspectiva indigenista, sus objetos de estudio y su búsqueda por comprender el cambio cultural.

La representación formulada por este autor, a través de sus textos e imágenes, participa de la construcción de un imaginario nacional donde el indio es sujeto del control y la acción del Estado, quien por medio de sus políticas públicas debía transformar esta diferencia en homogeneidad, y de esta manera integrar las diversas etnias a la sociedad nacional.

A través del desarrollo del pensamiento antropológico y fotográfico de Julio de la Fuente podemos encontrar algunas contradicciones, pues las fotografías corresponden a un periodo limitado de su labor antropológica y no a toda su obra, es decir, están relacionadas con sus primeras reflexiones sobre el cambio cultural. Sin embargo, en sus textos y fotografías resalta la importancia de las acciones indigenistas como medio para integrar al indio a la cultura mexicana.

El indio retratado por De la Fuente es el sujeto de la acción del indigenismo mexicano, por lo cual podemos afirmar que se trata de una imagen tejida sobre una trama simbólica que retoma distintas influencias del medio fotográfico y de la mirada antropológica, y ambos elementos se articulan a partir de la visión de Julio de la Fuente de una manera única, con la cual percibe a lo indio a partir de las acciones del Estado. Esta representación plasma en la imagen la realidad percibida por el propio Julio de la Fuente a partir de un juego de espejos, donde al tiempo que define al “otro”, él se percibe a sí mismo como productor de estas políticas indigenistas.

Esta reflexión sobre la obra de Julio de la Fuente también busca abrir puertas a otras investigaciones sobre el acervo de la Fototeca “Nacho López”, y que de manera distinta a la de este autor reflejan el indigenismo y su desarrollo. Esta relación entre imagen y texto puede dar pie a nuevas formas de comprender el papel del indigenismo como política de Estado, y su influencia sobre la realidad indígena de nuestro país.

El uso de la fotografía como medio para estudiar el desarrollo de la antropología mexicana y la representación del indio en México me llevaron a conocer esta forma de registro visual, que representó un parteaguas para el uso de otros medios audiovisuales en el trabajo de campo de etnólogos y antropólogos. Con ello surgen nuevas posibilidades para el análisis de las representaciones visuales. Queda mucho camino por recorrer en esta tentativa de comprender de manera más eficaz la conformación de la visión antropológica y su “objeto de estudio”, así como su poder para crear discursos y representaciones a partir de la argumentación científica.



1. "Niña con un gato", Julio de la Fuente, ca. 1940. Mundo Indígena 7187.
Inventario INI 1101.



2. "Puesto de venta de ollas de barro", Julio de la Fuente, ca. 1945. Mundo Indígena 7561. Inventario INI 1475.



3. "Adolescente con sombrero", Julio de la Fuente, ca. 1945. Mundo Indígena 7381. Inventario INI 1295.



4. "Figuras prehispánicas sobre una mesa", Julio de la Fuente, ca. 1945.
Mundo indígena 8341. Inventario INI 2255.



5. "Hombre cargando ollas y montado en un burro en un camino de herraduras", Julio de la Fuente, ca. 1945. Mundo Indígena 8578. Inventario INI 2717.



6. "Grupo familiar en la entrada de su casa", Julio de la Fuente, ca. 1940. Mundo Indígena 7280. Inventario INI 1194.



7. "Mujer engalanada con tocado cargando a bebé", Julio de la Fuente, ca. 1940.
Mundo Indígena 7268. Inventario INI 1182.



8. “Vendedores en un día de mercado”, Julio de la Fuente, ca. 1940.
Mundo Indígena 7565. Inventario INI 1479.



9. "Subiendo canastos de carrizo al techo de un autobús", Julio de la Fuente, ca. 1945. Mundo Indígena 7130. Inventario INI 1042.



10. "Casa de adobe", Julio de la Fuente, ca. 1945. Mundo Indígena 6968.
Inventario INI 880.



11. "Iglesia", Julio de la Fuente, ca. 1945. Mundo Indígena 7030. Inventario INI 942.



12. "Telar de cintura e hilo en el portal de una casa", Julio de la Fuente, ca.1940. Mundo Indígena 8082. Inventario INI 1996.



13. "Interior de un mercado", Julio de la Fuente, ca. 1945. Mundo Indígena 7588. Inventario INI 1502.



14. "Niña leyendo *Simiente*", Julio de la Fuente, ca. 1940. Mundo Indígena 8396. Inventario INI 2310.