

01091
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA VIDA DE UN ARCHIVO
"México Indígena" y la fotografía etnográfica
de los años cuarenta en México.

Tesis que presenta
Deborah Dorotinsky Alperstein
para obtener el grado de
doctora en Historia del Arte.

Directora y Tutora: Mtra. Rita Eder
Asesores: Dra. Rebeca Monroy Nasr
Dr. Rodolfo Stavenhagen

CIUDAD UNIVERSITARIA.

2003.

1

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA VIDA DE UN ARCHIVO.
"México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México

Índice

Introducción.....	1-24
El archivo...	5-7
De los tipos a la comunidad	7-11
Procedimientos...	11-17
Metodología y algunas observaciones teóricas	17-21
Agradecimientos	21-24
Capítulo 1	
La puesta en escena del	
“México Desconocido”.....	25-60
La Exposición Etnográfica	25-40
La fotografía; imagen y mensaje	41-50
Contenidos del Archivo	51-60
Capítulo 2	
Los indios desde los textos	61-100
Para crear un archivo fotográfico indigenista...	61-68
Se anuncia la creación del archivo fotográfico...	68-71
Algunos apuntes sobre el indigenismo.....	71-74
La raza.....	74-80
Lucio Mendieta y Núñez y el concepto de Raza...	80-90
La novela indigenista.....	90-100
Capítulo 3	
Hacia una genealogía de la representación	
visual de los indios	101-134
La Fotografía y la Antropología:	
o cómo se entretujan dos prácticas...	101-107
Los indios entre el costumbrismo y la ciencia...	108-110
Elementos en las primeras imágenes científicas	
de los indios: la transición del siglo XVIII	
al siglo XIX.	
Las pinturas de Castas.....	110-117
Expediciones a Septentrión.....	117-120
Diferenciando los cuerpos:	
Los artistas viajeros y las figuras de cera...	120-134



Capítulo 4

El inicio de la fotografía antropológica	135-182
Primeros pasos.....	135-140
Las primeras imágenes fotográficas de los indios	141-157
Tres antropólogos extranjeros en México.....	157-164
Carl Lumholtz; el investigador fotografía.....	164-173
Frederick Starr y León Diguét.....	173-177
Comienzos de los estudios antropológicos en México y la producción de imágenes fotográficas para estos.....	177-182

Capítulo 5

La construcción del Indio en la fotografía	183-254
El tipo fotográfico zapatista.....	185-188
El indio como arquetipo y como campesino.....	188-192
El tema indio en la vanguardia fotográfica...	193-197
El indio en algunas revistas ilustradas.....	198-202
Los indios desde las revistas <i>Hoy y Mañana</i>	203-210
Del archivo a lo muros:	
Raúl Estrada Discua, fotógrafo.....	211-226
Muy breves comparaciones	
Manuel Álvarez Bravo y Raúl Estrada Discua sobre algunas fotos de indios lacandones....	227-234
El indio y el paisaje.....	235-243
Luis Márquez Romay; los indios y la indumentaria..	244-247
La polémica Comas-Mendieta y Núñez.....	248-254
Conclusiones.....	255-266
Bibliografía consultada.....	267-294
Anexo 1.....	295-300
Cuadro estadístico de los contenidos del archivo "México Indígena"	
Cuadro estadístico	301-302
Ilustraciones.....	303-462

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PAGINACIÓN DISCONTINUA

LISTA DE ILUSTRACIONES

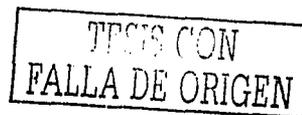
- I-1 Hombre chamula de perfil, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 0318.
- I-2 Mujer jona-chichimeca México Indígena IIS-UNAM, cat.# 0433.
- I-3 Mujer amuzgo, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 0022.
- I-4 Hombre lacandón, México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 1341.
- I-5 Explicación preliminar en el pórtico de Bellas Artes sobre la Exposición Etnográfica de la Universidad Nacional, octubre 1946.
- I-7 Síntesis fotográfica del México precortesiano. Exposición Etnográfica, 1946.
- I-8 Un espacio de la Exposición Etnográfica. Al fondo, tipo de mujer otomí. (*Maternidad Indígena*) Bellas Artes, 1946.
- I-9 Un interesante rincón de la Exposición Etnográfica de la Universidad Nacional, 1946.
- I-10 Tipos indígenas coras e indumentaria huichol en la Exposición Etnográfica, 1946.
- I-11 Detalle de la exposición, 1946.
- I-12 Muchacho huichol con violín. México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 1249.
- I-13 En el libro Etnografía de México, pág. 417(*Vestimenta de lujo de la indígena y la mestiza del Istmo. Juchitán, Oax.*)
- I-14 El señor Presidente de la República, Manuel Ávila Camacho, en compañía de su señora esposa; señor Isidro Candida, Jefe del Departamento de Asuntos Indígenas y el doctor Lucio Mendieta y Núñez, recorrieron los salones de la Exposición Etnográfica.
- I-15 Estudiantes tomando datos de los cuadros de la Exposición Etnográfica, 1946.
- I-16 Mujer huave de San Mateo del Mar, Oaxaca c.1939-45. México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 1161.
- I-17 Anillos huicholes, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1261.
- I-18 Sombrero huichol de lujo. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1255.
- I-19 Indígena mame, Tuxtla Chico, Chiapas. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1365.
- I-20 Mujer seri de frente. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 320
- I-21 Familia de zapotecos de la sierra mostrando su indumentaria, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4
- I-22 Hombres kukapa. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 0234.
- I-23 Casa habitación de los indios cora. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 0178.
- I-24 Casa Habitación tojolabal, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3929.
- I-25 Casa habitación de los indios mayo, Tesia, Sonora. Atribuida a RED/EHM, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1593.
- I-26 Casa Habitación matlatzínca, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1461.
- I-27 Temascal tepehua, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3743.
- I-28 Artesanía típica de los tarascos, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3421.
- I-29 Mujer zoque tejiendo un enredo, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 5515.
- I-30 Maquinaria para lavar botellas de gaseosa, zapotecos de la Sierra. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4546.
- I-31 Zapatero, zapoteco de la Sierra, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4536.
- I-32 Juguetes de los zapotecos del Valle mostrando los tipos de la región. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4951.
- I-33 Zapotecos del Valle, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4827.
- I-34 Granero totonaca, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4043.
- I-35 Tepehuano. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3835.
- I-36 Ollas de los zapotecos del Valle, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4880.
- I-37 Sombreros de los zapotecos de la Sierra, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4550.

- I-38 Sombreros de los otomi de Hidalgo, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 2528.
- I-39 Petate de los nahuas o mexicanos, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1991.
- I-40 Palmas puestas a secar, huicholes, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1280.
- I-41 Objetos de palma de los zapotecos del Istmo. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4373.
- I-42 Raúl Estrada Discua y la Srita. Millán con dos niños otomi de Hidalgo, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 2520.
- I-43 Estudio craneométrico. Tomado de Gómez Robleda *Pescadores y Campesinos Tarascos*, pág. 19.
- I-44 "Mujer de la región popolocca mostrando su indumentaria. San Luis Tamalacoyuca". Del original mecanografiado de Rojas González. Biblioteca del IIS-UNAM.
- I-45 "Tipo indígena de la región popolocca mostrando su indumentaria. San Juan Atzingo. Puebla". Del original mecanografiado de Rojas González. Biblioteca del IIS-UNAM.
- I-46 Miguel Cabrera, *De español y d India, Mestiza*, 1763, óleo/tela 52x39 3/4 cm. Tomado de Katsew, Iona *New World Orders* pág. 20.
- I-47 *De Chamizo é india sale Cambuja*. Tomado de *Pintura y Vida Cotidiana*, il. # 42, cuadro # 13
- I-48 Autor desconocido, *Pintura de Castas*. (mexicano). Primera mitad del siglo XVIII. óleo/tela 175x115 cm. Colección Enzo Cusi, México D.F.
- I-49 Autor desconocido, *De Español, é india, Mestizo*, ca. 1725, óleo/tela, 164x91 cm., Museo de América, Madrid.
- I-50 Tomás de Suria, *Cacique Macuina*, s.XVIII. Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, Vol. II, Fig. 609, cat.# 600.
- I-51 Tomás de Suria, *Mujer de Nootka*, s.XVIII. Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, Vol. II, Fig. 616, cat.# 605.
- I-52 Tomás de Suria, *India de Mulgrave con su hijo en brazos*, s.XVIII. Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, Vol. II, Fig. 572, cat.# 570.
- I-53 Tomás de Suria, *Indio de Monterrey*, s.XVIII. Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, Vol. II, Fig. 630, cat.# 622.
- I-54 Tomás de Suria, *Modo de pelear de los indios de California*, s.XVIII. Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, Vol. II, Fig. 629, cat.# 621.
- I-55 Juan Ravenet, *México desde Guadalupe*, s.XVIII. Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, Vol. II, Fig. 431, cat.# 429.
- I-56 Detalle-Juan Ravenet, *México desde Guadalupe*, s.XVIII. Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, Vol. II, Fig. 431, cat.# 429.
- I-57 Figura de cera representando la danza del Venado entre los indios Yaqui. En *Etnografía de México* pág. 163.
- I-58 Figuras de cera de los indios bárbaros de México. En *México en las Colecciones de Arte. México Moderno* pág. 75.
- I-59 Figura de cera *Escena de Cocina*, en *La Cera en México*.
- I-60 J.M. Rugendas, *India de Amatlan de los Reyes*, 1833, 40x28 cm óleo s/cartón, propiedad de INAH en: Hernández Serrano, Federico *Juan Moritz Rugendas y su colección de pinturas costumbristas*, SPI, sa. pág. Que sigue a la 470. y en Museo de América *Juan Mauricio Rugendas, viaje pintoresco 1831-1834*, Museo de América, Madrid 1986, ilustración 149.
- I-61 J.M. Rugendas, *Indio de Zempoala*
- I-62 Désiré Charnay. Sin Título. 1858-60. Sinafo INAH, Núm. de inv. 426352 en *Alquimia* Año 2, No. 5, ene-abril, 1999.
- I-63 Teobert Maler, *Xlabpak de Maler*, ca. 1890, Albúmina. Colección Universidad de Yucatán, Mérida en *Fuga Mexicana*.

- I-64 Claudio Linati, dibujo acuarelado. Reproducido en *Claudio Linati Acuarelas y Litografías* prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente, pág. 49.
- I-65 Claudio Linati, *Tlachiquero* reproducido en *Claudio Linati Acuarelas y Litografías* prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.
- I-66 Indio tlachiquero de la región otomí, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 2324.
- I-67 Claudio Linati, *Cacique Apache*, reproducido en *Claudio Linati Acuarelas y Litografías* prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.
- I-68 Claudio Linati, *Sirvienta indígena* reproducido en *Claudio Linati Acuarelas y Litografías* prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.
- I-69 Claudio Linati, *Pleito de dos indias* reproducido en *Claudio Linati Acuarelas y Litografías* prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.
- I-70 Claudio Linati, *Tortilleras*, reproducido en *Claudio Linati Acuarelas y Litografías* prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.
- I-71 Claudio Linati, *Joven mujer de Tehuantepec*, reproducido en *Claudio Linati Acuarelas y Litografías* prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.
- I-72 Mujer del Istmo de Tehuantepec, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4313.
- I-73 Hombre y adolescentes y niñas del grupo Seri en los álbumes de la fototeca Culhuacán. CNMH-INAH.
- I-74 Désiré Charnay, *Chichén-Itzá*, Yucatán, c. 1858. Albúmina. Colección, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. En Naomi Roseblum, *A World History of Photography* pág. 127.
- I-75 Teobert Maler, *Chichén-Itzá*, 1892. Sinafo-INAH, núm. de inv. 455313 tomado de la revista *Atquimia* No.5, ene-abril 1999, pág. 40.
- I-76 François Aubert, *Tortilleras*, ca. 1870, Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.
- I-77 François Aubert, *Molenderas*, estereoscópica, c. 1870, Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.
- I-78 François Aubert, *Vendedoras*, ca. 1870, Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.
- I-79 François Aubert, *Pareja mestiza*, ca. 1870, Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.
- I-80 François Aubert, *Pareja Indígena*, ca. 1870, Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.
- I-81 François Aubert, *Pareja Indígena*, ca. 1870, Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.
- I-82 François Aubert, *Madre con hijo*, ca. 1870, Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.
- I-83 François Aubert, *Mujer sonriendo con su hijo*, ca. 1870, Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.
- I-84 Mujer yaqui cargando a su bebe. México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 4245.
- I-85 Madre chatino con su hija. México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 0351.
- I-86 La señorita Millán con el curandero de los indios Otomí de Ixmiquilpan, Hidalgo, México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 2517.

- I-87" El gobernador de los Kikapús, Pahicuario. El Nacimiento. Coah". En *Etnografía de México*, pág. 675.
- I-88 Lámina IV del libro *The Republic of Mexico* de García Cubas, 1876. Biblioteca Orozco y Berra, Dirección de Estudios Históricos, INAH.
- I-89 Alfredo Laurent *Indios Seri de la Isla Tiburón, Guaymas, Sonora, 1892*, Fondo Culhuacán, Sinafo-INAH.
- I-90 Autor desconocido, *Retrato de los indios Seri, Hermosillo, Sonora. C. 1890-1900*. En la exposición Colombina de 1892 Madrid.
- I-91 C.B. Waite (atribuida), *Exhibición de indios somona, ca.1900*. Sinafo-INAH.
- I-92 Carl Lumholtz, *Sierra Madre de Chihuahua*, enero 1892. Fotografiado por Taylor, miembro del grupo de Lumholtz. Tomado de *Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos*, INI pág.48.
- I-93 Carl Lumholtz, *El Dr. Rubio*, Guajochic, Chihuahua, ca.1892-95. Tomado de *Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos*, INI pág.78.
- I-94 Carl Lumholtz, *Familia indígena de Norogachic*, Chihuahua, ca.1892. INI carpeta 9, negativo 446.
- I-95 Carl Lumholtz, *Fotografía antropométrica de un indio tarahumara ca.1892-93*. Tomado de *Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos*, INI pág.61.
- I-96 Carl Lumholtz, *El Dr. Rubio y su mujer en su gruta*, Sierra Madre de Chihuahua, enero 1892. Tomado de *Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos*, INI pág.78.
- I-97 Carl Lumholtz, *Cueva con escalera para subir al granero*, Sierra Madre de Chihuahua, enero 1892-1893, Tomado de *Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos*, INI pág. 66.
- I-98 Carl Lumholtz, 1892. *El Dr. Rubio preparando peyote*, Norogachic, Chihuahua. Tomado de *Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos*. INI pág.77, foto pág. 79.
- I-99 Carl Lumholtz, *Retrato del huichol guardián del Dios del fuego*, Santa Catarina, Jalisco, 1895. INI carpeta 14, negativo 778.
- I-100 Carl Lumholtz, *Indias huicholas*, Santa Catarina, Jalisco, 1895. Tomado de *Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos*, INI pág.110.
- I-101 Carl Lumholtz, *Escolares coras*, Mesa del Nayar, Nayarit, mayo 1895. Tomado de *Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos*, INI pág.97.
- I-102 Carl Lumholtz, *Barranca de San Carlos*, Chihuahua.Octubre 1892. Tomado de *Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos*, INI pág.63.
- I-103 Tartarian o Lang, *Mujer huave de frente y de perfil*. en F. Starr, *Indians of Southern Mexico* placa XXIV.
- I-104 Tartarian o Lang, *Tehuanas*, tomado de Starr, *Indians of Southern Mexico*, placa CII.
- I-105 Tartarian o Lang, *Huaves*, tomado de F. Starr, *Indians of Southern Mexico*.
- I-106 Tartarian o Lang, *Tarascos*, tomado de Starr, *Indians of Southern Mexico*, placa XXII.
- I-107 León Diguet, *Joven pareja de huicholes* 1896-1898. Tomado de *Fotografías del Nayar y de California*, INI-CEMCA pág.20.
- I-108 León Diguet, *Cora de frente y de perfil*. Sierra de Nayarit, 1896-1898. Tomado de *Fotografías del Nayar y de California*, INI-CEMCA pág.50.
- I-107 León Diguet, *Yaqui en traje para el baile " del venado "*. Baja California, 1896-1898 Tomado de *Fotografías del Nayar y de California*, INI-CEMCA pág.76.
- I-110 A y B Tomado de Manuel Gamio, *La Población del Valle de Teotihuacan*, tomo II, láminas 41 y 42 Hombres, 45 y 46 Mujeres.
- I-111 Mujer pima cargando a su hijo en una mano y mirándolo con orgullo. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 2967.

- I-112 Mujer chamula de San Andrés cargando a su hijo a la espalda. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 0314.
- I-113 Autor desconocido, *El complot zapatista*, Revista Cosmos Octubre 1912. Tomado de Ariel Arnal, *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, tesis de Maestría en Historia, UIA, 2002.
- I-114 Miguel Casasola, *Prisionero zapatista*. Fondo Casasola, Sinafo-INAH 6031. Tomado de Ariel Arnal. *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, tesis de Maestría en Historia, UIA, 2002.
- I-115 Diego Rivera, *El antiguo mundo indígena, o El México Antiguo*, Tomado de Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, tomo II, IIE-UNAM, 1952.
- I-116 Enrique Díaz, revista *Hoy*, marzo 9, 1940. "En la feria de San Juan de los Lagos".
- I-117 Raúl Estrada Discua *Mujer tarasca*, 1940's. Fototeca de CNMH-INAH
- I-118 Indio mazahua haciendo losa, San Juan de los Jarros, Atlacomulco, Edo. de Mex. , México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1663.
- I-119 Hombre cardando lana para sombreros, zapotecos de la Sierra, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4541.
- I-120 Hombre mixteco de Nochistlán tejiendo un sombrero, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 2239.
- I-121 Mujer tarasca pintando un plato, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3644.
- I-122 Raúl Estrada Discua, *Maternidad India*, 1940's. CESU-UNAM, IIS-UNAM.
- I-123 Fotomurales de Raúl Estrada Discua para la exposición México presenta la evolución de su cultura, 1947. *Excelsior* 14 de diciembre de 1947.
- I-124 Raúl Estrada Discua, *Curso de invierno en Mascarones*, 18 de Enero de 1955. CESU-UNAM.
- I-125 Raúl Estrada Discua, El rector Nabor Carrillo canta con "La Chula prieta" durante una comida en la Universidad del Estado en Toluca, Mayo 20, 1960. CESU-UNAM.
- I-126 Raúl Estrada Discua, Uno de los fotomontajes-murales que cubrían las paredes del recibidor del edificio de la compañía constructora "El Águila" en el Paseo de la Reforma. CESU-UNAM.
- I-127 Raúl Estrada Discua, Academia de San Carlos, ca. 1940. Col. Particular. Tomado de Alquimia, Año 3, No. 7, sep-dic. 1999, pág. 5.
- I-128 Raúl Estrada Discua, *Palma*, CESU-UNAM
- I-129 Raúl Estrada Discua, Desnudo, del libro de *Desnudos propiedad de los hijos de Raúl Estrada Discua*. (ca.1947-50)
- I-130 Raúl Estrada Discua, Desnudo, del libro de *Desnudos propiedad de los hijos de Raúl Estrada Discua*. (ca.1947-50)
- I-131 Raúl Estrada Discua, Desnudo, del libro de *Desnudos propiedad de los hijos de Raúl Estrada Discua*. (ca.1947-50)
- I-132 Foto Sandra Peña, *Raúl Estrada Discua*, 1997.
- I-133 Raúl Estrada Discua, Autorretrato en su estudio, ca. 1948-50. CESU-UNAM.
- I-134 Raúl Estrada Discua en la portada de la revista hondureña Tegucigalpa, recorte en el *Libro de Oro*.
- I-135 Raúl Estrada Discua, Catedral de México de Noche, ca. 1948-50. En el *Libro de Oro*.
- I-136 Manuel Álvarez Bravo, *La tierra misma*, c. 1945. tomado de KISMARIC, SUSAN Manuel Álvarez Bravo MOMA catálogo de la exhibición Feb. 20-Mayo 18, 1997. Nueva York, Museum Of Modern Art, 1997; pág. 65.
- I-137 Tina Modotti, Luz y Conchita, 1926. Tomado de Luz Jiménez, *símbolo de un pueblo milenar* pág. 91.
- I-138 Edward Weston, Luz hincada, 1926. Colección familia Charlot, tomado de Luz Jiménez, *símbolo de un pueblo milenar* pág. 94.
- I-139 Manuel Álvarez Bravo, *Margarita de Bonampak*, 1949 Tomado de Manuel Álvarez Bravo, el artista, su obra, sus tiempos pág. 39.
- I-140 Manuel Álvarez Bravo, *Cazador Lacandón*, 1949. Tomado de Manuel Álvarez Bravo, el artista, su obra, sus tiempos pág. 35.



- I-141** Manuel Álvarez Bravo, *Niño maya de Tulum*, 1942. Tomado de Manuel Álvarez Bravo, el artista, su obra, sus tiempos pág. 41.
- I-142** Hombre lacandón, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 1329.
- I-143** Hombre lacandón, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 1339. atribuida a RED/EHM.
- I-144** Mujer lacandona mostrando el arreglo de su trenza, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 1349.
- I-145** Niña popoloca, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3035. Aparece en *Signos de Identidad*.
- I-146** Niña popoloca, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3032. Aparece en *Signos de Identidad*.
- I-147** Niña popoloca, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3017.
- I-148** Anciana popoloca, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3020.
- I-149** Hombre lacandón con un arco. México Indígena IIS-UNAM, en *Signos de Identidad* pág. 78.
- I-150** Hombre lacandón de perfil. México Indígena IIS-UNAM, cat. # 1340. Atribuida a RED/EHM.
- I-151** Mujer seri mostrando su pintura facial y corporal así como su indumentaria y su casa detrás de ella, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3248.
- I-152** Página del grupo seri en un album encontrado en la fototeca Culhuacán, ahora en la fototeca de CNMH-INAH.
- I-153** Indios yaqui tocando en una reunión, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 4224.
- I-154** "Danza a Condoy" entre los mixes, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 2128.
- I-155** Niña matlatzinka, Edo. de México, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 1413.
- I-156** Muchacha yaqui con un defecto en el pie, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 4249.
- I-157** Niñas tarascas, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3509.
- I-158** Luis Márquez Romay, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.
- I-159** Mujer zapoteca de la Sierra mostrando su indumentaria, Oaxaca, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 4572.
- I-160** Mujer zapoteca del Istmo mostrando su indumentaria, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 4336.

INTRODUCCION

Cuando en enero de 1995 se publicaron las primeras fotografías de los indígenas chiapanecos del EZLN recuerdo haber tenido una sensación de extrañeza. ¿Quiénes estaban detrás de los pasamontañas? ¿Eran guerrilleros? ¿Eran indios? Los rostros cubiertos con pasamontañas negros y paliacates nos miraban desde las fotografías y con esa forma de presentarse a los demás rompían con una costumbre, ver a los indígenas siempre a través de sus rostros. Estos no nos ofrecían sus facciones completas; nos las negaban.

Esta impresión visual maduraría, al cabo de un año, en un proyecto de tesis doctoral en Historia del Arte: una investigación sobre la construcción de las representaciones fotográficas de los indios mexicanos.

El interés por las disciplinas sociales en México viene de mi formación como antropóloga en la Universidad de California, Berkeley, durante la primera mitad de los ochenta. Estos fueron años en los que la antropología norteamericana empezó a cuestionar su propio quehacer, dando lugar a lo que algunos han llamado antropología posmoderna.¹ La labor que ocupó a un grupo de antropólogos norteamericanos en esa década fue la de tomar el discurso antropológico, los textos etnográficos, como objeto de estudio y desconstruirlos. De este modo, la escritura etnográfica, como producción de representaciones de otredades, empezó primero a ser desmontada y analizada para después ser vista críticamente. La desconstrucción, metodología derivada en gran medida de los trabajos de Jaques Derrida, ha sido desde entonces uno de sus métodos predilectos.

Los diversos trabajos que salieron de este enfoque conformaron una fuerte corriente revisionista en la antropología norteamericana y abrieron el camino a la experimentación tanto en el trabajo de campo como en la producción de diferentes modalidades de escritura etnográfica. También abrieron un espacio de reflexión para la consideración y revisión de materiales hasta entonces contemplados sólo como apoyos a la etnografía escrita. Me refiero aquí al cine, pero sobre todo a la fotografía etnográfica. Este era el estado del campo de la antropología en los años de mi formación, por lo que

¹ Bajo el nombre de El Surgimiento de la Antropología Posmoderna, Carlos Reynoso realizó una compilación de algunos trabajos de los participantes en esta corriente de la antropología norteamericana que él denominó como posmoderna. En la introducción enlista y explica las tendencias y aportes de cada uno de los diferentes autores, además de ofrecer una bibliografía básica sobre la misma. Paul Rabinow y James Clifford fueron mis profesores en Berkeley, y el primero asesoró mi tesis de licenciatura. Hoy en día estudia a los científicos que trabajan el genoma humano.

ingresé en una disciplina que ya se cuestionaba su propio trabajo, su construcción de objetos de estudio, la creación de sujetos de conocimiento, su producción de textos e imágenes y en general sus corrientes epistemológicas.

Mi experiencia como antropóloga en el campo de hecho fue corta. En el verano de 1984 viajé varias veces al pueblo nahua de Xalitla en el estado de Guerrero, entrevisté a algunos pintores de amate, y en la ciudad de México revisé una colección de esas pinturas que tenía entonces la Dra. Gobi Stromberg.² De esa pesquisa salió una tesis de licenciatura sobre la pintura en papel amate en el pueblo de Xalitla, con tres estudios de caso de pintores indígenas.

Unos años más adelante tuve la suerte de participar en dos proyectos en El Colegio de México, ambos coordinados por el Dr. Rodolfo Stavenhagen. El primero fue la elaboración de una sección de la Guía Mundial de Minorías Étnicas, Raciales y Religiosas, mi primera experiencia con los grandes inventarios de población.³ El segundo, sobre costumbre legal indígena (COLMEX-CIESAS-INI), para el cual elaboré un artículo sobre el derecho consuetudinario en los Altos de Chiapas.⁴

En los años que fui becaria en el Centro de Estudios Sociales en El Colegio de México, tuve un gran contacto con materiales escritos sobre los diferentes pueblos indios en América Latina, sobre todo lo relacionado con derechos humanos. Nunca trabajé concretamente con imágenes fotográficas, pero mi interés por las artes, en gran medida por los años que fui alumna de pintura y dibujo del maestro Robin Bond, y por el contacto con artistas indígenas como los pintores de amate, me hizo considerar el hacer mis estudios de posgrado en el área de historia del arte.

En 1997, conocí a la Lic. Margarita Morfín responsable de un archivo fotográfico indigenista creado en ese instituto entre 1939 y 1946. Pasé una semana mirando el material del archivo. Posteriormente encontré que existía poca literatura acerca de la producción de imágenes desde la antropología mexicana y el tema de la fotografía

² A Gobi Stromberg, antropóloga norteamericana, la conocí gracias a mi director de tesis, el Dr. Nelson Graburn. En los ochenta radicaba en la ciudad de México y trabajaba asuntos relacionados con culturas populares. Participó, entre otras cosas en la organización de la exposición *El Universo del Amate* y suyo es el capítulo octavo "The Amate Bark-Paper paintings of Xalitla" en Nelson Graburn (editor), *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1976; pág. 149-162. Su apoyo y recomendaciones me permitieron tener un fácil acceso a los pintores en el pueblo de Xalitla, ya que la gente la tenía en mucha estima.

³ Para esta investigación se hizo un extenso trabajo de archivo entre los materiales bibliográficos de El Colegio de México, el Instituto Nacional Indigenista, y el Centro Antropológico de Documentación de América Latina (CADAL) ligado al Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana de Ixtapalapa.

⁴ CIESAS: Centro de Estudios Superiores en Antropología Social. INI: Instituto Nacional Indigenista.

antropológica empezó a captar mi interés. ¿Cómo lograba la fotografía representar a los indios como “objetos de estudio”? ¿Eran ese tipo de imágenes meramente miméticas, analógicas, documentales o testimoniales, o había otras cosas en juego? ¿De qué manera se encuadraba y reproducía la cultura material de los indios en las imágenes fotográficas? ¿Qué tipo de enfoques, encuadres, ángulos, tomas y recuentos de los cuerpos de los indios existieron desde finales del siglo XIX para llegar a las tomas del archivo de Sociales? ¿Sería posible encontrar diferencias entre el discurso indigenista en los textos y el de las fotografías? Estas preguntas iniciales fueron guiando los primeros pasos de mi investigación acerca de la fotografía antropológica de los indios en México.

Durante este tiempo, se mantuvo presente en mi memoria la imagen de los zapatistas con sus pasamontañas, y finalmente, pensé que el acto de cubrirse el rostro, además de los motivos obvios de seguridad personal a través del anonimato, era también un ejercicio simbólico de negación y de rompimiento con cierta tradición fotográfica, una suerte de machetazo al hábito de empatar siempre la palabra “indio” con unos rostros casi genéricos. El golpe incidía sobre una manera particular de percibir lo indio, quizás podría también enfatizar cambios en la manera de fotografiarlos. Si al cubrirse el rostro acaso los indios del EZLN parecían homogéneos de alguna forma, ¿no sería esa homogeneidad del pasamontañas lo que hacía resaltar más aún la diferenciación tangible en las fotografías fisonomistas? ¿No ponía el dedo en la llaga de nuestra propia historia y manera de ver, o mejor aún, de no querer ver la diversidad?

El pasamontañas puso un alto, aunque sólo momentáneo, al modo de mirar a los hombres y mujeres indios en el campo; contextualizó en las fotografías, política e históricamente, a una serie de sujetos sociales que hasta entonces existían en el registro fotográfico como seres atemporales, ahistóricos. Cubriéndose el rostro y ocultando la huella de sus rasgos indios, lograron en cierto modo inscribirse en un momento histórico concreto; ingresar en el tiempo, en nuestro tiempo.

Encontré que no había una sistematización ni una recopilación del material fotográfico de corte antropológico y etnográfico mexicano. Inició entonces una búsqueda de estos materiales, desde las postrimerías del siglo XIX, hasta las primeras décadas del siglo veinte. Encontré más material del que esperaba; fotografías de corte científico y

otras de corte más esteticista y estas imágenes empezaron a sugerir ideas, a conectarse con otros trabajos, a darme alguna que otra respuesta y plantearme muchas preguntas.⁵

Trabajar sobre un objeto concreto de investigación, las fotografías del archivo "México Indígena", implicó formular las primeras hipótesis de trabajo para explicar cómo y por qué se representó a los indios en los registros fotográficos en México de cierta manera, por lo menos hasta finales de los años cuarentas, y sobre todo dentro de la producción de los institutos de investigación académica. Lo que tenían de particular estas fotografías, era una mirada que parecía "objetiva", donde se ponía en juego de manera muy patente, esa veracidad a la que tanto apuesta la fotografía científica. No eran las fotografías de tarjeta de visita, como las del siglo XIX, ni las fotografías esteticistas y/o folkloristas de los años veinte.⁶ Sin embargo, tenían en común con aquellas una descripción del cascarón de las personas y las cosas, las fachadas de seres humanos con vidas y modos de vivir tan diferentes al de los mexicanos de la capital. La objetividad sobre la que insistían el 48% de las imágenes del archivo, todas tomas de sujetos de frente y de perfil, implicaba que podía yo pensar que el archivo era en efecto un momento de transición entre las fotografías rígidas y abiertamente racialistas de las disciplinas sociales del siglo anterior, y las tomas más dinámicas que empezaron a apreciarse en general a partir de 1950, aunque ya podían verse en la prensa desde la década de los treinta. El trabajo entonces, fue el de detenerse sobre la superficie de la imagen fotográfica, para deslizarse sobre ella y a su vez poder articular, analizar y dar cuenta del tratamiento de los sujetos desde su exterioridad.

Además de éstas, existen también millares de imágenes de indígenas hechas tanto durante los años de la Revolución mexicana, como por el cine mexicano de los treinta y cuarentas y los fotoperiodistas de esas mismas décadas. Por las obvias razones de lo inconmensurable del material, decidí concentrar mi investigación en el material fotográfico antropológico del archivo "México Indígena" abordando otros materiales de fotografía indigenista, en la medida en la que son relevantes para este archivo. La

⁵ La aproximación que aquí llamo esteticista se refiere al tipo de fotografía donde la producción de una imagen "bella", que considera la composición y la iluminación como fundamentales, supedita el contenido "objetivo" al valor estético de la misma. El tema indio no deja de ser importante, pero es secundario a las preocupaciones por la forma, la composición, el encuadre y la construcción de una imagen que seduzca nuestra vista.

⁶ Entendiendo por folklorismo esa vertiente en la fotografía donde lo que se destaca es lo "típico", lo culturalmente característico de un grupo en tanto forma de vestir y agregar accesorios al cuerpo, acompañarlo con artesanías, e implementos de trabajo. En ocasiones lo folklórico se convierte en estereotipo y este a su vez se le denomina "tradicción".

fotografía de indígenas durante la Revolución, por ejemplo, se abordó a partir del trabajo ya realizado por Ariel Arnal sobre las imágenes de los zapatistas en la prensa capitalina entre 1910 y 1915; para las décadas de los años veinte y treinta se tomaron en cuenta las imágenes que circularon en las revistas *Mexican Folkways* y *El Maestro Rural* respectivamente y se hace una breve mención al mural *México Antiguo* de Diego Rivera en la escalinata de Palacio Nacional; para los años cuarenta se consideraron las fotografías de las revistas como *Hoy* y *Mañana* así como algunos trabajos de Manuel Álvarez Bravo y Luis Márquez Romay.

El archivo

Cuando Margarita Morfín me mostró el archivo por primera vez, aún se encontraba en las instalaciones del IIS en la “Torre Dos” de Humanidades. Ví las fotografías pegadas en álbumes, los grupos étnicos organizados alfabéticamente. Además, existían otras fotografías para cada etnia, ubicadas en cajas de polipropileno, y unas carpetas con los inventarios de la catalogación hecha por el equipo del CESU a finales de los ochentas, que también revisé. El archivo, como después comprobé, puede organizarse inicialmente de forma temática, siguiendo las descripciones originales escritas al reverso de los positivos de época (*vintage*).

Empezar por una fotografía para poder articular el contenido de un archivo de casi seis mil. ¿Qué criterio usar? ¿Cómo decidir entre tantas imágenes diferentes una que nos permita hablar de todo un recorrido fotográfico por el México indio de los años cuarenta? No hay posibilidad de suponer que “una” represente en sí, el contenido completo de un archivo. Este es entonces un ejercicio de singularidad, partiendo de un fragmento del archivo, articular otros diferentes. El archivo como una totalidad, esta compuesto por seis mil fragmentos singulares. Comencé pues, inductivamente, partiendo de una fotografía para ir abordando las demás a partir de ella.

Una fotografía de un hombre chamula tomada en plano americano; el torso y el rostro, dejando fuera del encuadre al resto del cuerpo. (I-1) En primer plano está el hombre chamula de perfil y posa para la cámara, rígido, estático, su mirada dirigida al suelo, su expresión seria, casi grave. ¿Sabrá que ofrece su semblanza para un proyecto de presumida seriedad científica? El cuerpo erguido, expuesto en un tres cuartos de costado, se cierra sobre si mismo con la ligera inclinación de la cabeza; gesto de recato, reflexión

ó quizás temor. El mentón no está levantado en señal de orgullo, y sin embargo, el ángulo de la toma, ligeramente contrapicado, lo dignifica.⁷

Al fondo, difusa, fuera de foco, una pared de tierra nos ofrece una gradación tonal que va del gris hasta el negro en la parte superior izquierda de la fotografía. Estos cambios tonales resaltan el contorno de la parte posterior de la cabeza del sujeto y no lo suficiente el de los rasgos propios de la cara. El trapo blanco que lleva amarrado a la cabeza refuerza este 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 que está lleno de texturas. La fotografía está bañada por la luz natural del día, que ilumina al sujeto desde arriba y ligeramente desde el lado izquierdo, destacando su nariz, sus pómulos y el costado de su mentón, dándole una calidad casi escultórica a su perfil. El hombre frunce el ceño, acentuando las sombras arriba de su nariz y haciéndola más prominente; quizás el sol le molesta. Hay un cambio en la calidad de las texturas faciales, lo marcan el crecimiento de barba y bigote, así como el cabello que escapa a su atado en la cabeza.

Lo que podemos ver de su torso, cubierto por un algodón, camisa de lana y algodón tejidos, nos lo muestra corpulento, sólido.⁸ 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, ofreciéndonos un hombro y un brazo anchos y fuertes. Los pliegues en el costado del algodón diferencian el pecho del brazo lo suficiente para marcar dos volúmenes, el brazo más cercano a nosotros, el torso fugándose hacia la derecha.

La estructura compositiva la forman 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 ellas. 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

⁷ Si quisiéramos aquí aludir a la tradición artística, tendríamos que recordar el *Retrato del Duque de Urbino* (es un doble retrato de Federico da Montefeltro y su esposa Battista Sforza) realizado por Piero de la Francesca c.1472-73. Al igual que un personaje en una medalla, Montefeltro fue retratado en estricto perfil que además de ofrecer un parecido creíble con el modelo ayudaba a esconder dos cicatrices considerables, una sobre el puente de la nariz, la otra debido a la pérdida de su ojo derecho. Esta relación entre el retrato, la semejanza y la verdad es ya desde el Renacimiento cuestionable, problemática que la fotografía de retrato hereda de la pintura.

⁸ Coton es el nombre que se le da a esta prenda chamula de acuerdo a Jorge González Poncet en *Textiles Tzotziles: Catálogo de las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología*, INAH, México, 1998; pág.86.

no contener al sujeto entero 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, salvo su número de catálogo y su procedencia étnica. Lo único que sabemos sobre ella es que forma parte de un grupo más amplio de fotografías, quizás semejantes, y que el hombre pertenece al grupo étnico chamula. Esta breve etiqueta de pertenencia, una que poseen todas las fotografías del archivo, le da a la fotografía un primer valor simbólico; que la combinación de ciertos rostros con ciertas formas de vestir representan 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 también se consideraban raciales, y lo particular de cada cultura india, visto sobre todo desde las formas de vestir. Lo racial y lo cultural como exterioridad, superficie, se encuentran en esta fotografía con-fundidos; la particularidad biológica y la cultural se encuentran trenzadas, destejerlas es un asunto complejo.

De los tipos a la comunidad

El “hombre chamula” es al mismo tiempo singular en la medida que está pensado como individuo, y es también general pues es considerado como miembro representativo de un grupo cultural: un ejemplar. El tipo de fotografía como la que hemos descrito arriba, fue considerada desde el siglo XIX un medio eficaz de registrar la diversidad, y a través de comparaciones con otras fotografías, encontrar semejanzas y así poder plantear generalidades. Su utilidad ideológica y política como material de identificación deriva tanto de la función social del retrato honorífico de las clases pudientes, como de las fichas de identificación policial. Desde la perspectiva sociológica/antropológica que generó al archivo, se reafirmaba la vieja postura fisonomista que consideraba al rostro como el lugar donde podía verse escrita la marca de la herencia y la particularidad biológica, a veces incluso de la psique. En tanto singularidad, cada fotografía nos permite considerar la diversidad, incluso a pesar de la uniformidad del tipo de toma; perfil, frente, plano americano, cuerpo entero.

Cómo esta fotografía del indio chamula, el grueso del archivo está constituido por imágenes de rostros indios, hombres, mujeres y niños de frente o de perfil, retratados con expresiones serias con las que de cierta forma se ofrecen y se resisten a la intromisión de la cámara. Algunas imágenes poseen esa calidad táctil rugosa, áspera, otras son más sencillas, aterciopeladas o lisas. Todas nos brindan algún elemento particular que puede nombrarse como un signo de etnicidad; se nos ofrece en el arreglo del cabello, el vestido del cuerpo, la decoración del rostro. (I-2; I-3)

Sin embargo, pocas fotografías dan información que nos ayude a determinar un lugar geográfico concreto, salvo las generalizaciones que podamos hacer a través de los cambios en la vegetación inmediata; lo tropical, lo desértico, lo marino. Los fondos, como en hombre chamula, en general escogidos al azar, agregan un elemento de juego en las composiciones. A veces estos juegos son afortunados y las fotografías son composiciones más logradas, con mayor profundidad de campo, con mejor contraste entre fondo y primer plano, con iluminación más atinada que modela los cuerpos, 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. Hay pocas fotografías de gente que sonrín, y entre esas pocas destacan las tomadas entre los indios lacandones, con sonrisas amplias y francas, abiertas. (I-4)

Otras, son mujeres mostrando orgullosas a sus hijos, cargando a un bebe en una sola mano, como un trofeo, llevándolo en el rebozo, sentado en la cintura, amamantándolo. Pocas mujeres sonrín con coquetería, pero algunas lo hacen, como las teuanas o las niñas seri. También hay muchos niños, que reducidos al registro frente y perfil parecen convertirse en caricaturas de este genero antropológico. Los niños están serios, sonrín, lloran, o miran con inmensa curiosidad directamente a la cámara. Las fotografías de los niños nos dan la impresión de una gran ternura por parte del fotógrafo, ternura que no se ve en otras fotografías. Quizás su intención es provocar ese mismo sentimiento en el observador. En algún acercamiento extremo de estas imágenes digitalizadas descubrimos en los ojos de una niña, la imagen reflejada del fotógrafo detrás de su cámara en el instante preciso del acto fotográfico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

También hay fotografías de cuerpo entero. Para seguir al fotógrafo en su recorrido, imaginemos que el encuadre de la foto del hombre chamula se agranda. El fotógrafo se aleja unos pasos hacia atrás con su cámara y trípode, y podemos ver al sujeto de cuerpo entero. ¿Traerá pantalón o calzón de manta? ¿Tiene huarache, zapato, o va descalzo? ¿Hay algo que cuelgue de su mano, este a sus pies o frente a él? En las fotografías de indumentaria las composiciones se hacen más complejas, y también más desorganizadas. Hay que encontrar donde parar a los indígenas para poder retratarlos de pies a cabeza y fijar en la fotografía, las formas de vestir, los utensilios más típicos, las actitudes corporales más características. 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; los huipiles, los atados, los ponchos y las camisas, los listones en las trenzas, los rebozos, los pies descalzos, ajados y secos de andar por la tierra. Inventarios de lo que cubre al cuerpo y lo adorna. Los sujetos posan aislados, o en parejas, en ocasiones los padres con un hijo, un grupo de tres mujeres, dos músicos. Las poses son rígidas, los ángulos de las tomas van del contrapicado, al picado y al frontal. Pocas fotografías muestran grupos de indígenas reunidos en actividades rituales; un velorio, una fiesta, un grupo de mujeres bailando tomadas en un ángulo en exagerada picada donde vemos sólo sus cabezas y los ruedos de sus faldas, algunos hombres parados en grupo, unas mujeres en el mercado. Salvo dos o tres fotografías donde aparece un automóvil, nada en las otras nos permitiría fijar la imagen en un momento cronológico concreto- el aire que las recorre es de una calculada atemporalidad.

El indio chamula sale de su pose congelada y se mueve; ahora se dirige a su casa. El fotógrafo lo sigue, alguien lo ayuda a cargar su equipo. En esta nueva locación, el fotógrafo tiene dos tareas por realizar. Una, fotografiar la vivienda lo cual hace en general del modo más sencillo; compone la fotografía dejando un espacio de tierra, plantas o campo en primer plano, en el plano medio aparece la vivienda de frente, el fotógrafo se ha colocado de cara a la entrada. En el fondo, el paisaje, u otras viviendas. Si el fondo es un paisaje, generalmente hay una mayor profundidad de campo, si hay otras viviendas aparecen fuera de foco. Pocas veces los indios aparecen en estas imágenes, y cuando lo hacen, están flanqueando la entrada, o sentados realizando alguna labor. Vemos fachadas y sobre todo techumbres. Hay pocas fotografías de interiores y las que hay son poco

intrusivas, más bien toman distancia de los objetos encontrados y se concentran en una vista general del interior, un juego de claroscuros, una mujer cocinando. En estas fotografías no tenemos la impresión que la pobreza resulte un tema de interés, no aparece exaltada ni exagerada, no es focal, pero ahí está documentada.

Después, el fotógrafo se ocupa de la segunda tarea, busca objetos, los selecciona, los aísla, los agrupa, los acomoda o los retrata en su sitio de uso cotidiano. Compone una historia congelada de pertenencias y artesanías, de artefactos de uso diario. Es su oportunidad de darnos una impresión más íntima de lo que encuentra. Reflexiona, y juega con las cosas como no puede jugar con los cuerpos humanos. Abundan las composiciones con largas diagonales que tuercen de forma oblicua los planos. Los objetos están aislados; una olla, tres, una al lado de la otra, un petate. También son agrupados en series; 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. 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, la masa esponjosa de la lana cardándose. En otros momentos no sabemos si una olla sobre la paja es el motivo de la fotografía, o el delicado claroscuro que la convierten en el foco resplandeciente, pequeño, cálido, de la imagen. 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 inventaría únicamente, acaricia lo que mira y lo deposita cauteloso y delicado en la película fotográfica.

Pero el trabajo 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 actividad productiva. 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, un muchacho lavando botellas de gaseosa, haciendo velas, tejiendo un sombrero de palma, entorchando yute. No hay fotografías de gente trabajando la tierra, como si el campo se arara sólo. La ausencia de este tipo de fotografías de las faenas en el campo es curiosa. En cambio, hay algunos mercados, gente en los tianguis vendiendo,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cargando bultos. Parece casi como si la intención fuera dejar lo agrario conscientemente fuera del cuadro.⁹

Por último, unos cuantos paisajes, poquísimos, planos, carentes del interés que rostros y cosas despiertan en el operador de la cámara.

El fotógrafo regresa a la ciudad de México, presenta las ampliaciones que hizo a vapor en el campo, el investigador selecciona, re-encuadra la imagen, la adhiere al texto.¹⁰ El resto de las fotografías, se pegan en un álbum, se guardan en una repisa y se archivan.

Procedimientos

El primer paso de la investigación fue la revisión completa de las 5,169 imágenes catalogadas por Leticia Medina, Paulina Michel y Martha Alicia Ochoa del CESU-UNAM entre agosto de 1988 y junio de 1989.¹¹ Las fotografías se encontraron organizadas dentro de álbumes, por orden alfabético (según la primera letra del nombre del grupo étnico) y no organizadas de acuerdo a los criterios lingüísticos que especifican a los grupos dentro de familias lingüísticas, como se hiciera en las publicaciones sobre México Indio en los cuarentas.¹² De esta primera revisión se encontró primero que las tomas fueron hechas en dos fechas básicamente, la primera durante los años cuarenta, la segunda durante los sesenta. En segundo lugar se pudo determinar que el grueso del archivo (del no.de cat. 0001 al 5169) reunía material fotográfico de ambas fechas, pero que más de tres cuartas partes eran de los cuarentas (79.10%). Finalmente, noté que existía una concepción temática original y que del total de las fotografías para esta

⁹ El grupo de fotografías reunidas en álbumes separados, la mayoría tomadas por el Sr. Chaparro contienen las imágenes agrarias y de ganadería. Estas son ensayos sobre los ejidos y pueden haber sido 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. Van de los Nos. 5170 hasta el 5674 en el catálogo. Hay también algunas imágenes tomadas por Raúl Estrada Discua en el estado de Morelos, fechadas entre 1932 y hasta 1959. Los temas son diversos, desde fotografías de ingenios, habitación y vivienda, correos, recreación, paisajes, escuelas, industrias y agricultura. Los números de catálogo de éstas van del 5675 hasta el 5703, sumando 28 fotografías únicamente. Del No. 5704 al 5762 se encuentran catalogados los negativos, no hay positivos, de las fotografías reproducidas para la exposición México Indígena en 1946. Supongo que las fotografías tomadas por Estrada Discua fueron comisionadas para ilustrar otros proyectos específicos sobre el estado de Morelos, y que las que tomara Chaparro posteriormente se centraron en ilustrar las condiciones prevalecientes en algunos ejidos.

¹⁰ 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 in situ y otras esperaron hasta su llegada al IIS-UNAM.

¹¹ No se consideró para esta investigación la segunda etapa del archivo, que va del No. de catálogo 5170 al 5762, fotografías de ejidos tomadas sobre todo en la década de 1960, por que tanto el tema, el propósito y las imágenes eran otros que los del levantamiento fotográfico realizado entre 1939 y 1946. Ambos archivos se encuentran juntos en el IIS y constituyen el acervo fotográfico del mismo. Véase anexo I.

¹² 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 ..." Tomo I, pág. 93 de la re-edición INI/CONACULTA, México 1990.

sección étnica en realidad asciende a 5178 contando los números bisés; 4096 fotografías eran de la década de los cuarenta; 1082 fotografías fueron tomadas en los años entre 1959 y 1962, en película de seguridad Kodak Plus X pan, de 35 mm. De los negativos en nitrato fotografiados durante los cuarentas se hizo una selección, la cual se digitalizó y se reprodujo en diapositivas, para efectos de análisis posterior. Paralelamente se fueron haciendo las primeras lecturas de material antropológico y sociológico de época, así como de abordajes teóricos sobre fotografía antropológica. La temática que se estableció para el archivo definía:

- 1.- Retrato: preferentemente de frente y perfil, de busto o hasta la cintura, y de cuerpo entero. En ambos casos el sujeto posa individualmente.
- 2.- Vivienda: interiores y exteriores de las casas habitación.
- 3.- Paisaje: vistas panorámicas de los pueblos, rancherías y parajes así como del entorno natural y las calles en los pueblos.
- 4.- Trabajo: que incluía desde la producción artesanal hasta el cuidado de los animales de granja.
- 5.- Indumentaria: tipos de vestido, arreglo del cuerpo, el cabello y accesorios.

Esta es la clasificación original que intenté respetar.

Durante la huelga en la UNAM en 1999-2000, encontré en la fototeca del Exconvento de Culhuacán, ahora ubicada en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH en el centro de la ciudad de México, tres álbumes más con fotografías del archivo del Instituto de Investigaciones Sociales. En éstos aparecen imágenes existentes en el archivo de sociales, pero además hay fotografías y negativos que no están en el archivo del Instituto. No se encontró documentación alguna que explique la existencia de este material en Culhuacán. Supongo, que como el resto del material ahí resguardado, procedían del antiguo Museo Nacional, y que podrían haber llegado a este a través de alguno de los investigadores que como Miguel Othón de Mendizabal, colaboraban tanto en el Museo como en el Instituto de Investigaciones Sociales. Este material resulta importante por dos razones; la primera es que estos álbumes contienen originales firmados por el fotógrafo Raúl Estada Discua, principal responsable de la toma de las fotografías del archivo entre 1939 y 1946 (archivo objeto de esta tesis), en segundo lugar encontré una mayor número de fotografías de algunos

EL CON
FALLA DE ORIGEN

grupos étnicos, como los seri, lo cual amplía el panorama fotográfico del archivo del IIS. El proceso de cotejar las imágenes en ambos lugares podrá dar cuenta de algunas de las fotografías faltantes del total supuesto de 10,000 imágenes.

Durante las lecturas iniciales de los textos sociológicos de los años cuarenta se detectó una primera diferencia entre el discurso del indigenismo, como lo plantearon Manuel Gamio, Lucio Mendieta y Núñez (el director del IIS 1939-65), ó Miguel Othón de Mendizabal y el discurso propuesto desde las fotograffas. El indigenismo que promovieron los textos nos presenta indios homogeneizados, a través de su tratamiento genérico etiquetándolo como "El Problema Indígena".¹³ Las fotograffas, por su lado, en su variedad y singularidad, afirmaban la diversidad en lugar de reducirla.

El nacionalismo postrevolucionario proponía el nacimiento de una nacionalidad mexicana híbrida, mezcla de lo indio y lo occidental; síntesis de la herencia indígena milenaria y la española colonia. Este proyecto, resultado de la marcha del progreso, no se detendría. Implicaba además, la construcción de un Estado a la vez nacional y moderno. En el proceso, las culturas indígenas quedaban suspendidas en una suerte de tiempo al margen del tiempo, esperando ser absorbidas, integradas, disueltas, pero sobre todo registradas antes de su desaparición.

Frente a esta situación, el indigenismo oficial y el no oficial, reaccionaron con gran ambigüedad. El deseo de un porvenir y un futuro modernos y prósperos y la nostalgia por un pasado lleno de tradiciones, entre otras cosas, son característicos de las reacciones ambivalentes que presentó frente a la inminente acción asimiladora propuesta para enfrentar "el problema indígena". En esta paradoja entre la modernidad y la tradición, la fotografía se instala como en su casa. La fotografía reaccionó también llena de ambigüedades, ya sea desde su perspectiva esteticista, como se ve en la obra de Luis Márquez Romay o de Manuel Álvarez Bravo, o desde su lugar dentro de las disciplinas sociales que se consolidaban en la UNAM como la antropología y la sociología. ¿Eran iguales las ambigüedades en los textos y las perceptibles en las fotograffas? Trataré de demostrar que estas ambigüedades no eran las mismas y que respondían a situaciones diferentes, y que lo visual, en el caso de las fotografías indigenistas, no era equivalente ni

¹³ Como se verá en el segundo capítulo, es a partir de Los grandes problemas nacionales (1909) de Molina Enríquez, que la cuestión indígena en el siglo XX realmente se considera un "problema".

se reducía a lo discursivo y textual. 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 se volvieron obsoletos con el paso del tiempo y con los cambios en las teorías sociológicas y antropológicas, aquellas, no perdieron su vigencia y siguieron usándose para ilustrar nuevos textos, con nuevas posturas epistemológicas.

Quizás las únicas generalizaciones que podemos encontrar en este archivo son la fragmentación y la confusión. Una con-fusión en la que estaban inmersas las disciplinas sociales- antropología, etnografía y sociología- en el momento histórico en el que se gestó y se fotografió el archivo. Me refiero aquí a ese momento en la historia de la antropología y la sociología mexicanas donde aún no se deslindan por completo las tareas, las metodologías y las premisas teóricas y aún se comparte un espacio de trabajo, metodología y objetos de estudio. Ese momento llegó a su fin con el cierre de la década de los cuarenta. En el primer capítulo inicio con la exposición etnográfica organizada por el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM en 1946 y que coronó las labores de investigación y documentación fotográfica. A partir de una articulación de esta muestra fotográfica como un espectáculo abordo los contenidos del archivo "México Indígena" de modo general y hago algunas reflexiones teóricas en torno a la fotografía etnográfica. Para hacerlo me baso en la discusión abierta por Walter Benjamín sobre la imagen técnica multi-reproductible, pasando por las consideraciones de Roland Barthes de la fotografía como una paradoja y un mensaje cuyo signo no termina de cuajar; las aproximaciones de Susan Sontag a la fotografía como una acto predatorio inscrito en los sistemas de vigilancia y control social; y para tratar de entender la paradoja fotográfica me acerco a las ideas de Philippe Dubois sobre el acto fotográfico.

En el segundo capítulo hago una revisión del discurso indigenista propuesto desde el Instituto de Investigaciones Sociales. A partir de un análisis de textos contemporáneos del archivo escritos por Lucio Mendieta y Núñez, Miguel Othón de Mendizábal, y Carlos Echánove Trujillo sobre todo, trataré de establecer cuales eran sus propuestas sobre la noción de raza, la diversidad (biológica y cultural), el espacio de lo social/cultural y los retos o problemas que estas presentan para la integración de una cultura nacional. Los trabajos de Manuel Gamio respecto a este tema de la raza y el indigenismo se abordaron sobre todo debido al uso que Gamio hizo de la fotografía ya desde La población del Valle

de Teotihuacan. Frente a estos textos se sitúan los escritos por los novelistas indigenistas de los cuarenta como Gregorio López y Fuentes y Francisco Rojas González. Trabajar los textos teniendo presente que la fotografía era la contraparte visual, que presumía testimoniar la investigación y documentar e ilustrar elementos apuntados por las teorías e hipótesis propuestas en el discurso escrito. En tanto documento, la fotografía desde aquí, es vista como mimesis de lo real ahí afuera, se convierte en un ícono de esa realidad.

La fotografía de "hombre chamula" (I-1) no emerge como una novedad dentro del 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 de finales del siglo XVIII y fueron desarrollándose durante el siglo XIX. La ciencia natural que se ejerció desde el siglo XIX, supuso que para poder conocer había que clasificar, y para poder clasificar, había que poder descomponer en partes que 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 etnógrafos dieciochescos y decimonónicos. Los elementos que se incluyen en las fotografías, en las formas de los rostros, los tipos de vestido, las poses, lo que se deja dentro y fuera de los encuadres, conformaron lo que se convertiría en símbolos de una cultura; un huipil, un tocado, un sombrero, una camisa, una olla, un petate.

En los capítulos tercero y cuarto hago una genealogía de los elementos iconográficos propios a las imágenes de indígenas iniciando con una muy breve incursión en las pinturas de castas y materiales de las expediciones a septentrión efectuadas por la corona española a finales del siglo XVIII. Sin embargo el centro de estos dos capítulos es la producción decimonónica de imágenes de indígenas, preferentemente las de tipo científico o con pretensiones de serlo. Haremos un recorrido por la construcción de este repertorio de elementos a los que se les otorgó con el tiempo un valor simbólico, a veces emblemático, de grupos culturales indígenas. El tercer capítulo reúne el trabajo efectuado en grabados, dibujos y algunas pinturas y es necesario tratarlo por que la fotografía repite, en la segunda mitad del siglo, muchos de los cánones y convenciones usados en la ilustración, el grabado, la litografía y la pintura de tipos. El cuarto aborda propiamente la

producción fotográfica, sobre todo la que ya se define como antropológica hacia el fin del siglo XIX. En este capítulo se sientan las bases para comprender el sistema de equivalencias que se crea a partir de la inclusión de amplios materiales fotográficos en el espacio particular del archivo. Las fotografías de tipos aquí son vistas como intercambiables, lo que ocurrió a las tarjetas de visita por igual. También son consideradas como espacios dónde el género, la pobreza, el exotismo y la otredad se inscriben definitivamente en los cuerpos de los indios a través de la antropometría y su uso de la fotografía como herramienta metodológica.

El quinto capítulo retoma la idea de la puesta en escena de la diferencia y puesta en juego de las relaciones entre el texto y la fotografía 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.¹⁴ La alusión aquí entre lo superficial y lo profundo viene de contraponer la imagen de un México desconocido, título del libro del Carl Lumholtz, noruego, antropólogo y fotógrafo decimonónico, y el México profundo propuesto por Guillermo Bonfil Batalla, antropólogo mexicano del siglo XX. El archivo "México Indígena" se conforma en un momento intermedio dónde el México Indio no es ya tan incógnito, esto se debe a los trabajos de los pioneros de la disciplina como Gamio, Basauri y Redfield entre otros, pero aún no es profundo: presenta a un México Indio visto y documentado desde la superficie, descrito, no analizado, fotografiado en sus elementos "externos" y no sus prácticas culturales (internas). Textos y fotografías cooperaron desde la prensa ilustrada entre 1910 y 1915, como muestra Ariel Arnal, para conformar los tipos fotográficos como el "zapatista"; en los años veinte en publicaciones como *Mexican Folkways*, en los treinta en *El Maestro Rural*, en los cuarenta en *Hoy y Mañana* para brindar a un público muy diverso una visión de los mundos indios, el folklore, los problemas del indio como campesino, la importancia de la educación en la transformación de lo indígena y su integración a la cultura nacional. Desde los muros, los pintores como Diego Rivera enfatizaron el papel del indio como un arquetipo idealizado, pero sobre todo como campesinado. Estos ejemplos logran resaltar la manera en la que existiendo repertorios

¹⁴ Bonfil Batalla, Guillermo *El México Profundo: Una Civilización Negada*, 1987 primera edición. Una historia de las corrientes epistemológicas en la antropología mexicana, podría determinar con precisión en que corrientes de pensamiento se inserta cada una de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fotográficos más amplios y/o vanguardistas, el archivo se conformó partiendo de un punto de vista más decimonónico y clasicista. Es decir, la prensa ilustrada experimentaba ya cambios interesantes en sus modos de ver y representar el tema indígena mientras que desde la sociología se restringían los encuadres y se limitaba considerablemente la experimentación visual. En este quinto capítulo hago algunas propuestas sobre los motivos que llevaron a esta clara diferencia y además abordo la obra más amplia de Raúl Estrada Discua, contrastada y comparada con la de sus contemporáneos Manuel Álvarez Bravo y Luis Márquez Romay en temas concretos como la mujer india, el indio y el paisaje y el indio y la indumentaria.

La suerte del archivo, buena o mala, fue convertirse en el único elemento que podía rescatarse con dignidad, de entre los escombros que dejó una cruenta polémica a final de los años cincuenta cuando Lucio Mendieta y Núñez trató de presentar al público la obra Etnografía de México. Este trabajo, y los ataques que sufrió por parte del antropólogo físico Juan Comas, enterraron a los textos etnográficos recopilados entre 1939 y 1946, y dejaron a las fotografías, en sus álbumes y gavetas, latentes, en espera de...un rescate obligado.

Metodología y algunas observaciones teóricas

La metodología utilizada para abordar el estudio del archivo fotográfico y su producción ha sido más bien ecléctica. El primer paso fue revisar el archivo y hacer una selección para digitalizarla y reproducirla en diapositivas. Trate de incluir en esta selección las imágenes más representativas para cada grupo étnico, así como las que me parecieron visualmente más interesantes, ya fuera por extrañas dentro de su grupo, por presentar composiciones sugerentes o mejor logradas. Hecho esto traté de entender como se había conformado el archivo, a partir de qué exigencias académicas, qué lineamientos o instrucciones proporcionadas a los fotógrafos.¹⁵

El segundo paso fue encontrar materiales fotográficos, contemporáneos y anteriores al archivo, con que poder realizar comparaciones para determinar si existían

esa aproximaciones. Este tipo de historia de la antropología en México, desgraciadamente aún no existe, y rebasa el marco de esta investigación.

¹⁵ Si alguna vez existió un programa escrito que dictara la manera en que debían hacerse las fotografías este ya no existe. Con las mudanzas del IIS de Licenciado Verdad a la Torre 2 de Humanidades y posteriormente a su local actual, se desecharon muchos documentos considerados inservibles.

diferencias con las miradas antropológicas/etnográficas producidas hacia finales del siglo XIX y las producidas en los años cuarenta del siglo XX. Una vez localizados y revisados los materiales se procedió a identificar fuentes textuales para determinar si las imágenes se supeditaban a estas o si las fotografías sugerían modos de ver y representar el mundo indígena, que no se incluyeran dentro de los textos. El método comparativo es una de las herramientas metodológicas más útiles ya que permite no sólo semejanzas y diferencias sino “peculiaridades”.

¿Desde donde se aborda un estudio histórico de las fotografías de los grupos étnicos? Las fotografías son imágenes técnicas que nos permiten acercarnos a ellas desde varias perspectivas. Walter Benjamín veía en los años treinta a la fotografía como el medio multi-reproducible para las masas. Si bien cuando se aplicaba a las obras de arte parecía aniquilar el aura de las mismas, a pesar de eso, otra cosa se agolpaba en la imagen fotográfica que la hacía atrayente y seductora. Varios años después Roland Barthes afirmó que la imagen fotográfica era “un mensaje sin código”, afirmación que ha hecho correr ríos de tinta. Si bien posteriormente aclaro que había dos mensajes en la imagen fotográfica, uno denotado (sin código) y otro connotado (codificado), es por su definición de la fotografía como paradoja por lo que estamos en deuda teórica con él. Barthes pregunta, ¿cómo puede una fotografía ser a la vez “objetiva” e “investida”, natural y cultural? La respuesta a esa pregunta hay que buscarla en las formas en las que se imbrican el mensaje denotado y el connotado.¹⁶ Para el archivo indigenista que he trabajado, la verdad objetiva del retrato de frente y perfil parece arrojarnos al costado de esa naturalidad denotada, un “esto es esto”. Sin embargo, percibiendo las tramas más finas con las que está tejida este tipo de imagen, encontramos los valores ideológicos que la recorren, sus connotaciones. Tejidas juntas, la naturalidad y la “culturalidad” conforman un tipo de fotografía específica e históricamente determinada.

Por su parte Susan Sontag, aunque en ocasiones parece un tanto iconoclasta en lo que se refiere a la fotografía, ofrece una serie de reflexiones muy tempranas acerca del uso social de la misma: la cohesión familiar imaginaria que puede generar, su papel en los sistemas de vigilancia, y su apropiación predatoria del mundo. Ella advierte sobre ese

¹⁶Barthes, Roland -“The photographic message” en *Image, Music, Text*. Hill and Wang, New York 1996 (traducción al inglés de Stephen Heath 1977, Edición Noon Day Press de 1988; 18ava. Edición 1996); págs.19 y 20.

avance de la modernidad, y la compulsión fotográfica como parte de esa modernidad que todo lo consume. Sontag parece insinuar sarcásticamente “antes de acabarnos el mundo, detengámonos y tomemos una fotografía.”¹⁷

Por otro lado, desde la perspectiva semiótica, Philippe Dubois ofrece en su trabajo sobre el acto fotográfico una reformulación y aplicación de tres diferentes tipos de signos como los planteara el semiólogo norte americano Charles Sanders Peirce.¹⁸ De acuerdo a las propuestas de Dubois, la fotografía es a la vez, mimética, simbólica e indicial. En lo que respecta a las imágenes del archivo indigenista, podemos ver las fotografías como una mimesis del mundo real, un reflejo fidedigno de la realidad que captura el fotógrafo en un proceso mecánico y técnico, su analógico perfecto. Esta postura frente a la fotografía fue la de la incipiente ciencia antropológica desde finales del siglo XIX hasta entrado el siglo XX. Fue la que dio fuerza y apoyó a todo el trabajo documental de la fotografía. Determinó en buena medida la “liberación de la pintura” frente a lo real. El fotógrafo, como aclara Dubois, es entonces el encargado de reproducir el mundo natural, documentarlo, mientras que el artista puede a través de un proceso de selección, interpretación e imaginación, crear.

Esta documentación enfatiza el lugar de la fotografía como un registro objetivo, carente de interpretaciones (la denotación de Barthes). Es por este supuesto valor objetivo, que la fotografía se convirtió en un instrumento de utilidad a las ciencias sociales en sus inicios, permitiéndoles crear registros de los objetos de estudio que estaba consolidando.

Podemos pensar la fotografía también, como se hizo posteriormente en el siglo XX, como una transformación de lo real, un modo de codificar el mundo. Aquí se la considera como un producto cultural, es decir, que cada fotógrafo produce sus imágenes determinado por la cultura de la que proviene, y por tanto, lo que representa no es una verosimilitud del mundo real “ahí afuera” sino una construcción simbólica mediada por su propia cultura. Así mismo, la recepción de la fotografía se abordó desde esta perspectiva asignando al receptor el papel de decodificador. Esta es la perspectiva teórica

¹⁷ Sontag, Susan Sobre la Fotografía Editorial y distribuidora Hispano Americana S.A. (EDHASA) España, 1981.

¹⁸ Dubois, Philippe. El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción. Paidós Comunicación / 20, Barcelona, Buenos Aires, México, 1986. pág.33.

del tercer capítulo y del cuarto que abordan específicamente las imágenes de indios del siglo XIX.

Una tercera postura piensa la fotografía más en un instante anterior a la mimesis o la codificación, y la plantea como una huella/rastro, aquella que se ha llamado *index*, o índice. Esta postura rescata la noción de la fotografía como una huella, un rastro de lo real, no su espejo (ícono), no su codificación (símbolo), sino un momento anterior a cualquier tipo de codificación cultural. Me parece que es este valor indicial de la fotografía lo que determina el enigma y la larga vida de las fotografías del archivo; es esa indicialidad la que ha hecho que estas fotografías indigenistas perduren en el tiempo. Esto lo elaboro en los capítulos primero, quinto y las conclusiones.

Me parece necesario aclarar que no es con una teoría social del arte en particular que este trabajo ha tomado de hecho ese enfoque. Este sesgo particular, o esa inclinación por la interpretación y comprensión en términos de una inserción del arte dentro de los procesos sociales es parte de mi deformación profesional previa como antropóloga; ventaja o limitación, es la forma en la que ahora puedo pensar en la producción de materiales fotográficos que sin tener intenciones estéticas, si nos permiten mirar cuáles eran esas para la época en la que se creó el archivo en cuestión y qué otros sistemas de pensamiento relevantes para la época lo rodean y penetran. Esta forma de pensar la producción de imágenes visuales la inauguro para la fotografía Gisèle Freund y puede encontrarse hoy en día, de modo muy provocador, en los trabajos de Linda Nochlin, Griselda Pollock, Nicholas Mirzoeff, Keith Moxey, Norman Bryson, Thomas Crow, Allan Sekula, W.J.T. Mitchell entre algunos. En lo que respecta a la interpretación de la exposición de 1946 donde se mostraron en público por vez primera las fotografías, he tomado algunas ideas de los antropólogos Victor Turner y Clifford Geertz sobre la ritualidad y la construcción de espacios simbólicos dentro de las prácticas culturales, así como de las lecturas de las prácticas sociales como teatralizaciones de los valores culturales.

¿En que espacio se encuentra entonces este archivo etnográfico? Como se mostrará a lo largo de esta tesis y retomando la terminología de Dubois, el archivo existe simultáneamente en esos tres momentos, como ícono, como símbolo y como índice. Es un momento de transición entre la fotografía científica del siglo XX y la fotografía más

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

humanista de los años cincuenta del siglo XX. El predominio de los retratos tipológicos señala que en la década de los cuarenta los conceptos positivistas y fisonomistas aún eran una base epistemológica fuerte en la sociología y la antropología. Por otro lado, la presencia de tomas que rompen con el esquema decimonónico afirma que el proceso de transición, y los cambios en los modos de ver ya estaban en marcha como fue posible constatar en los reportajes sobre la vida indígena en las revistas *Hoy* y *Mañana*. Esta es pues, la historia de la vida de un archivo etnográfico, que recupera, en la medida de lo posible, las condiciones que hicieron viable su producción. Esta historia define y comprende desde qué perspectivas epistemológicas se planteó la conformación de un catálogo fotográfico de poblaciones étnicas, y los usos sociales dados a estas fotografías para reafirmar la estabilidad y la unidad nacional, desde su colocación en álbumes fotográficos, a su presentación pública, su puesta en escena en la exposición etnográfica de 1946 y su recepción en la medida en que revistas y periódicos de la época dieron cuenta de la muestra etnográfica. Y por último es importante explicar cómo las fotografías sobrevivieron a sus textos y llegaron ahora a nosotros.

Agradecimientos

Este trabajo es el resultado final del apoyo de varias personas. Mi agradecimiento primero a Rita Eder quien no dudó en apoyarme desde el inicio del proyecto y cuya claridad teórica guió atinadamente mis reflexiones y fue siempre de gran inspiración. A Martha Judith Sánchez, quien me llevó a ver un archivo de fotografías “muy interesantes” que podrían despertar mi curiosidad. Al Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM y en especial a Margarita Morfín, responsable del archivo, cuyo apoyo, ideas, comentarios y buena disposición en todo lo referente a la consulta del archivo fueron siempre invaluableles.

La ayuda, el apoyo y el afecto que recibí de Susana Estrada, hija de Raúl Estrada Discua fueron primordiales para esta investigación. Le estoy muy agradecida por las numerosas pláticas, los préstamos, la confianza y sobre todo el entusiasmo y la buena disposición con los que siempre atendió mis llamados y preguntas.

A Rodolfo Stavenhagen por lo que me ha enseñado sobre la tolerancia y el respeto a la diversidad. Su amistad es uno de mis tesoros.

Fausto Ramírez revisó conmigo el proyecto de investigación, los primeros borradores y corrigió con lupa la versión final del manuscrito, mi agradecimiento a él por su amistad, sensibilidad, generosidad y la pertinencia de sus comentarios. Dicho sea de paso que fue su contagiosa pasión por el siglo XIX lo que generó mi primera aproximación al tema de la fotografía de indígenas en las expediciones científicas decimonónicas.

El Dr. Aurelio de los Reyes siempre tuvo un comentario positivo que hacer durante mis presentaciones en las Jornadas del Instituto de Investigaciones Estéticas, o en los coloquios de Doctorandos; más de una vez me apoyo "rompiendo el hielo" con los que escuchaban. Por esto le estoy agradecida, pero sobre todo por haberme presentado a Rebeca Monroy para que formara parte de mi comité tutorial. Rebeca miró conmigo cientos de fotografías y siempre ofreció un comentario inteligente y sensible. Su trabajo sobre el fotoperiodismo fue fundamental para el abordaje de las imágenes de las revistas de los años cuarenta. Su dedicación, su amistad, y su cariño han sido valiosísimos para mi trabajo.

Agradezco también a Karen Cordero por poder mirar con ojos críticos y agudos los análisis de las fotografías y sugerir desde el inicio del proyecto diferentes posibilidades de relaciones entre las imágenes del archivo y otras no científicas. Su insistencia en que mirara otras imágenes me llevó a percibir los cambios que ya se gestaban en el imaginario fotográfico indigenista desde finales de los treinta y confirmar aún más la hipótesis de como la fotografía socio/antropológica se resitúa a cambiar.

Tuve la fortuna de contar con el apoyo de Frida Gorbach para discutir, analizar y hacer precisiones sobre las historias de las ciencias y sus imágenes particulares. En muchas ocasiones sentí escalofriantemente cercano mi trabajo sobre la fotografía indigenista a su trabajo sobre la teratología en el México decimonónico. Debo agradecerle por puntualizar siempre las diferencias y hacerme pensar más, por el tráfico generoso de libros y sobre todo por la crítica constructiva.

Al CONACYT por la beca de doctorado gracias a la cual pude llevar a cabo la investigación, y el resto del trabajo de la tesis.

Al Instituto de Investigaciones Estéticas un agradecimiento especial por el apoyo que me brindó a través de la beca de la Dirección General de Estudios de Posgrado sin la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cual hubiera sido más azaroso efectuar la investigación. Dentro del Instituto conté con el apoyo del personal de la biblioteca, pero sobre todo de Carmen Block, su directora, a quien agradezco por facilitarme la consulta de libros, revistas y catálogos. En la fototeca quiero agradecer la ayuda de Cecilia Gutiérrez, Eumelia Hernández Vázquez, Fabiola, Andriana Roldán y en particular a mi querido amigo Ernesto Peñaloza. A los investigadores que en uno u otro momento escucharon parte del trabajo y aportaron comentarios, gracias: a María José Esparza Liberal, por su amistad y el apoyo en la revisión de los materiales visuales sobre indios de las primeras décadas del XIX; a Renato González Mello por el apoyo a un acercamiento quizás poco ortodoxo, por la idea de iniciar con una sola fotografía y por los libros, artículos e imágenes que compartió conmigo; a Cuauhtémoc Medina por escucharme y discutir conmigo varios aspectos teóricos en diferentes momentos de la tesis.

A Laura González por su claridad teórica debo agradecer insistir siempre en el papel de los aparatos tecnológicos, con sus programas y limitaciones, en la creación de las imágenes fotográficas. El espacio que ella y Rebeca Monroy abrieron en el “Seminario de la imagen técnica” los primeros meses del 2002, ha resultado un campo fértil para discutir y replantearme algunas cuestiones teóricas de la tesis.

Agradezco al CESU-UNAM en el cual estoy en deuda con Leticia Medina, Paulina Michel y Martha Alicia Ochoa Esquivel, primero por que su correcta catalogación del archivo “México Indígena” facilitó mucho mi trabajo, y segundo por que con ellas conocí al fotógrafo Raúl Estrada Discua y pude compartir apreciaciones, dudas y descubrimientos.

Mi agradecimiento a dos conocedores de la fotografía mexicana, Alfonso Morales y José Antonio Rodríguez que generosamente compartieron información, ofrecieron una crítica constructiva y discutieron conmigo numerosas veces ofreciendo diferentes perspectivas. Este trabajo se ha enriquecido gracias a sus aportaciones.

Agradezco a las instituciones que me permitieron consultar sus acervos fotográficos y archivos: del Instituto Nacional de Antropología e Historia: al modulo de consulta del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) en la ciudad de México, la Biblioteca Orozco y Berra de la Dirección de Estudios Históricos, a Georgina Rodríguez de la fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos y al Museo

Nacional de Antropología e Historia; al Instituto Nacional Indigenista donde consulte las fotos de Carl Lumholtz; a Patricia Gamboa de la Promotora Cultural Fernando Gamboa; al CEMCA donde revisé material sobre D. Charnay y Carl Lumholtz; al Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM por la consulta de las revistas *Hoy* y *Mañana* de su biblioteca y el permiso para reproducir las fotografías de esas revistas; al Museo Real de la Armada de Bélgica por las fotocopias del material de François Aubert.

A mis amigas, Isabel, Diana, Itzel, Ana G., Ana T., Maggie y Eugenia y mi amigo Sergio, por cariñosamente aguantar el monotema.

A mis padres Jack y Ruth por ver con buenos ojos mi curiosidad y alentarme desde niña a descubrir sin temor a dónde podía llevarme. Por último, a mi pequeña familia que es el motor de todo lo que me propongo y hago con entrega; a Julio y a nuestras hijas Carla y Eva . A ellos, mis tres amores, está dedicado este trabajo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPITULO 1

La puesta en escena del "México Desconocido"

"La cámara fotográfica fue inventada en 1839. Auguste Comte estaba terminando su *Cours de philosophie positive*. El positivismo, la cámara y la sociología crecieron juntos. Lo que les sostenía como práctica era la creencia de que todo hecho observable y cuantificable que fuera registrado por científicos y expertos, ofrecería algún día al hombre un conocimiento tan total sobre la naturaleza y la sociedad que podría ser capaz de ordenar ambas." John Berger

Berger detecta una de las cualidades más curiosas de las disciplinas sociales, a saber, la manera en la que su consolidación se entretiene con el surgimiento de la fotografía y la filosofía positiva de Comte.¹⁹ Esta creencia en que los hechos observables y documentables algún día servirían para poder generar conocimiento y provocar al entendimiento es la que se encuentra detrás de la organización de la "Exposición Etnográfica México Indígena" presentada en 1946. La fotografía etnográfica jugó en ella el papel protagónico.

En el mes de octubre de 1946, por espacio de 20 días, el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, presentó en el Palacio de Bellas Artes una muestra titulada "Exposición Etnográfica México Indígena".²⁰ El recorrido iniciaba con un gran cartel que leía (I-5):

El Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional presenta en esta exposición parte de sus trabajos sobre grupos indígenas de México, vistos en su realidad actual. Intenta así fijar la atención pública sobre uno de nuestros grandes problemas sociales en cuya solución urgente y adecuada descansan en buena parte, el desarrollo integral y la grandeza del país.

Todo lo que en la muestra se incluía- fotografías, cuadros sinópticos, indumentaria y utensilios indígenas,- hacía un llamado al habitante capitalino, para informarlo y sensibilizarlo sobre la población indígena. Los cuadros explicativos puntualizaban sobre la situación concreta de cada etnia, esperando que la presentación dramatizada de la situación

¹⁹ Berger, John, en Berger y Jean Mohr *Otra manera de contar*, Colección "palabras de arte" no.3, Ediciones Mestizo A.C., España 1997; pág. 99. (edición original en inglés 1982)

²⁰ Es a Jorge Juan Crespo de la Serna, artista, crítico de arte y amigo de José Clemente Orozco, a quien debemos la descripción más detallada de la exposición "México Indígena". Apareció primero en el periódico *Excelsior* el 21 de octubre de 1946, reimpressa posteriormente como "Presencia del México Indígena" en *La Clepsidra y los Días*, compilación de sus textos editada por *Revista Bellas Artes*, México, 1958; págs. 157-164. J.J. Crespo de la Serna (1887-1978) trabajó bajo Vasconcelos en la SEP de 1922-25. En 1925 aceptó el puesto de profesor de arte en Chouinard School of Art en Los Angeles California, conocía a Orozco desde 1922. Fue asistente de éste en la ejecución de del mural de "Prometeo" en Pomona College, California en 1930. (véase Hurlburt, Laurence P. *Mexican Muralists in the United States*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1989; págs. 29,32,36,37,39,40 y 42. Para ver la correspondencia de Orozco con J.J. Crespo de la Serna consultar Luis Cardoza y Aragón *Orozco*, UNAM-IIE, México, 1959. Agradezco a Renato González Mello, del IIE-UNAM, por referirme a estos dos textos.

de los indios, redundara en una atención al problema social que representaban, sobre todo concebido como freno al desarrollo de México. Los textos que acompañaron a estas fotografías venían de las monografías preparadas por los investigadores del Instituto durante 1939-45.²¹

Según el periodista Jorge Juan Crespo de la Serna, esta exposición mostraba

...los prolegómenos de una labor encaminada a dejar sentados los lineamientos generales de la solución de un problema en que todos tenemos que colaborar, en esta etapa que debería ser de rectificaciones, de dedicación desinteresada, de verdadero espíritu progresista y constructivo. Nunca sería tarde, por que un conocimiento objetivo, justo, despojado de sensiblerías (sic) o falsos misticismos, de lo que es y lo que representa y ha representado la raza indígena en nuestra historia, ha de conducir, conducirá- a acicatear las mejores fibras de nuestro verdadero patriotismo, para entender y *sentir* en sí, toda la trascendencia que tiene-después de más de cuatrocientos años-que la raza mexicana aun no se halle física y espiritualmente integrada.²²

Una visión científica, que sin desapasionarse, presenta objetivamente la supuesta realidad de los diferentes grupos indios que habitan en México y que aún no están integrados. El supuesto tono objetivo y comprensivo de la exposición debía despertar las conciencias patrióticas de los mexicanos de la capital, para hacerlos más sensibles a los indígenas y promover su colaboración en los esfuerzos de integración, pero sobre todo de desarrollo. Pero ¿por qué había que sensibilizar al habitante capitalino? Como fue posible comprobar viendo revistas de época como *Hoy y Mañana*, revistas leídas por un sector considerable del público capitalino, la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias ocupó mayormente las páginas de las mismas; los relatos de batallas, los desplazamientos de las tropas, los encuentros armados, etcétera. Pocas eran las ocasiones en las que las revistas abordaban el tema indigenista, cuando lo hacían, en general era para resaltar el rezago tecnológico y cultural, la pobreza, pero sobre todo el folklore de los indios. Los cuarenta fueron años en los que la pobreza se folklorizó, y al proyecto de Unidad Nacional de Ávila Camacho, se sumo posteriormente el desarrollismo de Miguel Alemán, así la modernidad (o un ferviente deseo por ésta) vacunó a los capitalinos contra el campo y los temas agrarios. Los treinta habían sido una década aún conflictiva, socialmente convulsa. Con Lázaro Cárdenas al frente del país, se implementaron programas acelerados de reforma agraria, de políticas laborales y tolerancia de las huelgas, se expropió el petróleo de manos de las compañías

²¹ Los textos seguramente eran fragmentos de las monografías redactadas entre 1939 y 1945 dentro del instituto. Los datos que se incluyen eran localización geográfica, clasificación lingüística, censo, somatología (características físico-biológicas), condiciones actuales de vida, algo breve sobre ritual y vida religiosa, matrimonio, enfermedades y un apartado sobre criminalidad que abordaré en el último capítulo en la discusión de la polémica entre Juan Comas y Lucio Mendieta y Núñez.

²² J.J.Crespo de la Serna, op.cit., pág. 157.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

extranjeras y en general se fomento una retórica radical. Como explica T.L. Benjamin, Cárdenas se percató que esta radicalización podía tener consecuencias desestabilizadoras para el país, así que en 1938 empezó a moderar sus planes de reformas. Incluso el líder obrero marxista, Vicente Lombardo Toledano, "reconocía que seguir adelante con el cardenismo llevaría a divisiones internas irreparables y posiblemente hasta a una guerra civil lo que a su vez podría provocar la intervención de Estados Unidos. Los tiempos exigían conciliación".²³ La segunda guerra mundial trae a partir de 1939 una sensación de inestabilidad al continente Americano. El temor de una intervención de los países del eje en América llevó a los Estados Unidos a plantearse una relación diferente con los países latinoamericanos. El conflicto que se había generado entre nuestro país y la nación norte americana sobre el asunto de la expropiación petrolera estaba lejos de resolverse. Viendo con verdadero temor la intervención de intereses alemanes y japoneses en la economía mexicana, la prensa norteamericana atacó a México severamente afirmando que habían datos que probaban que las relaciones del gobierno de Cárdenas con los nazis eran más que comerciales.²⁴ Sin embargo, temiendo provocar alianzas más fuertes con los países del eje, los norteamericanos optaron por promover la colaboración continental americana y relajar las presiones sobre el tema petrolero. Los cuarenta fueron así una década desarrollista, con la atención centrada en la capital mexicana, la industrialización, el cine, la despolitización y sobre todo, la estabilidad.²⁵

²³ Benjamin, Thomas Louis, *El camino al Leviathan. Chiapas y el Estado mexicano, 1891-1947*, Michigan State University, inédito, p.222, citado en Sara Sefchovich "Filosofía y literatura: La hora de los catrines" en Rafael Loyola, coord. *Entre la guerra y la Estabilidad Política: El México de los años 40*, CONACULTA/Grijalbo, México, 1986; págs. 281-320. Las modificaciones y moderación no pasaron desapercibidas en los usos oficiales de la fotografía como ocurrió con la revista *El Maestro Rural*. Los años de experimentación "constructivista", muy a la manera de las revistas soviéticas de la época, se detuvieron. El diseño de portadas, la tipografía e incluso la selección de color, volvieron a un formato más conservador y menos experimental. En el campo de la educación socialista, también hubo un regreso a las propuestas educativas más conservadoras. Esto puede apreciarse revisando los números de la revista *El maestro rural* entre 1935 y finales de 1938 cuando empieza a regresarse a modelos más conservadores.

²⁴ Para más información sobre las relaciones de México y los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial véanse en Rafael Loyola, coord. *op.cit.*: María Emilia Paz Salinas, "México y la defensa hemisférica, 1939-1942" págs.49-64; y Blanca Torres "La guerra y la posguerra en las relaciones de México y Estados Unidos" págs.65-82. También se puede consultar de María Emilia Paz Salinas *La dimensión internacional y el estado Cardenista, 1930-1940*, IIS-UNAM, México 1985. La expropiación petrolera generó una gran tensión entre nuestro país y el vecino del norte. A raíz del inicio de la Segunda Guerra Mundial, se volvió mucho más apremiante garantizar una unidad continental contra los países del eje, que insistir en los temas del problema petrolero con México. Entre 1938 y 1940 se celebraron tres conferencias Panamericanas cuyo objetivo principal era garantizar la acción conjunta de las diferentes naciones. La octava Conferencia de Estados Americanos en Lima, Perú en 1938 abordó el tema de la penetración nazi en los estados latinoamericanos. Ya en esa ocasión los Estados Unidos dejaron bien claro que impedirían a toda costa un cambio de hegemonía en el hemisferio occidental, incluso usando la fuerza de ser necesario. Lo que este empuje Panamericano favoreció, fue un mayor acercamiento entre los países latinoamericanos en sí. Si bien la exposición "México indígena" de 1946 en el Palacio de Bellas Artes era una manera de volver a llamar la atención sobre el tema indígena, bastante olvidado durante los años de la guerra, un resultado de este sentimiento panamericano fue la Misión Universitaria que Estrada Discua organizó para llevar a su natal Honduras y a El Salvador, los trabajos de "México Indígena" con su obra fotográfica.

²⁵ El cine influyó con gran fuerza en la manera de mirar de muchos fotógrafos de los cuarenta. Como asegura John Mraz, la estructura estética de muchas fotografías indigenistas de esa década, y la posterior, son evocativas de películas que definieron de manera clásica al cine mexicano; *¡Que viva México!* (1933), *Redes* (1934), *Janitzio* (1934). Este estilo culmina según Mraz en obras dirigidas por Emilio Fernández, y fotografiadas por Gabriel Figueroa, entre ellas, *María Candelaria* (1943), *La Perla* (1946) y *Maclovia* (1948). Véase Mraz,

Esta exposición sobre el México indígena, traía a flote y a primer plano, un tema que ya no era central desde que Cárdenas dejara la presidencia, y que para finales del período de Ávila Camacho estaba bastante relegado en las conciencias de los capitalinos. Crespo de la Serna afirma que la muestra fue un acontecimiento de una magnitud tal, que las demás noticias de acontecimientos internacionales (los inicios de la Guerra Fría) debían palidecer a su lado. En esta atmósfera de posguerra, regresa al frente del escenario el tema de la integración de los indígenas a la vida nacional, un espectáculo presentado a un público urbano demasiado acostumbrado ya a los estereotipos del cine mexicano, como asegura Carlos Monsiváis, y desensibilizado a la miseria y a la pobreza.²⁶

La exposición incluía tres áreas principales involucradas en el rescate y revaloración del mundo indígena mexicano a través del tiempo. El recorrido iniciaba desde la entrada del Palacio de Bellas Artes, con una gran fotografía mural de una pareja de indios otomíes, a manera de cartel.(I-6) En el descanso de la escalera que llevaba a las salas se apreciaban, del lado izquierdo, lo que Crespo de la Serna llama "un prólogo plástico", con fotografías murales, y de menor formato, en espacios llamados "La grandeza indígena" vista en sus monumentos prehispánicos, la estatuaría y lo rescatado por la arqueología en general.(I-7) Se reafirman así dos principios, por un lado el mito de origen de la nación mexicana identificado en sus culturas prehispánicas, y por otro el valor "de uso" nacionalista de la arqueología mexicana. Bajo el subtítulo de "El indio como base económica del sistema colonial" se ofrecía, con reproducciones fotográficas de los murales de Diego Rivera en Cuernavaca y la escalera del Palacio Nacional (fotomurales ampliados por Estrada Discua), un asomo a la vida productiva de los indios en el período de la Colonia. Además, se incluían fotografías de las obras coloniales ejecutadas por los indios; acueductos, iglesias, residencias.

En un segundo espacio, a la derecha, en el ángulo al fondo que correspondía al México arqueológico, se encontraban fotografías del paisaje, la arquitectura y estatuaría de España.

John Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta. CONACULTA, INAH, Ed. Oceano, Colección Alquimia, México 1999; pág. 70 y de Anamari Gomis "El Indio en el cine nacional" en INI 30 años después: revisión crítica, INI, México 1978; pág. 320-327. Este ejemplar del INI incluye también un ensayo de Nacho López "El indio en la fotografía" págs. 328-331, una aproximación histórica y personal de López sobre la fotografía de indígenas en el país.

²⁶ Monsiváis, Carlos "Sociedad y cultura" en Rafael Loyola, *op.cit.*; págs. 259-280. Monsiváis explica que la izquierda, "tan ubicua en el régimen de Lázaro Cárdenas" se desmantela con facilidad en el de Ávila Camacho entre otras cosas a causa de su pacto "candoroso" con el sindicalismo oficial, el sectarismo irreductible y la sujeción incondicional a los dictados de la Unión Soviética. pág. 260. Respecto a la desensibilización, habría que investigar, por ejemplo, los motivos que llevaron a foto-reporteros como Nacho López, o Antonio Reynoso, a producir tantas imágenes sobre la pobreza en la ciudad de México en la siguiente década (1950's).

Aquí se hacía un recorrido desde obras del Renacimiento, a las influencias “gótico-morisco-hebreas”. Bajo el cartel “El indio, factor de progreso” se presentaban una serie de fotografías de tipos, facsímiles de papeles y libros antiguos, para dar cuenta de lo que Crespo de la Serna llama “las fases de evolución de la masa indígena”²⁷. Esta sección, ilustraba las ideas evolucionistas sobre la raza indígena, como una sola masa indiferenciada. Ambas corrientes, indígena y española, de “sangre, culturas y realizaciones” se conjugaban en un paño central con el título “El mestizaje, símbolo de nacionalidad”. Estas tres regiones, el pasado indígena, el pasado español y la mezcla de éstos en lo mestizo, sentaban las bases de introducción a las salas que contenían los materiales sobre los indios contemporáneos.

Crespo de la Serna reflexiona sobre lo que cree son las consignas del Instituto de Investigaciones Sociales para hacer esta muestra:

Hay que sentir la ternura y la potencia vital de nuestros indios. Hay que comulgar con la belleza y la dignidad legendarias que le son propias. Sí, después de visitada esta exposición, logramos descubrir o reafirmar la presencia de gran belleza, del indio: así como de lo coherente de esta belleza física con su exposición tipo, y con sus creaciones y vivencias, el propósito del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad habrá tenido el éxito apetecido. Pues, sin duda alguna, todo aquello que nos conmueve por su belleza, despierta en el alma deseos múltiples de acercamiento, de indagación de compenetración. Muchos de nuestros compatriotas están tan alejados del indio que ni siquiera sospechan su innegable *superioridad* en muchos aspectos estéticos y morales.²⁸

Sacudir un tanto la apatía del mexicano capitalino en lo que respecta a la temática indígena; conmover, llamar la atención, sensibilizar, sobre todo a través de un sentimiento de nobleza moral y de valores estéticos como la belleza. Sobre el tono dramático atribuido a la muestra regresaremos más adelante. El contenido medular de la muestra, realizado coherentemente, con una secuencia lógica y ordenada según el escritor, mostraba primero la ubicación espacial titulándola “Fondo Geográfico”, al que Crespo de la Serna llama “hábitat de la raza”; la geografía, los recursos naturales y los medios de subsistencia donde se hacía énfasis en las carencias de agua y de salubridad, por ejemplo, para marcar necesidades apremiantes que una vez resueltas propiciarán el desarrollo de las zonas indígenas rezagadas y sumidas en el abandono. La gran sala presentaba, con un juego de fotografías de diversos tamaños, objetos, trajes y cuadros explicativos, a las diferentes culturas indígenas de México, sus tipos y expresiones físicas, sus productos artesanales y sus condiciones de vida. (I-8, I-9, I-10, I-11) Según el autor, las fotografías ofrecían

²⁷ J.J. Crespo de la Serna, *op.cit.*, pág. 160.
²⁸ *Idem.*

suficientes rasgos para poder individualizar: “en cada familia étnica son los rasgos raciales, inconfundibles, y eso está reflejado claramente en los retratos anónimos”. Así, el retrato anónimo es afirmado como ejemplar tipo, representando simbólica e icónicamente, a toda la etnia a la que pertenece, actuando de manera semejante al de los personajes colectivos de las novelas indigenistas como veremos en el siguiente capítulo. ¿Qué ve el autor de esta nota reflejado en esos retratos? Una gran nobleza y dignidad, incluso entre los grupos que supone “los tipos más atrasados”. Su apreciación de las fotografías arroja adjetivos como: las mujeres “arrogantes y encantadoras, o “alegres, decididas, llenas de gracia y vitalidad”, las cabezas de los hombres son “recias, fortísimas”, los niños en general son todos “adorables”. Entre los huicholes destaca por ejemplo esta imagen de un muchacho con el bulto a la espalda y el violín que el autor afirma fue una de las favoritas de la muestra. (I-12)

Los lotes de Oaxaca, asegura, fueron de los más interesantes, resaltando al final de la “peregrinación alucinante” una mujer de Tehuantepec, con jícara de flores a la cabeza, el rostro “fuerte, alegre, sano”, con una expresión “desafiante, llena de seguridad en su hechizo y arrogancia, sin afeites, ni efectismos de ningún género”.²⁹ (I-13) Lejos de las imágenes consabidas de pudor y timidez, lo que parece sobresalir de la muestra es la visión fotográfica de un mundo indio miserable, pero vital, orgulloso y lleno de dignidad. Los ángulos contrapicados de las fotografías, surtían el efecto enaltecido buscado.

Los fotógrafos que cedieron sus imágenes al Instituto de Investigaciones Sociales para la exposición, además de las imágenes de los fotógrafos oficiales de dicho instituto, Raúl Estrada Discua y Enrique Hernández Morones, fueron: Manuel Álvarez Bravo, Dolores Álvarez Bravo, Antonio Carrillo, Henri Cartier-Bresson, Donald Cordry, Gertrude DUBY, Juan Gúzman, Doris Hayden, José Hernández, Evelyn Hoffer, los hermanos Mayo

²⁹ Esta fotografía de la tehuana podría ser la que aparece en la pág. 417 de *Etnografía de México* y que incluyo como imagen 108. Según la catalogación del equipo del CESU (Medina, Michel, Olivier, Ochoa) hay que señalar que las etnias de las que se hizo mayor documentación fotográfica fueron los zapotecos de Oaxaca (815 negativos en total); los tarascos de Michoacán (353 negativos, 283 son de los años cuarenta y fotografiados por Estrada Discua; 70 son de 1962 y están en película de 35mm.); los otomis en Hidalgo, Edo. de México y Tlaxcala (422 negativos de los cuales 358 son de los cuarenta y de ellos 344 son fotografías de Estrada Discua; 64 son de 1960's en película de 35mm). El hecho de que existan mayor número de imágenes para estos tres grupos puede deberse a que el instituto les dedicara estudios monográficos más extensos que al resto de los grupos étnicos, por lo menos lo hizo para los zapotecos y los Tarascos. Tengo para mí, y esto puede debatirse, que el hecho de encontrar registros mucho más amplios y variados de medios de producción, productos y tecnología -que incluye máquinas de lavado de gasosa o producción de alfarería en serie- entre estas etnias sugiere que se les consideraba más afines a los procesos de modernización y quizás más sensibles a una posible y eventual industrialización de su productos (en mi clasificación encontré 89 registros de trabajo, artesanía y tecnología para los tarascos y 120 para los zapotecos del valle (el 15% y el 20% respectivamente de un total de 598 registros de este tipo en el archivo). De ahí que a ellas correspondan los ejemplos de artesanos haciendo calzado, en mayor número que en otras etnias, o de maquinaria para limpiar botellas (zapotecos). Puesto de otro modo, pareciera que el registro fotográfico privilegió las instancias donde se percibe una aculturación mayor entre estos grupos, más afín a las ideas integracionistas del estado, más susceptible de incorporación y modernización.

(Francisco, Cándido y Faustino), Luis Márquez y Ricardo Razetti.³⁰ De las imágenes que estos prestaran no tenemos registro, de las reproducidas del archivo "México Indígena" para la exposición, están los negativos dentro del archivo que van del No. de catálogo 5704 al 5751.³¹

Finalmente, cerraba la muestra un biombo de forma convexa, dónde se ofrecían los apuntes de un programa mínimo de medidas y acciones necesarias para lograr resolver el problema indígena, que requiere, al gusto de Crespo de la Serna, "urgentemente, ansiosamente, ser definido y atacado resueltamente por todos nosotros, si queremos algún día, construir el verdadero y único México."³²

La nota de Crespo de la Serna nos permite sentir que seguimos el recorrido entre las diferentes partes y salas de la exposición. Por su parte, el director del IIS-UNAM, Dr. Lucio Mendieta y Núñez, consideraba que esta muestra era necesaria para dar a conocer al habitante capitalino a ese "México Desconocido" que era el México indio.³³ La idea de organizar y presentar un resumen fotográfico de la realidad indígena de nuestro país formaba parte de los proyectos de Mendieta y Núñez desde la creación de la Revista Mexicana de Sociología en 1939 como veremos en el capítulo que sigue.

Sobre la exposición de 1946 y en el expediente de la misma en el Archivo del museógrafo Fernando Gamboa se incluye el total de las notas aparecidas en los periódicos de la época. Algunas nos permiten ampliar nuestra impresión sobre que contenía, como estaba distribuida, y que sorprendería al espectador al entrar por los pasillos del "México Indígena".

La Revista *Tiempo* de octubre de 1946 nos informa que para poder realizar el montaje, el museógrafo Fernando Gamboa, y el escritor Enrique Othón Díaz tuvieron que examinar alrededor de veinte mil negativos tomados de 15 archivos diferentes, y así fueron seleccionadas las mil fotografías exhibidas, al lado de 43 trajes originales de la colección

³⁰ Esta información aparece en la nota de Martín Acero en la revista *Nosotros* del 2 de noviembre de 1946, pág. 31. A la fecha no se ha podido encontrar un catálogo general de las obras expuestas para determinar que fotografías de cada fotógrafo participaron. J.J. Crespo de la Serna menciona varias, entre ellas una mujer de Yalalag que tomara Manuel Álvarez Bravo así como de su autoría varias de mayas, unas fotografías de Donald Cordry de los zoques; una de mazatecos y otra de madre del mayo de Doris Hayden. Razetti fue un fotógrafo venezolano que trabajó muy de cerca con los Álvarez Bravo durante su estancia en México en los cuarenta.

³¹ El expediente de la exposición en el Archivo de Fernando Gamboa no contiene un listado de las obras prestadas por fotógrafos que no son del instituto. Hay un recibo fechado julio 10 de 1946 por los 234 negativos y originales de Doris Álvarez Hayden y del Sr. Manuel Álvarez Bravo. (Promotora Cultural Fernando Gamboa)

³² Crespo de la Serna, *op.cit.*, pág. 164.

³³ El guión de Fernando Gamboa es más bien general y sobre el original mecanografiado hay varias correcciones ilegibles. (consultar expediente Exposición 1946, Promotora Cultural Fernando Gamboa). Lo que sí se incluye en el expediente es una exhaustiva documentación hemerográfica de la muestra, así como alrededor de 60 negativos (no hay positivos) de las salas de la exposición, y el plano de la sala.

del fotógrafo Luis Márquez Romay y algunos otros objetos pertenecientes a 46 grupos lingüísticos.³⁴

La labor didáctica de aproximar a las poblaciones urbanas y campesinas, aunque fuese tan solo mediada por la representación fotográfica, afirma de nueva cuenta la urgencia sentida por representantes del gobierno y algunos intelectuales por modernizar, homogeneizar, civilizar a los indígenas para alcanzar el ideal de una unidad nacional mexicana, y al mismo tiempo dar a conocer la supuesta realidad indígena en la capital.

En la revista *Nosotros* del 2 de noviembre de 1946 Martín Acero con la nota titulada "México Indígena; Una exposición que plantea a la consideración del país, uno de los problemas sociales y humanos de mayor importancia para su presente y su futuro" nos asegura que el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM logró emplear "el vigoroso poder de sugestión que trasciende del documento fotográfico" para poder presentar una muestra que "constituye el más grande y mejor orientado esfuerzo que se haya realizado hasta el presente, para presentar en forma objetiva y científica el problema de la heterogeneidad social y cultural de la nación mexicana."³⁵ Considerándola dentro de las premisas de objetividad del foto-documentalismo, Acero interpreta a la imagen fotográfica como un documento con vigoroso poder sugestivo, así que además de testimoniar, la fotografía es vista como capaz de promover sentimientos empáticos. Acero asegura que los esfuerzos de las "calladas labores" de investigación de los etnógrafos, folkloristas, museógrafos, sociólogos, etcétera, presentes en esta exposición podrán permitirnos ver como viven, cuales son las preocupaciones y que posibilidades hay de incorporar al medio nacional a "no menos de 2,940,909 indígenas". Y si la preocupación de la incorporación de los indígenas no quedase suficientemente subrayada, lo que si recalca Acero varias veces es la urgencia de que las demás personas, los mexicanos "no-indígenas" se sensibilicen a la realidad india. La exposición "México Indígena" afirmaba, "es un dramático llamado a la nación, para que piense en sus hermanos indígenas, para que los conozca y los ame."³⁶ Este es el mismo tono de apremio, y de exhortación, con el que J.J. Crespo de la Serna repara en la necesidad de reconocer el problema indígena, sensibilizar a la población urbana frente al mismo, mientras se pide su cooperación en la construcción de

³⁴Revista *Tiempo*, Vol.IX, No.234, octubre 1946.México, pág.3-5. En la nota de Martín Acero de la Revista *Nosotros* habla de 42 trajes de la colección de Luis Márquez.

³⁵ Acero, Martín, *op.cit.* .pág.30.

³⁶ *Idem.*

un México, verdadero y único; es decir, mestizo e integrado. Es el mismo tono dramático que en 1948, el crítico de la fotografía Antonio Rodríguez, utilizó para hablar de la fotografía "Maternidad India" de Estrada Discua.

Sin embargo, no todas las notas coinciden con el gran éxito que suponía la muestra indigenista. Antonio Rodríguez presenta en *Ultimas Noticias* el 16 de octubre de 1946 una nota disonante. Con el título de "La exposición etnográfica. No se presentan en ella trabajos de gran calidad" Rodríguez va a reafirmar su gusto por el fotoperiodismo y su disgusto por la fotografía documental como la que se hacía desde el Instituto de Investigaciones Sociales:

La exposición, constituida por varios centenares de fotos, por 46 trajes regionales indígenas y por algunos objetos de uso y de trabajo, es, sin duda, de loable propósitos: enseñar al indígena desde "el punto de vista de la realidad nacional"; presentar "sus grandes cualidades", su "capacidad creadora"; demostrar "el atraso cultural y económico" en que se encuentra y proponer soluciones al problema, entre las cuales se mencionan: "Acercamiento de las regiones indígenas mediante caminos y comunicaciones modernas; otorgamiento de crédito económico adaptado a las condiciones indígenas; dotación de tierras, bosques, agua, maquinaria y electricidad," etc...

... EXPOSICION DEFICIENTE

¿Cumple esta exposición sus loables y nobles propósitos?

Si trata de llamar la atención para todos aquellos problemas, tomándola únicamente como punto de partida, sí cumple su finalidad.

Pero si pretende, al mismo tiempo y con la sola exposición, demostrar aquellas premisas: cualidades, facultades creadoras, condiciones de vida de los indígenas, etcétera, hemos de reconocer que sólo muy ligeramente roza el problema.

¿Por qué? Porque la exposición es en extremo deficiente.

No obstante su ambición loable, de ofrece un panorama global de la población indígena, los expositores se limitaron a presentar fotografías y algunos apéndices complementarios: los maravillosos trajes y varios, muy pocos, casi ningunos, utensilios de uso y de trabajo.

De modo que, y a pesar de que se niega esto en el Catálogo, la Exposición Etnográfica resultó, sencillamente, una exposición fotográfica, con motivos indígenas.³⁷

Rodríguez describe con claridad lo que constituye el verdadero centro de la muestra, las fotografías. A éstas, sin embargo, las encuentra sumamente deficientes por que sólo presentan tipos aborígenes, no tienen ambiente y "no dicen nada más sobre la vida, costumbres y sobre todo, las condiciones de existencia de la población indígena. Son fotografías de personas, paradas, estáticas, aisladas de la vida y de sus actividades generales." Rodríguez refleja en esta breve nota el gusto fotográfico que va cambiando a lo largo de la década de los cuarenta, y quizás en una buena parte se le debe a él un ir sentando las pautas para dicho gusto a través de su labor crítica y predilección por y apoyo

³⁷ Rodríguez, Antonio "La exposición etnográfica. No se presentan en ella trabajos de gran calidad", *Ultimas Noticias* 16 de octubre de 1946.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a los fotógrafos de prensa. La fotografía antropométrica, una forma de documentación fotográfica que poco tiene que ver con el trabajo dinámico de los fotógrafos de prensa de los cuarenta, queda castigada por el crítico y relegada a las gavetas del archivo del Instituto. Sin embargo, Rodríguez rescata a un grupo de fotógrafos que han realizado trabajos de corte documental sobre los indígenas, ya en los cuarentas, como Hugo Moctezuma entre los coras, o Armando Zaragoza entre los tarahumaras, sobre los que no se tiene información por ahora. Lamenta así mismo, que de Gertrudis Duby, Evelin Hoffer, los hermanos Mayo y Razetti se hayan presentado tan pocos trabajos. Por último, enfatiza la falta de recursos económicos del Instituto de Investigaciones Sociales, quizás para avergonzar a las autoridades y presionarlas a mejorar el presupuesto del mismo, y afirma que lo que México necesita con urgencia es la creación de un Museo del Hombre:

MEXICO NECESITA UN MUSEO ETNOGRAFICO

La intención y los esfuerzos del Instituto de Investigaciones Sociales son dignos de los mayores encomios. Pero no todo se puede hacer con buenas intenciones. El Instituto lucha con tremendas dificultades económicas. Por eso, no puede realizar las investigaciones correctas y profundas que debería. Basta con ver las increíbles incorrecciones que presenta la leyenda sobre los lacandones, para poder uno imaginarse la deficiencia de los servicios de investigaciones, y las cuales, repetimos, son debidas a dificultades económicas.

Por otro lado, México no puede ya contentarse con exposiciones incompletas y esporádicas, sobre temas etnográficos. La riqueza etnológica que posee exige la creación de un gran **Museo del Hombre**, de extraordinaria importancia para la cultura del país.

Si esta exposición marca una etapa en el camino para la formación de ese museo, habrá que saludarla con entusiasmo, aunque sin dejar de señalar las faltas, deber que el ambiente mexicano, cada vez más severo, más crítico y más responsable, impone a los que escriben, obligándolos a expresar juicios y no ha exaltar amistades.³⁴

Las últimas líneas que escribe Antonio Rodríguez, sobre la responsabilidad de la crítica en el ambiente mexicano, y la no exaltación de las amistades, seguramente se dirigen al museógrafo Fernando Gamboa un poco a manera de disculpa. Con Gamboa tenía amistad y además compartiría a lo largo de ambas sus carreras, intereses y espacios comunes de trabajo en el ámbito de la plástica mexicana; uno como crítico de arte, el otro como el museógrafo mexicano más reconocido en su momento.

Aparentemente, la presentación de la exposición indigenista, que podemos considerar como una enorme escenificación de la situación indígena que vivía el país en la década de los cuarenta, era un llamado de atención, a retomar el problema indigenista que el cardenismo resaltó, pero que durante los años de la segunda Guerra Mundial no fue un asunto primordial. Una situación coyuntural cuajada en las fotografías. Es posible que las

³⁴ Idem

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tomas hechas por Estrada Discua en el momento en que estaban siendo vistas y "leídas" por sus contemporáneos en 1946, fueran apreciadas con un dramatismo que ahora es difícil descubrir en las imágenes.³⁹ (I-14) Además, en la revista *Tiempo* del mismo mes de octubre de 1946, se compara esta muestra con otra simultánea organizada por el Departamento de Asuntos Indígenas, el autor afirma que la muestra del IIS-UNAM fue "el más duro bofetón dado al Departamento de Asuntos Indígenas." Explica que durante los seis años de labores en los que el IIS-UNAM realizó la recopilación para la exposición indigenista, el DAI no hizo nada, o lo realizado fue muy poco en beneficio de los indios: "Lo que se intentó fue obra personal del presidente Ávila Camacho. Lo que no se hizo, que prácticamente lo es todo, constituye una grave enseñanza para el próximo gobierno. La exposición inaugurada por el DAI, (22 de octubre), costó mucho más y mostró mucho menos".⁴⁰ Comparados así los esfuerzos de dos instituciones por abordar y poner en escena la problemática indigenista, el Instituto de Investigaciones Sociales se apunta un triunfo contundente. La revista *Hoy* le dedica unas páginas a la exposición en su número del dos de noviembre de 1946 dónde Moisés Ochoa Campo titulado a su nota "El Problema Indígena" asegura que "han transcurrido cuatro siglos y el problema indígena de México sigue planteando sus demandas, cada vez con mayor urgencia. Pues la nacionalidad no podrá integrarse plenamente, en tanto que los tres grupos étnicos fundamentales: el blanco, el mestizo y el indígena, no se incorporen en una sola realidad constructiva." A partir de su entrevista a Enrique Otón Díaz, afirma que la exposición debería de permanecer abierta más tiempo que el que se le asignó, no por el mensaje estético o artístico de ésta, sino por "la presencia dramática, laceradora pero llena de promesas y posibilidades de nuestras razas autóctonas en el corazón de la República; de los grupos aborígenes con las que la nación tiene una

³⁹ Leer una imagen del pasado hoy en día, e intentar rescatar la lectura de la misma en su momento original de circulación es un ejercicio problemático. Yo veo las fotografías hoy y es cierto que en muchas de ellas encuentro una dignificación de los sujetos fotografiados; muchas mujeres altivas, coquetas, desafiantes, otras temerosas y desconcertadas frente a la cámara; hombres "recios", los niños fueron retratados con una muy especial ternura y eso es evidente en sus sonrisas furtivas o directas a la cámara, las jovencitas son pudorosas, discretas, y los muchachos jóvenes en general joviales. Lo que encuentro muy difícil es "ver" ese dramatismo al que aluden las notas de los diarios. ¿Qué significó para los espectadores de 1946 ver ese mundo indio, y qué significa para nosotros verlo en el 2002? Una diferencia de horizontes históricos separa nuestras impresiones, aunque tengo la intuición que el dramatismo atribuido a las imágenes más bien era cuestión de un estilo y un tono general de la época. Esto pude comprobarlo en la lectura de otras notas en las revistas *Hoy* y *Mañana*. Por otro lado es posible que el cine tuviera una gran influencia en el tipo de lectura dramática que se hacía sobre la imagen indigenista en esos años. Pensemos en los indios que proponen "María Candelaria", "Redes", "Janitzio"; trágicos casi todos, desvalidos, víctimas. Estos no son los indios, contemporáneos nuestros, con los que compartimos el devenir de nuestro país en el presente.

⁴⁰ Revista *Tiempo*, Vol. IX, Núm. 234, 25 de octubre de 1946; pág. 3-5. Según el autor anónimo. "El orden, el sentido social y el dramatismo- "impacto dramático", dicen los artistas- que dan vida a la exposición, hicieron observar al pintor José Clemente Orozco: "La exhibición etnográfica...está magníficamente montada y presentada por el compañero Fernando Gamboa. El arte de exhibir obras de arte plástico es más difícil de lo que a primera vista pudiera parecer"...Sin caer en folclorismo ni en demagogias, el tema se mantiene alto y con dignidad, a lo cual contribuyen los cuadros explicativos que junto a cada grupo de fotografías hizo colocar el Instituto".

cuenta no saldada de uno de los pilares de la nacionalidad que para honra nuestra y a través de la Exposición está diciendo: "Aquí estamos: estos somos: ¿qué van a hacer de nosotros?"⁴¹ Afirmar esta presencia del México Indio, y subrayar ese ¿qué van a hacer de nosotros?

Antropólogos como Johanes Fabian han discurrido en sus trabajos sobre el rol que juegan en la investigación científica tanto las imágenes como los textos "objetivos" (i.o. neutros). La inclusión de la imagen fotográfica dentro de las premisas de objetividad pone de relieve su poder testimonial. Pero como argumenta Fabian, durante muchos años en el pensamiento antropológico se consideró que el poder visualizar esas culturas que estudiaba equivalía a entenderlas y conocerlas. A esto Fabian le llama "visualismo".⁴² Este ejercía además una función didáctica, proporcionando material con un valor expositivo.

Parte del valor expositivo de las fotografías del archivo "México Indígena" radicaba en que propiciaba un encuentro altamente mediado de lo urbano con lo rural/indígena. Estas mismas imágenes de la exposición indigenistas jugaban un papel propagandístico, es decir, afirmaban que el Estado estaba pensando en como resolver "el problema" que el público podía mirar "claramente" en las fotografías; la pobreza, la miseria, la marginalidad, la diferencia, la desintegración nacional, el "atraso cultural" la falta de higiene.⁴³ Si no, ¿por qué incluir en las mamparas finales un programa o plan con soluciones a las condiciones más urgentes? Informar de una manera didáctica representaba una labor importante, finalmente desde los años veinte la educación fue uno de los ejes centrales de los programas del gobierno revolucionario, aunque cambiara su sentido al terminar el período cardenista. Las notas de periódicos y revistas prestaron especial atención no solo al carácter del material incluido en la exposición, sino a una lectura "educativa" de imágenes fotográficas y cuadros explicativos. Los habitantes de la capital se informarían científicamente de lo que acontece con las poblaciones indígenas, poniendo a un lado los estereotipos propugnados por el cine nacional, y reconocerían la verdadera dimensión,

⁴¹ Enrique Othón Díaz, escritor, colaborador del Instituto de Investigaciones Sociales y del museógrafo Fernando Gamboa en esta exposición, se dedico según sus propias palabras a apoyar a los indígenas durante toda su vida. Entre sus obras se encuentran: los libros de poemas "Escuela rural" y "Madre tierra", un ensayo político-social "Ante el futuro de México" y novelas de tema indigenista: La montaña virgen y S-E-Z-33 Escuela (sobre la vida de los maestros rurales) y Filón de América. Con Rolando Aguilar realizó dos películas en 16 milímetros: "Amanece en el Erial" con un elenco exclusivo de indígenas otomíes y maestros rurales sobre la trágica vida en el Valle del Mezquital, y "La Estirpe de Juárez". Véase resumen en Moisés Ochoa Campos, "El Problema del Indio" *Hoy* noviembre 2, 1946.

⁴² Fabian, Johannes, Time and the Other: How anthropology makes it's object, Columbia University Press, New York 1983

⁴³ El visualismo subyace también en una buena parte de los trabajos de los fotógrafos documentales como los de Jacob A. Riis en los Estados Unidos desde finales del siglo XIX documentando las condiciones de vida de los trabajadores inmigrantes.

dramática y lacerante, de la situación de los indígenas; el “problema indígena” en todas sus dimensiones.(I-15)

La exposición culminó una labor de varios años en la documentación de esa realidad indígena contemporánea que no era conocida cabalmente. El tiempo que transcurrió entre el inicio del proyecto (1939), su ejecución y su presentación abarcó casi tres períodos presidenciales. La elaboración del gran Atlas etnográfico-fotográfico de México se fue realizando, mientras en nuestro país se efectuaban cambios culturales significativos en la relación entre la tradición y la modernidad, el campo y la ciudad y los grupos de poder y las clases trabajadoras. Carlos Monsiváis describe esta década como el momento dónde se articula una nueva meta nacional:

cuyo primer requisito es la forja de una nueva clase obrera, sumisa, deportiva, alcoholizable, amiga del orden y la parranda, enemiga del comunismo. Para impulsar la construcción de esta clase, y la idea de un país razonablemente moderno, surgen en 1943 las grandes campañas de alfabetización, ya desprovistas de la mística de 1923 o 1928, y seguras del objetivo: habilitar la mano obrera. Esta exige un magisterio alejado de las ferocidades verbales del cardenismo...⁴⁴

Como describe el escritor, el proyecto social y político de los cuarenta era formar una sociedad de clases organizada y dócil que se gobernara sin grandes sobresaltos políticos, para consolidar un país estable, aunque aún diverso. Como señale más arriba, ese tono dramático y de urgencia fue lo que más llamó mi atención durante la revisión de la hemerografía sobre la exposición.⁴⁵ El proyecto Ávila-Camachista de Unidad Nacional, promotor de la estabilidad, dependía en gran medida de los pactos concertados entre los sectores laborales y empresariales, sin embargo, la pluralidad étnica y cultural no encontraba cabida en el esquema unificador. Esta estabilidad social, política y económica, dependía así mismo de la capacidad de homogeneizar a la población. El tono dramático entonces sugiere varias cosas. Por un lado lo apremiante que resultaba avanzar en el ramo del conocimiento de las realidades de los indígenas para poder desarrollar e implementar políticas culturales, sociales y económicas para integrar a las etnias al resto de la nación y convertirlas en poblaciones dóciles, normalizadas y gobernables. Pero, también puede advertirse en el tono dramático de las notas, una reacción a los hispanismos promovidos por los sectores sociales más conservadores y de derecha que desacreditaban el valor cultural y social de lo indígena. Enrique Otón Díaz recuerda, por ejemplo, que se le

⁴⁴ Monsiváis, Carlos. *Op.Cit.*: Pág.263.

⁴⁵ Revista *Tiempo*, No.234, Vol. IX, octubre 1946, México; pág.3-5; Acero, Martín, Revista *Nosotros*, noviembre 2, México 1946; pág.30.

vilipendió y acusó de desprestigiar a México por insistir sobre la temática indígena en su obra literaria.⁴⁶ Sin embargo, no se desacredita la herencia española dentro de la muestra de 1946, sino que se le otorga un espacio en la sección de "prólogo plástico" como una parte del mito de origen del mestizo, emblema de la nación mexicana. En esta puesta en escena de la situación del indio contemporáneo de los cuarenta, había un juego simbólico que conjugaba el origen indio y la herencia colonial en "la gran forja" de Manuel Gamio, para entregarnos al mestizo, símbolo de la Unidad Nacional, y resaltar la problemática de la diversidad étnica vivida como una desunión.

Esta idea de poner en escena nos permite considerar al plano pictórico de la imagen fotográfica como el momento congelado de una representación teatral. En este sentido el marco o encuadre vendría siendo una suerte de escenario. La fotografía es entonces un instante en una representación continua, que el artista, foto-documentalista o investigador, detiene para sí como un espectador registra y guarda en su memoria un instante, diferentes momentos, en una obra de teatro, un ballet, un guiñol. Esta puesta en escena, donde las fotografías hacen las veces de los actores de una dramatización, complementadas y en coordinación con los textos a manera de parlamentos teatrales, se había ensayado ya anteriormente, si bien no en un espacio armado como el de la muestra de Bellas Artes. Podemos pensar en las revistas como *Mexican Folkways*, o *El maestro Rural*, con sus combinaciones fotografías-textos, como ejemplos de una puesta en escena similar, aunque a menor escala. El propósito, de difusión de conocimiento del folklore, en el caso de la primera, y de presentación de materiales que apoyaran las labores de los maestros rurales, en la segunda, utilizó textos ilustrados por imágenes fotográficas que oscilaban entre lo teatral y lo documental. Esta misma fórmula la ensayaron con otros propósitos y distintos logros las revistas de foto-reportaje de los años treinta, cuarenta y hasta cincuenta como *Hoy, Mañana y Siempre*.

Esta idea de una puesta en escena deriva en parte de la manera en que algunos antropólogos han abordado los hechos sociales como dramatizaciones donde es posible percibir los valores, y las normas culturales de una sociedad. Tomados desde una perspectiva más hermenéutica que semiótica, me parece que estos enfoques pueden enriquecer las lecturas de las fotografías y su papel en la exposición de 1946. Esta

⁴⁶ Moisés Ochoa Campos, "El Problema del Indio" Revista *HOY* nov.2, 1946.

perspectiva es visible en trabajos de antropólogos como el norteamericano Clifford Geertz, que interpretó la pelea de gallos en Bali como una dramatización de las preocupaciones sobre el estatus masculino (y la jerarquía) social en la cultura Balinesa.⁴⁷ Por su lado, el antropólogo Victor Turner también se acercó a los acontecimientos sociales como dramatizaciones, aunque negándose a pensarlas como una “puesta en escena” pensándola como algo demasiado programático; con un guión fijo, pre-establecido, inapropiado para las dinámicas sociales, donde la acción viva en la especie humana jamás puede ser la consecuencia lógica de un gran diseño teatral.⁴⁸ Pienso aquí en el montaje de la exposición de 1946 como en una puesta en escena sin un guión cerrado, tal vez más a manera de un teatro experimental, donde los actores, los indios fotografiados, no pueden bajar del escenario (el muro). Otra de las situaciones que refuerza esta lectura teatral es la del encuentro de los turistas con las culturas indígenas en los itinerarios ferroviarios como los del ferrocarril de Santa Fe en el suroeste americano, o los libros de viajeros norteamericanos en México escritos durante las primeras cuatro décadas del siglo veinte. El turista mira casi siempre desde la ventanilla del tren, o la del auto, y esta se convierte en un recuadro, que también es una especie de ventana, más allá de la cual transcurre la “presentación” de una cultura diferente a la del turista. Es también una re-presentación, una actuación, real y no metafóricamente teatral, en la medida en la que muchas de las cosas que acontecían frente a los ojos de los viajeros eran orquestadas para entretenerlo y divertirlo. Se suministraban así pequeñas dosis de diferencia que no generaran demasiada ansiedad en los visitantes, para que de forma suave y de manera bastante mediada, los turistas tomaran de las culturas vivas solo aquello folclóricamente atractivo, simplificado y en general desprovisto de los valores religiosos, o mítico-mágicos; una suerte de simulacro.⁴⁹ Finalmente, creo que es la lectura dramática de esas fotografías, hechas en su momento histórico, lo que más apoya una “re-lectura” teatral de las mismas desde nuestro tiempo. El drama de la diversidad, inexplicable, atractivo, polivalente ¿acaso ha dejado de apelar a nuestra imaginación?. En este mismo sentido opera la puesta en escena de la diversidad étnica del país, presentada al público capitalino en 1946. La fotografía es un

⁴⁷Geertz, Clifford, “Deep Play: Notes on the Balinese cockfight” en *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Inc. Publishers, New York, 1973; pág. 412-454.

⁴⁸ Turner, Victor *Dramas, Fields and Metaphors Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1974; pág. 13.

⁴⁹ Véase sobre todo capítulos 2 y 3 de Leah Dilworth, *op.cit.* Un ejemplo de los libros de viaje por México: Moats, Leone and Alice Leone *Off to Mexico*, Charles Scribners and Sons, New York, London, 1935,

contenedor de la realidad, congelado, detenido, que genera la suficiente fuerza dramática, combinada con los textos, para llamar la atención del espectador, pero que también proporciona la suficiente seguridad psicológica conteniendo la realidad, como para hacer que el espectador no se angustie demasiado y tolere la vista de las imágenes. Jugando así lo visual con el lenguaje escrito, la realidad indígena es aprisionada en la imaginación del espectador con márgenes y fronteras claras, contenidas, que no ponen en entredicho la identidad urbana, ni amenazan con invadirla de diferencia. La rigidez de la estructura formal de la mayoría de las imágenes reafirman esa sensación de estabilidad y seguridad en el espectador.

La fotografía; imagen y mensaje

Para precisar sobre el uso que se dio a las fotografías en la exposición indigenista es necesario detenernos a reflexionar sobre el carácter de la fotografía en si. Esta es un tipo de imagen técnica y es un mensaje. Distintas posturas críticas le han asignado uno u otro valor. Walter Benjamin con "La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "Pequeña Historia de la Fotografía" inaugura una reflexión seria en torno al lugar social, y el valor cultural de la imagen fotográfica.⁵⁰ Sus pronunciamientos en torno a la pérdida del "aura" en la reproducción técnica de obras de arte son aún motivo de polémica. Lo que se pierde con la reproducción de una obra es su "aquí y ahora" (relación temporal y espacial), la "manifestación irrepetible de una lejanía", por otro lado la ideología impulsa la difusión de estas imágenes para las masas es la ilusión de acercar espacial y humanamente las cosas. Este deseo de acercar a la masa urbana al mundo indio, acicateado por motivos políticos y sociales, se encuentra detrás (y dentro) de la exposición pública del material del archivo indigenista en 1946. Por otro lado, Benjamín habla del último refugio del valor cultural de la imagen en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. La nostalgia por lo que se ha ido, es también esa "jaula de la melancolía" que describe Roger Bartra y que se encuentra en el corazón mismo del archivo indigenista, un último homenaje a las tradiciones encarnadas en los cuerpos de los sujetos que aún las practican y que paradójicamente autentificaban la cultura mexicana, mientras al mismo tiempo frenaban la marcha del progreso y la modernidad.⁵¹

En su historia de la fotografía, Naomi Rosenblum ubica el trabajo de Gisèle Freund dentro de lo que define como el impulso sociológico para considerar las imágenes fotográficas y sus historias como fenómenos socio-culturales.⁵² Aunque la obra de Freund Fotografía y sociedad se publica en castellano en 1976, las investigaciones iniciaron desde la década de los treinta.⁵³ Freund insiste que desde su nacimiento la fotografía pasó a formar parte de la vida cotidiana y que estaba para los años setentas tan incorporada a la vida

⁵⁰ Ambos textos incluidos en Benjamin, Walter Discursos Interrumpidos I, Serie ensayistas #91, Taurus Ediciones S.A., Madrid, 1973. Sobre el aura véase págs. 22, 24 y 25.

⁵¹ Bartra, Roger, La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano, Grijalbo, México 1987. Bartra afirma, entre otras cosas, que uno de los aspectos más interesantes de los estudios de "lo mexicano" es el hecho de que al leerlos con una actitud *sensata* no puede llegarse a otra conclusión que el carácter mexicano es una "entelequia artificial": construido por los mitos, la actitud frente a la "tradición cultural", el "alma popular" que el autor expone y rasga en su texto.

⁵² Rosenblum, Naomi A world history of photography, Abbeville Press Publishers, New York, London, Paris, third edition 1997. págs. 9 y 10.

⁵³ Freund, Gisèle La fotografía como documento social, Editorial Gustavo Gili, S.A. serie Fotografía, Barcelona y México, 9ª edición, 2001. (1ª 1976, Col. "Punto y Línea").

social, que a fuerza de tanto verla, nadie la advertía ya. Característica primordial de la fotografía es su aceptación por igual dentro de todas las capas sociales, ahí, nos dice, reside su gran importancia política. Importancia que no paso inadvertida a los organizadores de la exposición etnográfica de 1946. Freund consideraba a la fotografía como capaz de reproducir "exactamente la realidad externa- poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducción más fiel y más imparcial de la vida social." Si bien este carácter denotativo es el que la convirtió en una herramienta metodológica dentro de las disciplinas sociales, Freund no se detiene demasiado a considerar a la fotografía en si en tanto construcción cultural, política e ideológica. Es Roland Barthes quien desde la semiótica iniciaría este cuestionamiento.

Desde su ensayo "El mensaje Fotográfico" de los años sesenta, Barthes plantea que la fotografía es la transmisión de una escena de la realidad misma. Si bien no es "la realidad misma" si es su análogo perfecto.⁵⁴ El estatus de la fotografía, definido en ese texto, es el de un mensaje sin código. Sin embargo, plantear que la fotografía es un mensaje sin código pareciera afirmar que existe en un vacío, sin un contexto social de producción, de recepción y de uso, fuera de un tiempo histórico determinado y un espacio concreto. Barthes escapa de este callejón afirmando que la paradoja del mensaje fotográfico radica en que en la fotografía co-existen dos mensajes, uno sin código (lo análogo, lo denotado) otro codificado (lo connotado); una suerte de malabarismo entre el supuesto valor objetivo, "testimonial" y los valores culturales, simbólicos. En la Cámara Lúcida, uno de los últimos libros que apareció antes de la muerte del escritor (1980), éste retoma el problema de la paradoja de la fotografía e intenta desentrañar la esencia misma de la imagen fotográfica. Descubre que lo que se ampara detrás de la fotografía es "La Muerte", adquiriendo así su búsqueda un carácter romántico. La fotografía construye sobre la superficie del papel sensible un doble de la realidad (el análogo del que habla en "El mensaje fotográfico"), por eso es una afirmación de la muerte, de un esto-ha-sido (y ya no es), y como tiene que ver con lo muerto, va ligada a la aparición. Nos ofrece al retrato como una garantía de eternidad pensando que en esa imagen doble de su ser, el modelo encuentra una manera de trascender la muerte. Los retratos de frente y de perfil que comprenden la gran mayoría del archivo indigenista cumplen esa función, trascender a la muerte, a la presunta e inminente

⁵⁴ Barthes, Roland, "The Photographic Message" en Image, Music, Text Hill and Wang, New York, 1977. págs. 15-31.

desaparición de las culturas indígenas. Su papel es por lo tanto no sólo honorífico, sino de máscara mortuoria; de monumento recordatorio. Nos asegura que en una fotografía lo que se reproduce esta al infinito sólo ha tenido lugar una vez y por ello, la fotografía sólo puede repetir mecánicamente (técnicamente) lo que no podrá nunca repetirse existencialmente, a pesar de que se la considere un doble perfecto de la realidad. Propone además que la fotografía no se distingue de su referente, es como si éste se adhiriera, y es así que la fotografía lleva siempre a su referente consigo, marcados los dos por la “inmovilidad amorosa y fúnebre” (de lo congelado, lo petrificado, lo fosilizado, lo cosificado). El referente y la foto están pegados uno al otro y viven estáticos en medio de un mundo de movimiento. Esta falta de movimiento es quizás lo que tanto irritaba a los críticos como Antonio Rodríguez tan parciales a favor del dinamismo de los foto-reporteros.

En La Cámara Lúcida Barthes plantea a la fotografía como inclasificable, y lo es por el hecho de que no hay una razón para marcar una de sus circunstancias en concreto, es como un signo que no termina de cuajar. Barthes propone ofrecernos su muy personal y nada científica manera de reflexionar sobre las fotografías que le llaman la atención. Para hacerlo inicia proponiendo una tricotomía entre los sujetos que participan en/de/con una fotografía:

El operator que es el que opera la cámara o fotógrafo; **El Spectator** que somos nosotros que vemos compulsivamente las imágenes fotográficas; **El Spectrum** que es aquel o aquello que es fotografiado, el blanco del objetivo un pequeño simulacro emitido por el objeto. Explica que él mismo se siente muy incómodo frente a una cámara y como siempre siente que se convierte en otro de sí mismo, que se da cuenta de como la fotografía transforma su cuerpo en otro (así se inventa una identidad) entonces, dice, es como un “espectro”. Escoge la palabra “espectro” por la relación que ésta tiene en su raíz tanto con la palabra espectáculo y con espectro, como el retorno de lo muerto (curiosamente de alguna forma las fotografías se hacen valiosas en cuanto su referente desaparece de la realidad). Frente a la fotografía, entonces, Barthes no se siente ni sujeto ni objeto, sino un sujeto que se siente devenir objeto, viviendo así una coexistencia con la muerte. Cierta sensación funeraria emana sin duda de las fotografías del archivo “México indígena”, pero no de todas, y no todo el tiempo.

De estas posturas críticas podemos afirmar que la fotografía como un tipo de imagen análoga de la realidad parece no encontrar un nicho estable en las teorías de la

imagen, desde donde se la pueda abordar con certezas y sin prejuicios. Existe un miedo a cierta "perversión" de la imagen fotográfica, básicamente un temor, o sospecha, respecto a su polisemia.⁵⁵ Ha sido vista desde principios del siglo XX con suma sospecha. Es un objeto extraño, que atrae poderosamente, pero perturba; es paradójica, enigmática. Esta parece ser una de las características de la fotografía que nos atrapa, y que la convierten en un objeto de problemático abordaje. Las diferentes perspectivas teóricas oscilan entre la fascinación y la repulsión por la fotografía, a veces incluso dentro de un mismo texto. Susan Sontag en Sobre la Fotografía, por ejemplo y a pesar de cierta atracción y seducción que la imagen fotográfica ejerce sobre ella, parece finalmente retomar la idea de lo fotográfico como una engaño salido de la caverna platónica; un simulacro de la realidad. Sin embargo, Sontag encuentra un sentido ético o moral, "políticamente correcto" en ciertas fotografías, como las tomadas por los documentalistas del *Farm Security Administration* en los Estados Unidos de Norte América durante la depresión en la década de los treinta, o las imágenes del "matadero de la historia" en los foto-reportajes.⁵⁶ Sontag nos advierte del poder testimonial de la fotografía, de su valor como documento de identificación y por ende de información en las redes de control social.⁵⁷ Además, habla de diferentes imágenes fotográficas; las documentales, las de crónica en los álbumes familiares, las de los turistas, diferenciando así los usos sociales de estas y encontrando especificidades particulares.

Para esta investigación han sido de igual relevancia que las posturas arriba mencionadas las ideas propuestas por el teórico francés Philippe Dubois en su obra El Acto Fotográfico; de la representación a la recepción. En ella intenta definir lo fotográfico "como una categoría que no sea tanto estética, semiótica o histórica como fundamentalmente epistémica, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer".⁵⁸ La fotografía es entonces no solo un producto, sino una forma de pensar, se abre frente a nosotros como una manera particular

⁵⁵ En el seminario "Imagen, Cultura y Tecnología: La imagen técnica del siglo XIX al siglo XX", Laura González propuso que existe cierta iconofobia muy particular que afecta a las imágenes técnicas, como la fotografía. Esta se debe en parte al temor de un "deslizamiento" de las significaciones, entendiendo por esto que a nuestra cultura judeocristiana, le cuesta gran trabajo manejar epistemológicamente la multiplicidad de significados inherentes a la imagen fotográfica. De ahí que se vea a las fotografías con terror.

⁵⁶ Lo que Sontag no se cuestiona entonces, es a que nivel o grado estas fotografías documentales que aparentemente fueron tomas directas de hecho son tomas escenificadas como lo menciona Linda Nochlin en el prefacio al libro de Abigail Solomon-Godeau Photography at the Dock, Media and Society #4, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991; pág.XIII.

⁵⁷ Sontag, Susan Sobre la Fotografía, EDHASA, Barcelona, 1981. La primera edición en inglés es de 1973. Véase particularmente el capítulo "En la Caverna Platónica".

⁵⁸ Dubois, Philippe El Acto Fotográfico; de la representación a la recepción, Paidós Comunicación # 20, Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1986. pág. 54

de ver, entender y reflexionar sobre el mundo que habitamos y reproducimos técnicamente. Dubois inscribe a la fotografía dentro de una categoría de signos que el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce llamó "índex" (índice) en oposición a ícono y a símbolo que serían los otros dos tipos de signo en la tricotomía semiótica ícono/índice/símbolo. Dubois considera que la fotografía pertenece esencialmente al orden de la huella, del rastro, de la marca o del depósito- es indicial. Incluso antes de ser una imagen es una huella de la luz, fijada en un soporte bidimensional, sensibilizado por cristales de halogenuro de plata. La fotografía es por tanto, en una primera instancia, la huella, el rastro de algo que ha estado ahí afuera, que ha quedado registrado a través de un proceso técnico y que mantiene un lazo con la experiencia de una persona accionando el aparato fotográfico, y lo que ha estado frente al mismo; es el resultado, el producto de un acto y de una experiencia. Consideremos entonces a la imagen fotográfica como el producto de un proceso de experiencia "en el mundo", de registro de un "real ahí afuera", pero que comprende también una codificación a través de la experiencia y la cultura del fotógrafo, que serán releídas y reinterpretadas por los receptores de las fotografías.

¿Para qué sirve pensar a la fotografía como una categoría epistemológica? Primeramente pensar en la fotografía como una categoría epistemológica afirma que esta no solo es un objeto estético, un documento histórico, un texto, sino verdaderamente una manera particular de pensar el mundo (de las ideas, de las representaciones, de las imágenes físicas/técnicas como un tipo de representación); que es independiente de los textos con los que muchas veces colabora, o a los que otras veces se resiste. Es decir, que sus significados nos hablan de algo más, o de algo otro, de lo que hablan los textos.

Por otro lado, abordar a la fotografía desde la perspectiva planteada por Dubois, por ejemplo, permite recuperar la multiplicidad de lecturas e interpretaciones que se han hecho de un grupo concreto de fotografías, en este caso el archivo "México Indígena". Un mismo signo pueda pertenecer a las tres categorías de la tricotomía semiótica ícono/índice/símbolo, ya que estas no se excluyen entre sí. Si pensamos la fotografía como el resultado de un proceso (el acto fotográfico) que oscila entre tres categorías diferentes de signos, podemos abrir la concepción de la fotografía a una polisemia, y no encasillarla en análisis que excluyen diferentes perspectivas interpretativas y conceptuales. Las lecturas del archivo que se hacen en esta investigación son unas entre muchas otras que pueden

hacerse del mismo como lo demuestran la inclusión de estas imágenes fotográficas en diversos textos a partir de 1939.

En el marco de esta investigación, he tratado de tener en cuenta en qué momento histórico se consideró a la fotografía etnográfica como una mimesis. Es decir, se ha tratado de rescatar el valor de la fotografía como ícono de la realidad, y preguntarse a que propósitos sirvió, y qué imagen del poder nos da esa consideración. También he querido reflexionar sobre qué ocurre cuando pensamos en la fotografía como un símbolo, es decir como una construcción cultural, y de igual modo preguntar qué imagen del poder nos da eso. Por último, ¿pensar en la fotografía como indicial (como índice) nos sirve para plantear algo sobre la fotografía que la diferencia de los textos que la acompañan?

Por índice (índice) se entiende al tipo de signos que “mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión con lo real, de contigüidad física, de co-presencia inmediata, mientras que los íconos se definen más bien por una simple relación de semejanza atemporal (analogía), y los símbolos por una relación de convención general.”⁵⁹

Dubois diferencia estos tres tipos de signos para poder abordar el problema del acto fotográfico, concentrándose así, más en el proceso, que en el producto. Lo que intenta hacer es un desplazamiento del punto de vista desde el que se ha mirado teóricamente a la imagen fotográfica- de los acercamientos a las fotografías como mimesis de la realidad por un lado, y por otro lado de las posturas teóricas que ven la imagen fotográfica como construcción de convenciones generales- plantear una postura epistemológica distinta, la que reconoce el valor indicial de la fotografía. Esto, para finalmente elaborar una teoría del acto fotográfico.

En lo que respecta a este trabajo, es imposible abordar el archivo únicamente desde la postura indicial, aunque sea a partir de ella que podamos plantear la posibilidad de que las fotografías sean esencialmente una huella de cierta realidad india a la que a veces miramos con nostalgia o melancolía. En cierta forma afirman la experiencia empírica del fotógrafo, el investigador, así como una co-presencia y coetaneidad entre estos y los sujetos fotografiados. La indicialidad de la fotografía pone por lo tanto de relieve la cualidad dialógica de la misma. Esto es de particular interés para el caso del archivo indigenista

⁵⁹ Ibid. pág. 55-56.

donde la gran mayoría de las fotografías de personas fueron abiertamente posadas y por lo tanto se enfatiza el carácter de “negociación” del acto fotográfico. Es en este lugar de la fotografía como índice que se deposita el instante de una experiencia irrepetible, a pesar de la multi-reproducción de una imagen. La utilidad de la perspectiva semiótica que plantea Dubois es la de resaltar que en diferentes momentos históricos se ha contemplado un mismo archivo, y se le ha interpretado y entendido, de modos muy diverso. Se juegan entonces, no sólo las lecturas semióticas de las imágenes fotográficas, pero las dimensiones hermenéutica y fenomenológica también.

Por ejemplo, el archivo en cuestión se gestó partiendo de la idea de que la fotografía documentaba objetivamente la realidad de diversidad étnica/racial existente en el México de los años cuarenta. Hoy día es vista como una fuente de información, es decir una acumulación de detalles, denotativos y connotativos, que se prestan a ser interpretados dentro del marco conceptual de un investigador. Cuando Discua fotografía a la mujer huave de San Mateo del Mar en la imagen I-16, de cuerpo entero y de frente, dentro de un contexto más amplio, nos ofrece una escena con diversas posibilidades narrativas. Esta tiene poco que ver con el dictado de que las imágenes fotográficas, para ser propiamente científicas deben ser lo más neutras posibles. En esta fotografía, Discua no se preocupó por aislar al sujeto. Este es un documento de un momento de la visita del fotógrafo a San Mateo del Mar, Oaxaca. Es indicial en tanto huella de la presencia de esa mujer, bajo la luz del sol, en un momento determinado del día. Incluso si estiramos un poco el argumento podemos decir también que es indicial en tanto registra esta experiencia de intercambio y encuentro entre la mujer y el fotógrafo, y recoge el instante en que ella estaba frente a la cámara. La mujer está parada mirando de frente a la cámara, al hacerlo nos invita a entrar en la fotografía. Posiblemente estaba trabajando fuera de su casa, en una suerte de patio delimitado por la barda de carrizo que vemos al fondo, y a petición del fotógrafo ha detenido sus labores para posar para la foto. Sus brazos cuelgan relajados a sus costados, los dedos y los hombros no se tensan. En su rostro se esboza una leve sonrisa de modesta complicidad. Esta podría ser la narrativa explícita de la imagen, una suerte de registro de las apariencias instantáneas de esta fotografía en particular.

Por otro lado, el re-encuadre que podemos percibir en la fotografía fue hecho en el Instituto, por alguno de los investigadores o por el mismo Mendieta y Núñez.⁶⁰ Este re-encuadre en sí genera una narrativa implícita, no en particular de la toma, sino del acto de editarla. ¿Por qué enmarcar a la mujer y dejar fuera la mayor parte del contexto? Este re-encuadre ha cambiado la toma en la medida que intenta editar el contexto del fondo, y concentrar la atención solamente en el cuerpo de la mujer- de ser una escena con un sujeto y con ciertas narrativas, ha pasado a ser una fotografía tipológica con otras narrativas “re-encuadradas”. Al editar el entorno, la imagen pierde una buena parte de su capacidad de contarnos algo sobre la mujer y su vida: se la ha neutralizado en cierto sentido y se la ha “cargado” en otro. Se ha intentado hacer de ella algo más “objetivo” y neutro, más directo y enfocado. Esto nos cuenta sobre la propia historia que el documento fotográfico tiene en las disciplinas sociales, como se lo maneja, se lo manipula, se lo re-encuadra y en algún grado se lo redimensiona, o des-dimenciona. Puede considerarse como icónica o simbólica, dependiendo del papel que se le haga jugar en compañía de un texto. Lo que nos cuenta ahora esta imagen, apreciada tal como la vemos, es que existía una necesidad por “neutralizar” ciertas expresiones narrativas “vivenciales” que tienen que ver con el momento en el que Estrada Discua y esta mujer se encontraron, cámara de por medio, bajo la luz del sol, y negociaron la toma.

La perspectiva de la fotografía como ícono, en tanto imagen objetiva, científica, mimética, apoyo la proliferación de imágenes fotográficas dentro del marco de las ciencias sociales en los cuarenta. Al ser vistas como documentos neutros, servían para ilustrar textos y eran testimonio de la presencia de los investigadores, y la existencia de los indios como objetos de estudio.

Por otro lado, también se puede abordar el archivo desde la perspectiva que ha mirado a las fotografías como símbolos; como construcciones que mantienen una relación con su referente codificado culturalmente. En este sentido podrían apreciarse y leerse la gran cantidad de fotografías de vivienda y artesanías que hay en el archivo. Dos imágenes del lote de los huicholes (**I-17, I-18**) nos muestran unos anillos de cuentas de vidrio y un sombrero, ambos productos artesanales representativos de los huicholes y seleccionados para incluirse como productos típicos. No son icónicos, sino simbólicos, dado que

⁶⁰ En la revisión del archivo fue posible apreciar varias instancias de estos “re-encuadres”, no solo entre las imágenes de los huaves, pero en otros grupos.

representan una conexión entre la producción artesanal (el trabajo), con los valores culturales (el adorno). De este modo, esta tipificación como objetos artesanales particulares permitió que se les adjudicara un valor simbólico, representativo del grupo étnico. Aquí los cuerpos casi han desaparecido, exceptuando las manos que los portan y sostienen o la cabeza implícita en el sombrero.

La imagen fotográfica en tanto construcción simbólica fue planteada en los trabajos recopilados en el libro Signos de Identidad en 1989, primera publicación que intentó hacer reflexiones sobre las fotografías del archivo "México Indígena". En general, los autores de este catálogo plantearon que estas fotografías eran un producto cultural, político, ideológico y simbólico.⁶¹ Visto desde esta plataforma, ese mensaje codificado culturalmente inicia cuando el fotógrafo decide el encuadre, el ángulo, se acomoda a los encargos hechos por los investigadores, coloca a los sujetos fotografiados, o les pide que posen, y la fotografía termina siendo un producto híbrido donde se reflejan diversos intereses ideológicos, políticos, económicos, sociales, científicos, estéticos. Esta aproximación nos permite también pensar en la fotografía como una puesta en escena, tomando en cuenta el papel que juega cada miembro de la escenificación; el fotógrafo, los indios que posan, el investigador que solicita las imágenes, el espectador que contempla las imágenes en una exposición, en un libro, en revistas, o dentro del mismo archivo en el instituto ya que el lugar, y el medio de difusión/contemplación de las mismas también tienen un significado simbólico distintivo.

Preguntarnos por este valor simbólico implica reflexionar sobre el uso social de las imágenes del archivo, la circulación y recepción de las mismas, e incluso también pensar si puede existir un "inconsciente óptico" indigenista.⁶² También podemos vislumbrar los modos en los que la imagen fotográfica colabora o se resiste al texto etnográfico; atestigua, presencia, pero ¿afirma lo que el texto describe? ¿plantea una visión distinta a la del texto?

⁶¹Instituto de Investigaciones Sociales Signos de Identidad, IIS-UNAM, México 1989. Prólogo de Carlos Martínez Assad; Guillermo Bonfil "Los rostros verdaderos del México Profundo"; María Luisa Puga "El rostro Infinito de las manos"; Carlos Monsiváis "Retratos de Familia sin Nostalgia". Este es un catálogo de una selección de fotografías del archivo "México Indígena" con ensayos de los autores arriba mencionados.

⁶² Walter Benjamin señala que "...la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta por que en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia, presenta otro entramado inconscientemente...Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares...Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional." en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" Discursos Interrumpidos J. Taurus, Madrid, 1973; pág. 48. El problema del inconsciente óptico, y el de la fotografía como una experiencia de "ser y estar en el mundo" pueden ser líneas interesantes a seguir en investigaciones posteriores. Un abordaje fenomenológico, y ya no tanto semiótico, de la construcción y la recepción de las imágenes fotográficas podría arrojar una luz diferente sobre el valor y el lugar social/cultural de las mismas.

¿se resiste a seguir la línea que el texto va tendiendo? Es con la publicación de Signos de Identidad en 1989, que desde el mismo Instituto de Investigaciones Sociales se hace una re-lectura de las fotografías que se tomaron en los años cuarenta, re-lectura que no carece, en el caso del ensayo de Guillermo Bonfil, de una reflexión crítica sobre el quehacer sociológico desde el Instituto y la producción de un archivo fotográfico. Si la fotografía es entonces una construcción simbólica, al igual que el discurso, es posible leerla y decodificarla como un texto; desconstruirla. Descomponer las imágenes sobre indios en partes, e ir marcando diferentes elementos dentro de la construcción de las mismas, me ha permitido establecer la significación que distintos elementos formales y compositivos adquirieron para poder ir tejiendo, desde el siglo XIX, ese tapiz que he llamado imaginario fotográfico indigenista, que no es otra cosa que un entramado simbólico indigenista.

Reconocer el valor indicial de las fotografías del archivo nos hace considerar la singularidad de la experiencia fotográfica en el campo de la etnografía. Es en este punto donde la fotografía recupera una dimensión diferente, otra, a la del texto, como “esa huella física de un objeto real que ha estado ahí en un momento determinado”; la dimensión de un diálogo y negociación entre dos o más coetáneos.⁶³ Cuando uno trabaja con este tipo de fotografías, que por el paso de los años se han hecho más enigmáticas, a veces siente uno que camina entre ruinas, vestigios de un pasado lejano. A veces es difícil no sentir que lo que tiene uno en las manos cuando las toma, es un fósil, algo muerto, algo que esta por desbaratarse. Esta sensación se acrecienta cuando uno hace una lectura de las fotografías como textos y las desconstruye, pareciera que al ir tratando de diferenciar los hilos del entramado simbólico algo se va desbaratando, aunque otra cosa también se va reconstruyendo. El valor indicial de la fotografía nos rescata un tanto de esta sensación de pérdida, no se si restaura esa aura benjaminiana perdida, pero en su carácter de huella, de marca, las fotografías nos recuerdan, que la diferencia y la diversidad humana existieron en los años cuarenta del siglo XX, y nos han dejado un rastro que podemos tratar de ir siguiendo para reafirmar el valor positivo de la pluralidad, la diversidad y la heterogeneidad humana. Lo que subrayan es la historicidad de las imágenes, la relevancia de sus sistemas de producción y de sus usos sociales.

⁶³ Benjamin, “La obra de arte...”, *op.cit.*: pág. 65.

Contenidos del Archivo

En lo que toca a los estilos fotográficos, el archivo "México Indígena" se puede ver como una península bañada por muchas aguas. Por un lado el estilo documental taxonómico de la fotografía antropométrica y/o biotipológica, como las fotografías de registros de presos, prostitutas, enfermos mentales; por otro, la fotografía "costumbrista" de tipos populares, llamándola así por el lazo que este género mantiene con la pintura y la gráfica costumbrista decimonónica; y por otro más, una óptica modernista ensayada tímidamente en algunas fotografías. En esta península fotográfica, se hacen trabajos científicos que poco tendrían que ver con los esteticismos ensayados por los fotógrafos folkloristas, aunque al igual que éstos, también se crean registros que apoyándose en las enseñanzas académicas como la composición y el claroscuro, por ejemplo, intentan crear un imaginario indígena de alto valor estético. Procurar este valor estético para los indios en las fotografías, redundaría en una valoración positiva de lo indígena.

La mayor parte de las imágenes del archivo "México Indígena" responden a la clasificación tipológica de grupos indígenas; es decir a un ejercicio que se sirve de unos cuantos ejemplos de tipos físicos para cada grupo indígena, pretendiendo convertirlos en las bases para elaborar un "índice" del grupo en general. De este modo, los sujetos escogidos, al azar y sin un criterio científico concreto o sistemático, se convierten en "ejemplares tipo" de toda una etnia.⁶⁴ La mayor parte de las fotografías de este tipo son encuadres del sujeto de frente y de perfil, en primer plano y hasta la cintura: es lo que en pintura o escultura se reconocería como un busto. Este tipo de toma, de acuerdo a Rebeca Monroy recibe el nombre de "plano americano" y se utiliza en el cine para describir el encuadre del torso y cara del personaje que se esté filmando.⁶⁵ Fausto Ramírez me indica que en lenguaje cinematográfico a esta toma puede llamársele *medium shot* o incluso *medium close-up*. Yo mantendré en este trabajo el uso del término "plano americano". El énfasis de estas imágenes se concentra en los rasgos fisonómicos. Dos ejemplos de este tipo de imágenes, que constituyen el 48% del archivo: hombre mame de perfil (I-19) y mujer

⁶⁴ Caso diferente resulta el de los trabajos fotográficos comisionados por el antropólogo norteamericano Frederick Starr en sus investigaciones en México a finales del siglo XIX. Starr afirma haber sido sistemático en sus mediciones para elegir a los individuos "tipo" que serían fotografiados y de los que se harían bustos de yeso. En *In Indian Mexico. A narrative of Travel and Labor*, Forbes and Co., Chicago 1908. Starr explica que el trabajo que se propuso entre los pueblos indios que estudió consistió en tomar 14 mediciones de 100 hombres y 25 mujeres. En ninguna parte en las fotografías del Instituto de Investigaciones Sociales encontré material que sugiriera algún tipo de "sistema" de clasificación de individuos. Tengo la impresión que el trabajo se fue haciendo con el material humano que se presentaba en los pueblos, sin ningún criterio específico, mucho menos sistemático.

⁶⁵ Véase tesis doctoral de Rebeca Monroy Nasr [op.cit.](#), pág., 169.

seri de frente (I-20) se nos ofrecen como sujetos físicamente típicos de su respectiva etnia.⁶⁶ Como veremos en el tercer capítulo, este tipo de representación visual de lo indígena forma parte de una larga tradición que tipologiza a las personas y que fue establecida desde mediados del siglo XIX.⁶⁷ Las fotografías del archivo en cuestión añaden alguna información sobre usos y costumbres, sobre todo en la aparición de elementos como canastas, rebozos, cerámica. Estos elementos que son parte de las "industrias típicas", o como se llamarían después "artes populares", encontraron un lugar prominente en el discurso y la cultura del México sobre todo a partir de 1920. De aquí que la fotografía de la mujer seri además de resaltar las características de su fisonomía también registre el uso de la decoración facial, elemento netamente cultural. A diferencia de la fotografía decimonónica de este corte, los sujetos en las fotografías se presentan enmarcados por fondos muy diversos y dispares. Estos fondos en muchas ocasiones nos dan alguna otra información general sobre el sujeto fotografiado y no lo presentan como un "tipo", neutro y aislado delante de una manta blanca, como ocurría en el registro antropométrico del siglo XIX.

Otra vertiente del archivo la componen las fotografías de los sujetos, aislados o en pareja y a veces en pequeños grupos, de cuerpo entero, de frente o de perfil tres cuartos, mostrando la indumentaria típica del grupo o de la región en el caso de los grupos étnicos que abarcaban regiones extensas. Las fotografías de indumentaria representan el 7% del archivo. El ejemplo de estos zapotecas de la Sierra (I-21) nos muestra el atuendo masculino y femenino, así como el infantil, o lo que el fotógrafo consideró representantes "típicos" de este grupo. El fondo no es neutral sino que alcanza a incluir algún aspecto de la naturaleza de la zona, aunque no es muy específico. Los fotografiados posan rígidamente, consientes de estar frente a una cámara que registra una serie de elementos culturales que es necesario desplegar. Los rasgos físicos adquieren aquí un carácter secundario.

En otro ejemplo, kukapas de San Luis Colorado, Sonora, (I-22) encontramos un grupo de 6 sujetos en diferentes planos de la toma. Llaman la atención la presencia relajada, aunque posada, con la que los dos sujetos en primer plano mantienen las manos dentro de los

⁶⁶ Para los datos estadísticos referirse al cuadro en el apéndice uno.

⁶⁷ El frontalismo deriva directamente de la representación frontal en los dibujos de los especímenes en los estudios de Historia Natural desde el siglo XVIII.

bolsillos de sus pantalones mientras que el tercer sujeto en segundo plano deja sus pulgares dentro del bolsillo y cuelga sus manos hacia afuera. La toma no fue muy organizada ya que los dos hombres en primer plano tapan casi por completo a otros dos hombres parados detrás. Esta es una fotografía atípica dentro del archivo no solo por que parece mas espontánea sino por que en ella aparece un automóvil —referente directo de un tiempo y un momento histórico concreto- elemento muy poco usual en la fotografía de corte folklorista o de tipos populares. La inclusión de un elemento que alude directamente a un tiempo “contemporáneo” al del fotógrafo es bastante poco común en la fotografía de indígenas en general, pero particularmente en la de corte antropológico. Una de las cosas que caracteriza a la antropología hasta hace poco tiempo es la atemporalización de las personas y pueblos que estudia. Como veremos en el segundo capítulo, en la escritura etnográfica las culturas que se describen y representan casi siempre parecen existir fuera del tiempo. Las nociones que los textos y las fotografías manejan son en la mayor parte de las ocasiones dispares. La fotografía etnográfica maneja una noción de temporalidad caracterizada por la ausencia de referentes concretos como la tecnología, promoviendo una visión de los sujetos en las imágenes como resistiéndose a la incorporación a la modernidad histórica. Es por esto que fotografías como la de kukapas descrita arriba llaman la atención, por ser una excepción que más bien confirma la regla de descontextualizar históricamente a los sujetos en las imágenes etnográficas.

Otra vertiente tipológica interesante son las viviendas indígenas, una selección de las cuales sirviera para realizar la exposición de tipos de vivienda indígena en la Facultad de la Escuela de Arquitectura de la UNAM inaugurada el 15 de noviembre de 1951.⁶⁸ Las fotografías de vivienda representan el 9% del archivo, incluyendo las pocas vistas interiores de las mismas. Me parece que estas fotografías son el ejemplo más claro y directo de un ejercicio de “documentación para archivo de museo” de las formas culturales destinadas a desaparecer, o que en todo caso se modificarían, con la transición de las culturas indígenas tradicionales a la cultura nacional moderna. Un ejemplo común de este tipo es el de la casa habitación del grupo cora de Corapan, Nayarit (I-23). La casa está encuadrada en el centro de la toma en un segundo plano comprimido entre la extensión de tierra del primer plano, y la vegetación del fondo, (lo que se llama cinematográficamente

⁶⁸ El 15 de noviembre de 1951 Raúl Estrada Discua expone "Tipos y casas indígenas", en la facultad de la Escuela de Arquitectura de la UNAM. Nota en El Libro de Oro de Raúl Estrada Discua. Fotocopia en el CESU-UNAM.

un *medium long shot*). En general se presenta la vivienda sin sus habitantes para resaltar los elementos de la construcción, apreciar los materiales y el estilo de la misma. Es sobre estas formas vernáculas de construcción, manifestaciones de la cultura material, que la modernización tendría un impacto más visible. Técnicamente la mayor parte de estas imágenes están realizadas con una vista frontal que permita distinguir los elementos arquitectónicos más típicos. Ejemplos de lo anterior son la casa tojolabal (I-24) que además incluye dos indígenas con traje tradicional flanqueando el acceso a la vivienda. Sin embargo existen algunos ejemplos con planos de entrada en ángulos amplios, poco comunes para este tipo de registro. Tres ejemplos de estas tomas poco usuales son la vista frontal de la casa habitación del Mayo, (I-25, atribuida a RED-EHM) donde el primer plano lo ocupa una porción de terreno terroso bastante amplio dejando la casa en el segundo plano y resaltando, quizás por una iluminación fortuita, las dos vasijas sostenidas por los trípodes de madera; la casa matlazinca (I-26) donde Estrada Discua nuevamente elige registrar la vivienda en un segundo plano presentando un primer plano de tierra y un pedazo de una barda, o el tercer ejemplo, el temascal tepehua (I-27) donde la toma no es frontal sino en ángulo con una fuga hacia la izquierda. Las características de estos encuadres realzan dos elementos arquitectónicos sobre todo, las fachadas con su puerta y las techumbres, presentando los exteriores de las viviendas, y no penetrando en el interior de las mismas.⁶⁹ Hay unos cuantos ejemplos de interiores, muy pocos, lo que hace pensar que si bien los fotógrafos, particularmente Raúl Estrada Discua, parecían no tener problema posicionando a sus sujetos en tomas de frente y perfil o en algunos arreglos de parejas posando para mostrar la indumentaria, si existía cierto respeto, o recelo, por invadir la intimidad de las viviendas, como no permitiendo violentar la privacidad de la casa con la cámara. Las viviendas encuadradas en un ángulo oblicuo, y la presencia de espacios "vacíos" en los primeros planos, son recursos que relacionan el trabajo del fotógrafo con el de las vanguardias fotográficas de los años treinta en nuestro país.⁷⁰ Estos son unos de los elementos lúdicos insertados por Raúl Estrada Discua, en sus experimentos visuales

⁶⁹ En 1939 Lucio Mendieta y Núñez publica su libro *La Habitación Indígena*, en la serie de monografías del IIS-UNAM, editado por la Imprenta Universitaria. En este trabajo, Mendieta y Núñez intenta presentar un estudio tipológico de las viviendas indígenas, afirmando que la diferenciación de las habitaciones en sí pueden ofrecer al investigador una "referencia más estable para la determinación de los estados culturales". (pág. 13 y véase cuadro en pág. 12). El estudio incluye al final algunos dibujos de vivienda indígena prehispánica, además de varias fotografías. Su interés por la tipología de las viviendas indias, da cuenta de las múltiples tomas frontales y el énfasis en las formas de los techos.

⁷⁰ Estas son elecciones compositivas, características de las vanguardias fotográfica de los años veinte europeos y norte americanos y de los años treinta mexicanos, y no problemas técnicos presentados por limitaciones en el programa del aparato fotográfico.

fotográficos. Estos ensayos más modernistas o vanguardistas dejan ver, por ejemplo, la influencia que Estrada Discua recibiera de su maestro Agustín Jiménez, de los trabajos de Lola Álvarez Bravo para revistas como *El Maestro Rural*, y por supuesto hacen eco a los trabajos que Edward Weston y Tina Modotti realizaron durante su estancia en México. Este tipo de “resonancias” visuales ocurren también, con mucha timidez y cierta torpeza, en las fotografías de objetos artesanales realizadas por Estrada Discua.

El siguiente grupo de fotografías lo componen los ejemplos de industrias típicas y abarca vagamente desde la presentación de artesanos y artesanías, hasta registros de los procesos de producción en sí (de artesanías pero de otras actividades también) y representan el 12% del archivo. Un ejemplo de esta documentación de las artesanías se ve entre los tarascos (I-28) y los zoques (I-29). En la primera una joven que parece más bien mestiza sostiene entre sus manos una gran charola decorada con flores. En la segunda, podemos ver a una mujer con un telar de cintura trabajando en la confección de un enredo, o falda. Estas imágenes de las tradiciones artesanales las hicieron muy famosas los artistas viajeros del siglo XIX en México, particularmente las de mujeres indígenas con productos artesanales, ollas sobre todo.

La documentación de procesos de producción rudimentarios como se observa en la fotografía de un hombre zapoteca de la Sierra manejando una máquina para lavar botellas de gaseosa (I-30) habla sobre la introducción de ciertos procesos modernos a las regiones indígenas. Por otro lado, la imagen también de zapotecas de la sierra de un zapatero (I-31) donde el foco central no es ni el rostro ni la indumentaria del mismo sino el proceso de elaboración del calzado destacando los implementos rudimentarios y el trabajo artesanal en sí mismo.⁷¹ El mayor número de fotografías de este corte pertenece a los grupos zapoteco, tarasco y otomí, donde la documentación de algunos incipientes procesos de modernización pareciera fomentar la hipótesis de la viabilidad de la integración de las culturas indias. En este mismo rubro se inscriben una serie de fotografías, parecidas a las imágenes de los catálogos de artesanías y otro tanto a ejercicios académicos de composición. Esta fotografía de juguetes realizados por los zapotecos del Valle, Oaxaca (I-32) es un ejemplo de estas imágenes que podrían parecerse a las tomadas para el libro del

⁷¹ En esta imagen hay un claro énfasis en las manos que trabajan. Al respecto de imágenes sobre manos que trabajan, particularmente de indios americanos realizando artesanías véase el capítulo 4.

Dr. Atl sobre artesanías o a las imágenes de Agustín Jiménez o Tina Modotti en *Mexican Folkways*, la revista *Forma*, o a las fotografías de objetos artesanales aislados en algunos números de *El Maestro Rural*.⁷² Los muñecos representan la indumentaria "típica" de la región señalada por el cartel que cuelga al costado del muñeco; se logra leer por ejemplo, "tipos de Putla". Lo que resulta curioso de esta toma es el hecho de que repita la temática de la gran mayoría de las fotografías del archivo, que es justamente tipos étnicos/raciales. Esto me lleva a pensar que estos artículos producidos por los indios para ser vendidos en los mercados, seguramente a los turistas, reflejan una conciencia indígena sobre su propia diferencia como un espectáculo del que podían capitalizar. Se incorporan así al impulso clasificador presentándose a sí mismos en las muñecas de trapo.⁷³

En cuanto a los procesos productivos, la imagen de esta olla recibiendo el mezcal señala en dirección a una búsqueda formal en la composición, echando mano de las enseñanzas del claro-oscuro y el manejo de los ángulos extraños en las tomas (zapotecos del Valle I-33); o el interior de este granero totonaca (I-34) donde todo habla de una presencia humana- maíz cosechado, costal, sombrero, algo que parece ser una silla- a pesar de que la figura humana está ausente. En este ejemplo podemos además apreciar la fotografía de objetos en serie, elemento formal que preocupa a Estrada Discua, como a otros contemporáneos suyos. Por otro lado, y esto se verá en mayor detalle en el capítulo quinto, estos ejemplos donde Estrada Discua está jugando con la composición y la seriación/repetición de un objeto del mismo tipo, así como el ángulo de las tomas y las texturas de los materiales fotografiados, me parece aluden más a las búsquedas formales de los fotógrafos modernos como las de su maestro Agustín Jiménez, aunque no logre del todo imprimir esa óptica de vanguardia a sus fotografías. En estas ollas de los tepehuanos (I-35) Estrada Discua acentúa el juego de texturas entre las ollas de barro, la tierra que las rodea y el cubo metálico. Además la cámara no toma de frente a los objetos- como se hacía en las de catálogos- y sí con un ángulo más bien oblicuo y en picada. Otro ejemplo de ollas que sirven como pretexto para experimentar con la iluminación, el volumen y la

⁷² Murillo, Gerardo (Dr. Atl) *Las Artes populares en México*, 2 volúmenes, Ed. Cultura, México D.F. 1922.

⁷³ Durante la investigación de campo para mi tesis de licenciatura, me encontré con una situación similar. Los pintores de amate lograban "depurar" cierta imagen muy estereotipada de su propia cultura para venderla a los turistas vía las pinturas de amate. Lo que quedaba fuera de la pintura eran cosas como los cables de telégrafo, los "transportes alternativos" como las pick-ups destartaladas, y de nueva cuenta cualquier indicio de un tiempo tecnológico "no bucólico". Para ampliarse sobre este tema particular en el arte popular véase Deborah Dorotinsky *Amate painting in Mexico: a Changing Art form*, tesis para el programa de honores de la licenciatura en Antropología Cultural, University of California, Berkeley 1985. Humboldt ya registraba desde el siglo XIX vistas de "maniqués" con trajes típicos y estoy casi segura que se dibujaron a partir de las figuras de cera tan populares en la primera mitad del s. XIX.

seriación son las ollas de los zapotecos del Valle (I-36) donde las cuerdas que atan a las ollas ayudan a dar una sensación de casi incontenible voluminosidad. Estrada Discua utiliza aquí el recurso de extrañamiento para jugar con la ilusión de un tamaño monumental. Los sombreros también le sirven de pretexto para hacer ensayos compositivos al igual que hacer más lúdico su trabajo. Dos ejemplos son los sombreros zapotecos (I-37) y los otomíes (I-38). En el primero, la disposición de los sombreros sobre tres sillas alineadas, reafirma una búsqueda por resolver las composiciones de objetos en serie e introduciendo cierto ritmo. En el segundo ejemplo los sombreros son viejos y el fotógrafo ha puesto particular cuidado en resaltar la calidad de las texturas de los mismos, más que sus formas o “estilos”, sobre todo si consideramos que están apilados y que la toma es un acercamiento cerrado. Las texturas también son el tema de este petate de los mexicanos de Temazunchale. (I-39)

En otro tipo de fotograffas, usando un ángulo oblicuo en las tomas, dando mucha profundidad de campo o haciendo unos acercamientos que hacen perder las perspectivas y la escala de los objetos (i.o. os contextos relacionales) Estrada Discua está realmente experimentando con las posibilidades compositivas de la cámara en un sentido hacia la abstracción, como en la fotografía de estas palmas puestas a secar por los huicholes para la elaboración posterior de sombreros (I-40) o los abanicos de palma de los zapotecos del Istmo (I-41) donde el detalle del entramado de la palma es más visible que la clara definición de los artículos. En estas dos imágenes, se repite otra vez esta preocupación por la serialidad en la producción aunque la inclinación me parece más acentuada hacia el lado de la abstracción formal.

Algunas imágenes que no son sistemáticas para cada grupo, incluyen la fotografía de enfermos de algún tipo (pigmentación de la piel, y onchocercosis, por ejemplo) y en una encontramos al fotógrafo, posando con dos niños otomíes, uno con ropa muy rasgada, la niña con un problema de pigmentación pronunciado, y la señorita Millán, del IIS-UNAM. (I-42) Estas fotografías variadas se agruparon bajo el rubro de “otros” en la clasificación y representan el 12% del archivo. Incluyen las fotografías de perfiles tres cuarto, los grupos que incluyen maestros rurales o a los investigadores, así como las de los alumnos de los internados indígenas, algunas fotografías de ruinas, huesos o piezas arqueológicas.

Posiblemente el hilo conductor que da cierta coherencia al archivo, por lo menos conceptualmente, es el de formar un gran documento que salvaguarde rostros, viviendas, vestidos, artesanías, modos de producción, para poder ser vistos con o sin nostalgia, en el momento posterior a la asimilación de las culturas indígenas al medio cultural nacional. Fuera de esto ha sido en extremo difícil hacer generalizaciones para cada subgrupo de fotografías ya que quizás la falta de rigor e inconsistencia en los criterios utilizados para seleccionar lo que se fotografiaba, la manera de organizarlo en los álbumes, y la distancia temporal entre las fotografías tomadas en 1939 y las de finales de los años cuarenta, se hacen patentes en las imágenes y hablan mucho sobre la experimentación y el perfil de criterios que seguramente el fotógrafo hacía sobre la marcha, así como del desarrollo y maduración de un lenguaje fotográfico propio.

Lo que el archivo no incluye se refiere en general a las prácticas culturales comunitarias; las fiestas, los ritos, las reuniones. Son muy pocas las imágenes que presentan grupos de individuos de una etnia reunidos para celebrar, estar de duelo o llevar a cabo un ritual.⁷⁴ El registro de este tipo de actividades si bien no aparece significativamente en el archivo, sí lo hace en las décadas de los veinte y treinta en las hojas de la revista *Mexican Folkways*, en los numerosos artículos sobre las fiestas y las tradiciones indígenas. En los años cincuenta aparecería en las páginas de las revistas *Hoy y Mañana*. También existe en documentales científicos, dentro de lo que hoy en día llamaríamos cine etnográfico. Este tipo de filmaciones se llevaron a cabo en México por lo menos desde los años veinte como la de las fiestas del señor de Chalma filmadas por Ramón Díaz Ordaz quien tomó “dos mil pies de película” en los que están reproducidas todas las fases de la fiesta (en honor al Señor de Chalma) en sus más notables aspectos.⁷⁵ Aurelio de los Reyes en Manuel Gamio y el Cine señala que la hemerografía sugiere la existencia de películas realizadas como auxiliares metodológicos, algunos para la preservación y difusión de costumbres indígenas, y a las cuales Gamio no hace referencia

⁷⁴ En cambio, varias fotografías comunitarias si aparecen en los álbumes de la fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH. A falta de documentos escritos que justificaran, o explicaran, la presencia de este material entre los fondos del Museo Nacional, revisé los Anales del Museo de 1935 a 1946 para ver si encontraba alguna de las fotografías, lo cual no ocurrió. (Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Museo Nacional de México, Talleres Gráficos de la Nación, México de 1935-46) Es muy posible que entre las fotografías perdidas existan mayor cantidad de registros de vida comunitaria. La Dra. Beatriz Barba en entrevista en 1999 confirmó haber visto unas cajas con fotografías cuando se realizaban los labores de rescate arquitectónico del edificio del Antiguo Museo Nacional. Estas las había cuidado la encargada del aseo, Sra. Pérez, y las había organizado de “bonitas a feas”.

⁷⁵ Sierra Carrillo, Dora, op.cit. pág. 124-125 Anexo 3 del 8 de abril de 1922 informe al C. Director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía donde se da cuenta de un viaje de personal del Departamento de Etnografía Aborigen, Sección de Fomento de las Artes e Industrias Aborígenes, durante el mes de marzo de 1922 al Santuario de Chalma.

en su libro sobre la población del valle de Teotihuacán. En Cine y Sociedad en México, Aurelio de los Reyes también menciona la película *Fiestas de Chalma*, filmada por el Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía, dirigida por Ramón Mena y en la que colaborara el antropólogo Miguel Othón de Mendizabal, jefe de dicho departamento y posterior colaborador de Mendieta y Núñez en el Instituto de Investigaciones Sociales en la UNAM.⁷⁶

La construcción simbólica de lo indígena, en las imágenes y los textos en los años cuarenta, contaba con una tradición iconográfica que se estableció desde el siglo XIX como veremos en el capítulo tercero. Así mismo, parece que encontraba también una nueva dirección que la alejaba de las representaciones estáticas decimonónicas y científicas y la acercaba más a la fotografía de prensa, más dinámica e inmediata, menos congelada y fría. El archivo pues, desde su concepción en 1939 hasta su puesta en escena en 1946 fue rescatando no solamente los rostros y las formas indias, sino la transición en los modos de imaginar y representar a los grupos étnicos de nuestro país.

En el capítulo que sigue veremos la manera en la que esa construcción de lo indígena se articuló a partir de los textos etnográficos y sociológicos, y la manera en la que se contempló el uso de la fotografía para apoyar las premisas que proponían.

⁷⁶ Aurelio de los Reyes, Manuel Gamio y el Cine, Colección de Arte No.45, Coordinación de Humanidades, UNAM, México 1991. Véase también Aurelio de los Reyes, Cine y Sociedad en México 1889-1930: Vol. II Bajo el Cielo de México (1920-1924), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1993. (pág. 108-111 y 153-160). De estos dos trabajos de Aurelio de los Reyes es posible afirmar que las dependencias que de uno u otro modo se encargaron de tratar asuntos indígenas, también se preocuparon por dejar una memoria fílmica de su labor, tal es el caso de la Secretaría de Educación Pública desde el Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía cuyos investigadores realizaron las mencionadas filmaciones de las fiestas de Chalma, así como de la Secretaría de Agricultura y Fomento, donde Manuel Gamio desde la Dirección de Antropología realizara las también citadas filmaciones que formaron parte del estudio, aunque no de la publicación, de la Población del Valle de Teotihuacán.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPITULO 2

Los Indios desde los Textos

Para crear un archivo fotográfico indigenista

La génesis del archivo fotográfico que nos ocupa en esta investigación se plantea desde que el Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) adquiere carácter oficial dentro de la UNAM en 1939. En ese año, y dentro del primer número de la *Revista Mexicana de Sociología*, Lucio Mendieta y Núñez presentaba en el artículo "El Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional" su plan de trabajo y las labores que ocuparían al Instituto.⁷⁷ Primero, Mendieta y Núñez afirma una postura pragmática frente al trabajo de investigación:

El Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional, fue creado el 11 de abril de 1930, por el entonces Rector, señor licenciado Ignacio García Téllez, con el propósito, muy loable de que nuestro máximo centro de cultura tuviese un organismo destinado a la investigación y al estudio científicos de la realidad social de México.

Pero no con fines de especulación y de abstracción pura, sino dentro de riguroso sentido vital. Se quiso, desde entonces, que las actividades del Instituto se orientaran pragmáticamente, a fin de encontrar fórmulas de acción adecuadas para resolver los problemas sociales más importantes del país.⁷⁸

Investigar y estudiar la realidad social, con el propósito no solo de saber sino de hacer, así establece las labores del IIS a partir de 1939. Para explicar qué tipo de investigación se realizaría en el IIS, afirma:

Por el hecho de que nos propongamos estudiar ante todo la realidad, no se deduce que renunciemos a mejorarla: estimaríamos que nuestras investigaciones no merecerían la pena si no hubieran de tener más que un interés especulativo. Si separamos con cuidado los problemas teóricos de los problemas prácticos, no es para abandonar a estos últimos: es, por el contrario, para ponernos en estado de resolver los mejores...Las ciencias pueden ayudarnos a encontrar el sentido en que debemos orientar nuestra conducta, a determinar el ideal hacia el que confusamente tendemos. Sólo que no nos elevaremos a ese ideal sino después de haber observado la realidad y sacarlo de ella; más, ¿es posible proceder de otra manera? Ni los idealistas más intemperantes pueden seguir otro método, pues el ideal sobre nada descansa si no tiene raíces en la realidad.⁷⁹

La realidad a la que alude el director del IIS es la de la vida de los hombres en sus sociedades; la del proletariado, la de los grupos indígenas, la de las los campesinos. Esta realidad social, o "el ámbito de lo social" era el objeto de estudio de la sociología a

⁷⁷ Lucio Mendieta y Núñez, abogado en 1920; doctor en Derecho en 1950; sociólogo fundador con el Dr. Luis Garrido de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales en la UNAM; fue el primer director oficial del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM 1939-1965. Mendieta y Núñez, Lucio "El Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional" en *Revista Mexicana de Sociología*, Año 1, Marzo-Abril 1939, Vol.1, No.1. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM págs.3-18. En adelante en el cuerpo del texto la *Revista Mexicana de Sociología*, se denominara *Revista* en las notas de pie *RMS*.

⁷⁸ *Ibid.* pág.3 Aunque el Instituto fue creado en 1930, no fue hasta 1939 que se le dio un carácter oficial dentro de la Universidad.

diferencia de los estudios de las culturas que eran objeto de la etnografía, y del conjunto social-cultural-biológico que eran de la competencia de la antropología en sus diversas ramas, o de la realidad social pasada, con sus expresiones materiales estudiadas por la arqueología.⁸⁰ Sin embargo, en el México de los años cuarenta, aún no se podía distinguir con claridad una especificidad ni teórica, ni metodológica, ni empírica entre las disciplinas sociales arriba mencionadas. Mendieta y Núñez va devalutando la labor que corresponde al sociólogo, sin diferenciarla demasiado de la del etnólogo y el antropólogo, reiterando repetidas veces la importancia de dar a la investigación social un sentido pragmático, usándola como herramienta para comprender las condiciones de vida del pueblo mexicano, y ayudar a resolver los grandes problemas nacionales. De este modo, las disciplinas sociales institucionalizadas, como lo fueron la antropología a través de la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia a finales de 1938, y la sociología en el IIS-UNAM a partir de 1939, promueven el avance del conocimiento social casi como garantías de un camino hacia el progreso social y económico del país. Mendieta y Núñez compara, y a veces equipara, las leyes que rigen a los fenómenos sociales con las que rigen o determinan los fenómenos del mundo físico.⁸¹ En esta comparación, la modernidad se haría manifiesta en esta arena del estudio de lo social, en la medida en que se fueran descubriendo las leyes que regían la vida en sociedad, para que esos descubrimientos ayudaran a mejorar las condiciones de vida de los grupos humanos atrasados, marginados o rezagados. Aplicar en este campo sociológico naciente el método científico propio de las ciencias naturales- de observación, sistematización, clasificación de los datos, manejo de hipótesis y descubrimiento de leyes generales- era una forma de legitimar una disciplina, y sus discursos, dándole carácter científico y autoridad. Estas ideas sobre la sociología, las había propuesto uno de sus fundadores, Augusto Comte, quien promovió a la sociología como una ciencia capaz de revelar la naturaleza orgánica de la sociedad humana, y su desarrollo

⁸⁰ *Ibid.*, pág.4.

⁸¹ En el No. 2 de 1939 de la *RMS*, Manuel Gamio ofrece una definición de realidad social como "un conjunto de hechos y fenómenos actuales y pretéritos que han caracterizado y caracterizan la estructura y el funcionamiento de nuestra población". Qué estudiar de esa realidad es algo que diferentes autores resaltaron de modo muy diverso entre 1939 y 1950.

⁸² Sefchovich, Sara "Los caminos de la sociología en el laberinto de la Revista Mexicana de Sociología" 50 aniversario de la *RMS Una Mirada Retrospectiva*, IIS-UNAM año LI, Núm. 1, enero-marzo 1989; págs.5-101, enmarca la labor de Lucio Mendieta y Núñez como sociólogo, dentro de la tradición de pensamiento conocida como positivista. Una corriente, que con influencias europeas, ya existía en México como disciplina para conocer lo social y como instrumento para resolver problemas. Era posible reconocerla como disciplina en la Escuela Nacional Preparatoria, desde 1869 donde ingreso gracias a Gabino Barreda. Con la fundación de la Sociedad Metodófila y la creación en 1900 de la *Revista Positiva* se afirma la presencia de esta corriente en el país.

progresivo. Los trabajos de Mendieta y Núñez entre 1939 y 1957 intentan ser fieles a esa idea de ciencia y orden para el progreso, usando una metodología que abordaba los hechos sociales como los biólogos a un organismo vivo; observando, tratando de identificar las partes, clasificando, sistematizando, experimentando, comparando y buscando las leyes generales que explicaran los hechos. Sin embargo, Mendieta y Núñez reconoce que la sociología no se encuentra aún en una etapa semejante a la de las ciencias naturales, esa etapa positiva, principalmente por las pugnas existentes entonces entre diferentes escuelas teóricas que intentaban acceder a la esencia de los fenómenos sociales.⁸² Mendieta reconoce que existen dos vertientes en la labor sociológica, la primera una teórica y/o especulativa, que desarrolla los postulados desde los que pueden interpretarse y explicarse los hechos sociales, y la segunda, una empírica o aplicada, que se encarga de reunir los datos y hacer las investigaciones. El camino que marca Mendieta y Núñez para el IIS de la UNAM, es el de la sociología aplicada, no el de una ciencia meramente especulativa.

Para poder traducir investigaciones en políticas y programas de desarrollo, integración, mejoras de niveles de vida, vivienda, etcétera, era necesario que lugares como el IIS estuviesen ligados a instancias gubernamentales desde donde se pudieran implementar esas políticas y programas. Es por este tipo de incidencia en los espacios de definición y formulación de programas que Mendieta y Núñez insiste en plantear "soluciones a los problemas nacionales", o rutas de acción o hechos concretos, que mejoren la realidad. Estos trabajos de investigación, se justificaban en la medida en que a partir de ellos pudieran diseñarse y aplicarse estrategias y políticas tanto sociales, como económicas, y culturales. Esto no sería posible valiéndose de los aportes de una sola disciplina social, es por ello que en la década de los cuarenta cuando se inician formalmente las labores del Instituto, su tarea está tan ligada a las de otras disciplinas sociales como la antropología y la etnografía. Quizás la diferencia en ese momento, entre la antropología, la etnografía y la sociología no radico tanto en su objeto de estudio, el hombre, la sociedad humana, y las culturas, tal vez tampoco en gran medida en los métodos utilizados, sino más bien en las filiaciones institucionales que las diferentes disciplinas fueron adquiriendo y la diferencia en las preguntas que se empezaban a

⁸² Esta diversidad de posturas teóricas se ve reflejada en los números de la *RMS* entre 1939 y 1950.

formular sobre los hechos sociales, la cultura, el orden social. Esta "interdisciplinaridad" es valorada por Lucio Mendieta y Núñez, como podemos ver en su afirmación: "si la Sociología tiene conexión y recibe aportaciones preciosas de otras ciencias para enriquecer su propio dominio, la sociología aplicada requiere con mayor razón el auxilio de diversos conocimientos para lograr sus más altos fines."⁸³ Mendieta y Núñez advierte que el sociólogo moderno debe reconocer y asumir su papel dentro del marco de una práctica científica moderna y socializada.⁸⁴

De las labores programadas por el Instituto, la elaboración del archivo fotográfico "México Indígena" y la presentación de la exposición etnográfica en 1946 resultaron, en perspectiva, los trabajos más rescatados y utilizados como estandarte del que-hacer general del mismo; eso es lo que deduzco de los relatos en las memorias de las labores del Instituto durante su primera década de 1939 al 1949. En ellas se informa de los trabajos de investigación que culminarían en la presentación de una obra monográfica sobre las diferentes grupos étnicos que habitan el territorio mexicano. Esta obra, titulada Etnografía de México; Síntesis Monográficas aparece hasta 1957, incluyendo 46 razas indígenas que habitaban nuestro territorio, y nos ocuparemos de ella en el quinto capítulo.⁸⁵

Volviendo al primer número de la *Revista*, en él también se explica la reorganización del Instituto, creando las diferentes secciones que se dedicaran a las distintas tareas de investigación.⁸⁶ Se anunció también la creación de la *Revista Mexicana de Sociología* como órgano de divulgación de los trabajos del Instituto, y en general del pensamiento sociológico; también con el propósito de "despertar el interés en la República Mexicana sobre esta índole de investigaciones y de estudios hasta hoy no

⁸³ Mendieta y Núñez, Lucio "El Instituto de Investigaciones Sociales...op.cit....pág.6.

⁸⁴ De hecho los primeros 10 años de publicación de la *RMS* contienen una cantidad muy considerable de artículos de corte "etnográfico". El tono es descriptivo, las interpretaciones de las observaciones hechas, entre los grupos indios, son prácticamente nulas.

⁸⁵ Mendieta y Núñez, Lucio "Memoria del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional", *RMS*, Vol. IX, No.3 IIS-UNAM, México sept.-dic. 1947; págs. 427-437. (aparece en dos versiones más extensas, una de 1948, otra de 1952, como un sobretiro de la *RMS* y bajo el título "Memoria del IIS-UNAM, 1939-1951", Imprenta Universitaria, 1952, págs. 10-12). En la Memoria de 1947, bajo el apartado de "Monografías breves sobre las razas indígenas" de México se habla del estudio de 48 razas indígenas que actualmente habitan en nuestro territorio. En la sección llamada "La Etnología de México" se aclara que "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.";pág. 432. Este mismo texto se repite íntegro en las páginas de la Memoria de 1948 y 1952.

⁸⁶ Estas secciones fueron: 1) de sociología- dónde se harían investigaciones sociológicas en su más amplio sentido; 2) de Medicina Social- donde se llevaran a cabo investigaciones sobre los aspectos de la medicina social; 3) de Ingeniería y Arquitectura Social- o de Urbanismo donde se realizaran investigaciones sobre planificación de pueblos rurales y barrios y centros de obreros, habitación popular entre otras; 4) de Economía y de Trabajo; 5) de Archivo, Biblioteca y Relaciones Exteriores.

suficientemente apreciados. Por no decir, despreciados."⁸⁷ Mendieta y Núñez, algunos años después, nos explica el por qué de ese desprestigio de la sociología, afirmando que disciplinas como la matemática, la física, la medicina, requieren de una formación científica y técnica previa a ser ejercidas. Sin embargo, para hablar de cultura, civilización o problemas demográficos, "basta con tener pluma y un lápiz, un poco de tiempo y un poco de papel". Las disciplinas sociales adolecen, por tanto, de falta de rigor científico y esa es la razón de su desprestigio a finales de los treinta.⁸⁸

También se advierte el carácter de la cooperación del Instituto con la administración pública y las instituciones privadas:

La Universidad Nacional de México abandonó ya la absurda idea de autonomía, según la cual para ser realmente autónoma, debería distanciarse y enfrentarse al Gobierno en una actitud crítica, de censura, de orgullo rebelde.

Pensamos que no habiendo motivo profundo de distanciamiento, la Universidad debe colaborar de manera cordial y digna con la Administración Pública si quiere realmente prestar un servicio social. Por que solamente los recursos del Poder Público pueden realizar los proyectos que se deriven de la contribución científica de la Universidad, porque sólo de una comprensiva unión de Gobierno y Universidad, puede aquél, en ciertos aspectos de su gestión, obtener orientaciones basadas en los recursos de la ciencia y de la técnica. Si esto no se ha logrado hasta ahora, plenamente, se debe a la actitud pretérita de la universidad y al desprecio que han sentido nuestros Gobiernos, casi siempre en manos indoctas, por todo lo científico en materia de administración. Nuestros gobernantes han gobernado con admirable empirismo. Ningún estudio económico previo para imponer impuestos, ninguna indagación social profunda para dictar leyes. Así, procedimientos fiscales, jurídicos, carecen, a menudo, de contenido económico y sociológico y llegan a ser realidades de imposición brutal y de efectos inicuos, o desastrosos.

El Instituto de Investigaciones Sociales no se considera infalible; pero si cree que contando con los elementos intelectuales de la Universidad, podría coadyuvar en algunos aspectos de la obra social de nuestros Gobiernos.

En consecuencia el Instituto de Investigaciones Sociales podrá colaborar con cualquier dependencia Oficial de la Federación o de los Estados, desarrollando los trabajos que le encomienden, para estudios e investigaciones de situaciones o problemas sociales en determinada región, en determinado sector social o de trabajo...⁸⁹

Esta larga cita nos permite percatarnos que Lucio Mendieta y Núñez consideraba que la actitud de autonomía de la Universidad, o de los universitarios, no debía excluir las relaciones con el Estado. Los gobiernos respaldados por la información que les proporcionan disciplinas como la antropología, la sociología o la etnografía, parecen, a

⁸⁷ Mendieta y Núñez, Lucio "El Instituto de Investigaciones Sociales...op.cit.... pág. 9. Mendieta y Núñez afirma que las disciplinas sociales adolece de falta de rigor científico y esa es la razón de su desprestigio a finales de los 30's; pág. 13.

⁸⁸ Sobre esa falta de rigor en las disciplinas sociales, que las desprestigian, el Dr. Mendieta y Núñez se extiende y aclara en el prólogo al libro de Gómez Robledo, *Pescadores y Campesinos Tarascos* SEP, México, 1943, pág. XIII. Esta investigación se realizó dentro del IIS-UNAM, como se aclara en las diferentes versiones de las Memorias del Instituto, pero por falta de recursos lo imprimió la SEP.

⁸⁹ Mendieta y Núñez en prólogo a Gómez Robledo, op.cit. pág. XIII y XIV. En "El Instituto de Investigaciones Sociales y la Sociología Mexicana (1930-1990)" en *La Sociología Mexicana desde la Universidad*, IIS-UNAM, México 1990, Aurora Loyola, Gustavo Guadarrama y Katia Weissberg, profundizan un poco más sobre la problemática que surgió a partir de la autonomía universitaria, sobre todo cuando había que elegir autoridades universitarias.

los ojos de Mendieta y Núñez, más aptos para poder llevar a cabo programas efectivos para las poblaciones que gobiernan. En ese mismo sentido, la administración pública es la única que cuenta con los recursos necesarios para instrumentar las políticas que se diseñen a partir de los estudios científicos realizados en la Universidad. De este modo, uno necesita al otro y se establece una suerte de "matrimonio de conveniencias". Resulta curiosa esta clara percepción que tenía Mendieta y Núñez sobre las relaciones de poder entre las ciencias, la producción de conocimiento desde ellas, y el Estado en su diseño de programas de desarrollo. Las historias críticas de la antropología, desde finales de 1980 en Francia, Estados Unidos e Inglaterra, han mostrado que la efectividad del trabajo de administración colonial europea, se debió en buena medida a la colaboración entre los representantes coloniales y los antropólogos y etnógrafos. Este "matrimonio de conveniencia" le ganó a la antropología el mote de "servidora del colonialismo". Mendieta y Núñez expresa con suma claridad el lazo entre su práctica sociológica pragmática y las políticas gubernamentales en las que debe de tener incidencia esa práctica. También aclara las condiciones de esa colaboración, básicamente resaltando que no se aceptarán consignas, que los trabajos se desarrollaran en un plano de pura investigación científica con propósitos prácticos de mejoras o beneficios a las comunidades o grupos sociales estudiados, pero sin atender a tendencias de carácter político. Este punto bastante obvio, muestra el nudo donde se amarran la academia y el estado, en una relación de poder donde el conocimiento, el saber, se circula y en ese caso particular produce relaciones de dominación por parte del Estado sobre las poblaciones estudiadas. Se crean y aplican políticas de población a partir de la producción de conocimiento. Sin embargo, la aplicación de esas políticas derivadas del conocimiento científico también generaron, con el paso de los años, sus propias formas de resistencia desde dentro de las comunidades a las que se habían aplicado.

Como parte de estos estudios del ámbito social, se llevaron a cabo estudios biotipológicos entre los grupos indígenas del país.⁹⁰ En las ya citadas Memorias sobre las labores del IIS de 1939-51 se advierte que: "Por primera vez, en la historia de los

⁹⁰ Los estudios biotipológicos se concentraron en la obtención de datos sobre: estatura promedio de los miembros de un grupo, índice cefálico, color de la piel, textura del cabello, y grupo sanguíneo. Además se describía bajo el rubro de somatología la forma del cuerpo- si era robusto o delgado, la forma de la cabeza, nariz, mentón, pómulos, labios, carencia o presencia de vello, tamaños de pies y manos, y algún comentario sobre el "carácter" que en general era una apreciación subjetiva. Se incluían apartados sobre patología describiendo la higiene, enfermedades endémicas y modos de curarlas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

estudios indigenistas en nuestro país, el Instituto de Investigaciones Sociales emprendió la investigación biotipológica de las principales razas aborígenes...”⁹¹

Mendieta y Núñez no explica aquí el motivo por el que se llevaron a cabo este tipo de estudios. La primera investigación biotipológica del IIS la realizó José Gómez Robleda entre los Tarascos del estado de Michoacán. El resultado de sus pesquisas apareció en la monografía Pescadores y Campesinos Tarascos, publicada por la SEP en 1943, debido a que el IIS carecía de recursos. Esta monografía contiene un prólogo realizado por Mendieta y Núñez donde sí se advierte el motivo de los estudios biotipológicos que estriba en “que se obtienen mediante una técnica científica rigurosa y son, por ello, base sólida, colaboración precisa, en los estudios sociales, cuyo *desiderátum* consiste en apoyarse cada vez más en la experimentación y el número.”⁹² Aquí, las imágenes fotográficas ilustran los conceptos de craneometría, jugando el papel de un apoyo metodológica y de registro de datos. (I-43) La posibilidad de obtener datos cuantificables, que además pueden ilustrarse, si bien dota de rigor a un estudio, no hace de estos datos una explicación de los hechos sociales, como el mismo autor del prólogo advierte. Lo que el sociólogo hace es integrar los resultados obtenidos de los datos a las aportaciones geográficas, históricas, económicas, sociológicas, para encontrarles una aplicación y un sentido.

Por último, Mendieta y Núñez dedica en la presentación de la *Revista*, un espacio para aclarar la posición ideológica del Instituto en una hora en la que “luchan en el mundo, trágicamente, Democracia, Marxismo y Fascismo, y los grupo en lucha se abanderan y se uniforman y acorazan su pensamiento con los respectivos dogmas de su credo social.”⁹³ En nombre del Instituto afirma “Nosotros, a pesar de que vivimos esta hora difícil y de que asistimos por ello al espectáculo en el que no es posible ser solamente espectadores, declaramos honradamente que nuestra posición es una firme posición de izquierda; pero no sectaria.”⁹⁴ En 1989 el investigador Arturo Warman advierte al hacer una re-lectura de los primeros números de la *Revista*, que durante la primera década de la misma, poco o casi nada se trabajó sobre el tema de la Guerra,

⁹¹ Memoria del IIS, *op.cit.* 1952, pág. 11.

⁹² Mendieta y Núñez, Lucio prólogo a Gómez Robleda, *op.cit.* pág. XVII.

⁹³ *Ibid.*, pág.XVI.

⁹⁴ *Idem.*

“como si la *Revista* quisiera alejarse de lo coyuntural, de lo inmediato”.⁹⁵ La historia, por lo menos la contemporánea como una de las grandes ausencias.

Se anuncia la creación del archivo fotográfico

La idea de organizar y presentar un resumen fotográfico de la realidad indígena de nuestro país formaba parte de los proyectos de Mendieta y Núñez presentados en ese primer número de la *Revista*:

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 aun 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.⁹⁶

Mendieta y Núñez continua aclarando que el Instituto de Investigaciones Sociales hará suya la labor de realizar tales investigaciones en materia de población indígena, y como parte de estas propone la creación de una gran carta etnográfica y fotográfica para ser presentada 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.⁹⁷

Si bien la exposición no se realizó para celebrar la labor indigenista del presidente Lázaro Cárdenas, si se inicio en 1939 un largo proceso de recolección de material de investigación, y de fotografía. Mendieta y Núñez apunta en la cita anterior los temas que las fotografías del archivo etnográfico abordaron; tipo físico, indumentaria, pequeñas industrias, instrumentos de producción y objetos producidos por todos y cada uno de los grupos indígenas, habitación, medio ambiente o entorno natural. Estos eran los temas que

⁹⁵ Warman, Arturo, "Indios y Campesinos en medio siglo de la Revista Mexicana de sociología" *RMS*, Año. LI, Núm. 1, Enero-Marzo 1989, IIS-UNAM, México, págs. 135-150; pág. 141.

⁹⁶ "La Exposición Etnográfica de la Universidad Nacional" en *RMS*, Año 1, Vol.1, No.1 Marzo-Abril 1939 IIS-UNAM, México: pág.63.

⁹⁷ *Ibid.*, pág. 64-65.

comúnmente se abordaban las etnografías, como compilaciones monográficas sobre la vida de un grupo "primitivo".⁹⁸ La relevancia de dicho archivo consistiría en su adecuada clasificación científica, aunque Mendieta y Núñez no explica qué entiende como una debida clasificación científica, suponemos que se refiere a estas separaciones temáticas preestablecidas en la literatura etnográfica. Las fotografías se encuentran hasta la fecha conservadas en sus álbumes originales, clasificadas por orden alfabético, y no de acuerdo a las familias lingüísticas, criterio científico de clasificación más usado en esos años. Las fotografías dentro de cada grupo étnico están organizadas de acuerdo a los temas apuntados arriba, aunque no de forma por completo sistemática. La creación del archivo fotográfico, de acuerdo al director del Instituto, cumple varias funciones; por un lado reunir en un solo espacio una "colección completa, científicamente clasificada, de tipos aborígenes de México", por otro lado promover las artesanías, por otro poder servir de base para un verdadero Museo Etnográfico. Estos propósitos, científicos, coleccionistas, museísticos, promocionales, derivan del valor que se daba a la imagen fotográfica en su papel de documento. 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 la década de los treinta. El programa del *New Deal* de Franklin Roosevelt en los Estados Unidos de Norte América, también incluyó una gran movilización de prácticas documentales a través de las agencias del *New Deal*. Herederos de la mirada de Jacob Riis de finales del siglo XIX, el *New Deal* impulso la obra de fotógrafos como Walker Evans, Dorotea Lang y Margaret Bourke-White entre otros.⁹⁹ Este tipo de imágenes 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. Además, nos hablan desde entonces del "para qué" del archivo indigenista, más allá de coleccionar y clasificar tipos humanos;

⁹⁸ Como lo explica Fatimah Tobing Rony en *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham and London, 1996, la vida de una tribu se encapsulaba en un volumen monográfico, claramente dividido en ciertos temas; la intención casi enciclopédica era primera y básicamente descriptiva. pág.6-7. Estas divisiones temáticas ajustadas por Mendieta y Núñez, se ven reflejadas en la organización de 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 las tomas de cuerpo entero; luego las artes e industrias; finalmente las casa y paisajes. Aunque este orden no es del todo sistemático, la gran mayoría de los grupos étnicos empiezan con un lote de fotografías en plano americano, de frente y perfil.

⁹⁹ Véase Tagg, John *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, pág. 8-11. Según Tagg, el uso de la palabra "documental", por lo menos en nuestro vecino país del norte, viene del sentido en que la usó 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

expresan claramente el propósito de exhibir, mostrar, articular frente a los ojos de un público no indígena, esa realidad del "México Desconocido", proyecto múltiple; guardar y mostrar, conservar y exponer.

Los dos fotógrafos que salieron al campo mexicano a archivar en plata y gelatina sobre papel los rostros de los indios, sus quehaceres y haberes fueron el hondureño Raúl Estrada Discua y el mexicano Enrique Hernández Morones. Los investigadores que realizaron las pesquisas sobre las relaciones sociales en algunas comunidades indígenas y folklore respectivamente fueron Miguel Othón de Mendizábal, y el cuentista y sociólogo Francisco Rojas González.¹⁰⁰ Las fotografías del archivo fueron ilustrando, desde 1939 y hasta 1949 diferentes artículos de la Revista Mexicana de Sociología.¹⁰¹ Estas imágenes, como afirma Arturo Warman, pueden servir para ponerle nombre a una de las corrientes que preocupó a la revista en esa primera década; la etnografía.¹⁰² La preocupación por la etnografía posiblemente nació para Mendieta y Núñez en sus colaboraciones con Manuel Gamio¹⁰³ en las investigaciones para La Población del Valle de Teotihuacán, (1922) y como indica Warman, también se expresó en el plan de trabajo del Instituto donde se asentaba que se harían una serie de monografías que abordarían las cuestiones etnológicas y etnográficas de los grupos indígenas. En los originales mecanografiados de dichas monografías, que aún se encuentran en la biblioteca del IIS-UNAM, encontramos una monografía, escrita por Francisco Rojas González, con dos fotografías cuidadosamente incluidas en hojas aparte, con pie de foto de tipos físicos. (I-44, I-45) Estas fotografías, que se hicieron expresamente con las monografías

inmediatez y la verdad. Estos lazos con lo inmediato y lo verdadero anclaron la valoración de la fotografía documental como mimética.

¹⁰⁰ Instituto de Investigaciones Sociales, Signos de Identidad, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, México, 1989, pág.8 En la ya citada obra de Etografía de México (1957) aparece además en los créditos Rene Barragán Avilés como autor de la monografía sobre los Tarascos, y en los originales mecanografiados abajo citados, aparecen monografías realizadas por Luis A. González Bonilla sobre los Mayos, (Biblioteca IIS-UNAM No. F1221 M3G65), y los Totonacos (F1221 H85M48).

¹⁰¹ En el No. 1 de la RMS, por ejemplo hay dos imágenes que se encuentran aún en el archivo. El número estimado de imágenes que este archivo contenía era de 10,000, de las cuales quedan en el Instituto aún alrededor de 5,765, más posiblemente 200 en la fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, donde encontramos tres álbumes con fotografías de este archivo, cuando la actual fototeca de la Coordinación Nacional Monumentos Históricos se encontraba en el Ex-convento de Culhuacán. Como hay un faltante de casi 4,000 imágenes, es imposible determinar a ciencia cierta si todas las fotografías que se reproducían en la Revista en sus primeros 10 años provenían exclusivamente del archivo.

¹⁰² Warman, Arturo, op.cit. pág. 137.

¹⁰³ En Tres Ensayos Sociológicos (México UNAM, 1948) Mendieta y Núñez dedica la tercera y última sección al trabajo de Manuel Gamio, a quien tenía en enorme estima. Para Gamio trabajo Mendieta y Núñez en la Secretaría de Agricultura y Fomento, Dirección de Antropología, de 1917 a 1921, y contribuyó con la sección de población y estadística en la obra de La Población del Valle de Teotihuacán (1922). De Gamio hereda Mendieta y Núñez, seguramente, la convicción de que el trabajo de investigación científica necesariamente debía desembocar en una aplicación pragmática, sobre todo en lo que tocaba a los pueblos indígenas. Es muy posible que también heredara de Gamio la preocupación por realizar un levantamiento general de los grupos indígenas de México, ya que desde La población... Gamio afirma la necesidad de realizar esos estudios "integrales" sobre todos y cada uno de los grupos indígenas.

etnográficas en mente, ya estaban siendo usadas desde los originales mecanografiados, para ilustrar a los textos.¹⁰⁴ Es desde este espacio tentativo del original mecanografiado y la foto insertada, que inicia esa relación entre los textos y las fotografías, las palabras y las imágenes, para construir una visión indigenista del México de los cuarentas.

Algunos apuntes sobre el Indigenismo

El indigenismo del siglo XX, como ideología y práctica, fue central en la construcción de un imaginario indígena. Se entiende aquí “imaginario indígena” como un complejo tapiz donde se van entretejiendo las imágenes mentales sobre lo indio, creadas a partir de los textos, con las imágenes visuales creadas a partir de las ilustraciones y las fotografías.

Luis Villoro realizó un trabajo muy importante de mapeo del indigenismo en México desde la época de la Colonia hasta el presente. Su enfoque sobre el indigenismo, como el mismo aclara en el prólogo a la segunda edición de su obra, “intentaba comprender la historia y la cultura nacionales con categorías filosóficas propias”.¹⁰⁵ Villoro divide las concepciones indigenistas en tres grandes períodos:

El primero corresponde a la cosmovisión religiosa que España aporta al nuevo Mundo; Cortés representa la visión del conquistador y Sahagún la del misionero estudioso. En esta etapa, la pregunta es si los indios son o no humanos, si tienen alma, si puede salvarseles. De aquí surgieron visiones maniqueas de lo indio; el indio bueno y el indio malo según se responda a las preguntas de corte teológico. El indigenismo que de aquí resulta lo que intenta es promover la salvación del alma del indio, alejándolo de sus creencias demoníacas politeístas y acercándolo a los designios de la Providencia.

El segundo momento corresponde a la del moderno racionalismo que culmina en la Ilustración del siglo XVIII y en el cientificismo del XIX. Aquí se gesta un indigenismo que se preocupa, a través de la razón, por diferenciar a América de Europa, y descubrir en la primera lo que le da especificidad para defenderla frente a la segunda. La diferencia es encontrada a través de las culturas indígenas prehispánicas, que son reivindicadas y

¹⁰⁴ Rojas González, Francisco, “Los Popolocas de Puebla” monografía mecanografiada. En IIS-UNAM Monografías, F1221 M3, G65 (c. 1940-42). Los otros originales mecanografiados que encontré son de Luis A. González Bonilla, y la mayor parte de Roberto de la Cerda Silva. Solamente la de Rojas González incluye fotografías.

¹⁰⁵ Villoro, Luis, Los Grandes Momentos del Indigenismo en México. El Colegio de México, El Colegio Nacional y Fondo de Cultura Económica, segunda edición, México 1987, pág.7.

utilizadas como un estandarte patriótico (el indio histórico). Este segundo momento a su vez lo divide en tres etapas. La primera etapa es la del humanismo ilustrado del siglo XVIII donde se destaca la figura de Clavijero como pensador. La segunda corresponde a una especie de retorno romántico a ciertos aspectos del momento de la Conquista. La época de la Independencia se inscribe en esta etapa y su representante intelectual es Fray Servando Teresa de Mier. La tercera etapa es la de la historiografía científicista del XIX y Manuel Orozco y Berra es su mejor exponente.

Finalmente, el tercer momento, el del indigenismo del siglo XX donde aborda los trabajos de Manuel Gamio, Miguel Othón de Mendizabal y Carlos Echánove Trujillo entre otros, y resalta el papel de la educación como herramienta para resolver los problemas indígenas. Este indigenismo moderno según Villoro inicia con Pimentel en 1864.

Pimentel descubre lo separado que está el indio del resto de la cultura nacional, frente a esto, se plantea el imperativo de un ideal de unidad. Pimentel conceptúa a la Nación como una unión, una reunión de hombres, que comparten creencias, ideales, y fines. La única pieza que parece no encajar en este rompecabezas es la indígena, en cuanto esta separada, cultural, económica, y socialmente del resto del país. Este mismo ideal de nación lo comparten Molina Enríquez, y posteriormente Lucio Mendieta y Núñez.¹⁰⁶ El indio, es el elemento que no parece entrar en esta unidad. El indigenismo de este tercer momento, piensa al indio como parte de una colectividad explotada, ya no repara en su relación con la providencia, ni tampoco insiste sobre manera en su posición histórica frente a Europa como elemento diferenciador de América. El indio se presenta, no tanto como un ser histórico, sino como un factor vivo y actuante, un sujeto de la sociología, de la antropología, de la etnografía y de la economía. En los primeros dos momentos del indigenismo Villoro logra mostrarnos el lugar del indio histórico, en el tercer momento Villoro apunta un giro en el indigenismo dónde el centro de gravedad

¹⁰⁶ Molina Enríquez habla por ejemplo de la nación como "unidad de origen, de religión, de tipo, de costumbres, de lengua, de estado evolutivo, y de deseos, de propósitos y de aspiraciones" En Molina Enríquez, Los Grandes problemas nacionales; pág.375. Este argumento lo repite casi íntegro Mendieta y Núñez en su documento para la presidencia de la república Valor Económico y Social de las Razas Indígenas de México, DAPP, México 1938, págs.8-9: "Para que un pueblo determinado constituya realmente una nación...es indispensable que se encuentre vigorosamente definido por elementos culturales propios, comunes a todos sus componentes y que esté unido, además, por un pasado histórico igualmente común, de tal modo que, en resumen, por su cultura y por su historia, se sienta diferente de otros pueblos." La asimilación de los indios, su integración, era una tarea requerida para la consolidación de la Nación.

cambia del pasado remoto, al momento actual.¹⁰⁷

¿En qué repara Villoro en este tercer momento que pueda servirnos para comprender el uso del concepto de raza para referirse a las poblaciones indias en el país? Al abordar los trabajos de Pimentel, sin proponerse desconstruir el uso del término raza, Villoro extrae citas de Pimentel que dicen, por ejemplo: “La historia de la raza indígena es historia de “lagrimas y sufrimiento”... “el hombre de la raza bronceada ve con secreto gusto la destrucción de las otras razas, en espera de que así llegue más pronto el momento favorable para salir de su letargo, y restablecer en el país la supremacía que cree corresponderle.”¹⁰⁸ Para Villoro, hay poca distancia entre los conceptos de raza en Pimentel, y los de clase social. Prosigue afirmando, que en Molina Enríquez estas dos nociones de raza y clase se implican mutuamente; dónde la clasificación de los sectores sociales que forman al país muestran una mezcla de componentes étnicos con los elementos propiamente económicos y sociales. Villoro afirma que Molina Enríquez de hecho utiliza conceptos raciales (que son biológicos) para designar clases sociales (determinadas por factores económicos); apunta haber encontrado un problema, pero él mismo no lo problematiza.

Me parece que este punto es nodal ya que los autores que posteriormente discurren sobre la problemática de los indios, creando un indigenismo paternalista e integracionista, mantuvieron esa confusión entre lo racial y lo particular de las clases sociales- una suerte de imprecisión y ambigüedad, que disfrazaba otra cosa. Molina Enríquez en Los Grandes Problemas Nacionales no usa el concepto de raza de manera unívoca. En ocasiones raza sugiere un grupo humano en sus condiciones más generales, equiparable a pueblo o nación. En otros momentos, raza es una identificación de características físicas, puramente exteriores (uniformidad de tipo) y en otras se acerca al que en términos sociológicos se entiende por clase social. Lo que resulta interesante de Los Grandes Problemas Nacionales, es el énfasis que pone Molina Enríquez en las relaciones de los grupos humanos con la posesión de la tierra, y la capacidad consumidora de cada grupo poblacional. Estas dos características anuncian las preocupaciones que en los treinta y cuarenta ocuparon al gobierno: la tierra y la reforma

¹⁰⁷ Villoro, *op. cit.*, pág. 213.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 212.

agraria primero, la producción “moderna e industrializada” posteriormente. En esta perspectiva, las “razas” indígenas representaban problemas tanto en la tenencia de la tierra como en su poca participación en los mercados de consumo.

Qué exactamente se disfrazaba con los usos dispares de la palabra y el concepto de raza, es algo que nos elude aún ahora. A veces parece disfrazar un racismo soterrado, en otras es claro que esta intercambiabilidad o equivalencia de raza y clase son propias de un momento concreto de las disciplinas sociales en el país. En la primera mitad del siglo veinte no fueron desechados del todo los paradigmas sociológicos arraigados en el determinismo biológico, que intenta explicar los hechos sociales como determinados por factores hereditarios biológicamente, ni los del darwinismo social que quería hablar de una selección natural de grupos humanos, lucha de razas por subsistir, predominio de los grupos más adaptados, más aptos (los caucásicos y occidentales). Tampoco habían echado raíces aún las corrientes de pensamiento que miran los fenómenos sociales desde perspectivas que se alejan de lo biológico y se concentran en lo cultural y social como objetos en sí, sin necesidad de tomar prestadas perspectivas de las ciencias naturales. La raza pues, es una noción- palabra, término concepto- que se va utilizando indistintamente en los trabajos de las disciplinas sociales, disfrazando nos parece, un muy arraigado racismo.

La Raza

Como término, la palabra raza se utilizó desde finales del siglo XIX, hasta muy entrado el siglo XX, para denotar la existencia de diferencias entre los grupos humanos de población que conformaban al país. Como concepto, se utilizó para resaltar las características físicas, y presumiblemente las biológicas, entre esos grupos poblacionales. La raza se utilizó en la antropología como factor para poder hacer clasificaciones de grupos humanos. La clasificación, utilizada como herramienta de conocimiento, se daba dentro de sistemas de pensamiento que establecían jerarquías entre los grupos humanos. El evolucionismo, formulado desde finales del siglo XIX, marcaba una jerarquía donde los grupos humanos, “las razas”, se ubicaban en un punto a lo largo de una línea de desarrollo; desde lo primitivo, hasta lo civilizado. El hombre blanco, perteneciente a una sociedad industrial, estaba parado en la cúspide de la jerarquía evolucionista. Los pueblos no blancos, y no industrializados, se iban acomodando en la escala de manera

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

descendiente de acuerdo a los supuestos grados de complejidad de sus sociedades y culturas. El color de la piel, por tanto, marcaba un lugar dentro de esa jerarquía, reforzando los privilegios de los hombres blancos, y estigmatizando a los de color. El problema que las disciplinas sociales arrastran en su discurso, desde el siglo XIX, parece derivar del hecho de que la palabra raza se maneja indistintamente para apuntar lo físico, lo biológico y lo cultural, sobre todo dentro del esquema evolucionista. Esta noción de cultura- que nosotros comprendemos ahora como un paraguas muy amplio que cobija al lenguaje, la organización social, las creencias religiosas y las cosmovisiones, las maneras particulares del vestido y el arreglo, la producción artesanal, la identidad de grupo, se fue desarrollando en las primeras décadas del siglo XX, pero no estaba ni clara ni tampoco conceptualizada cabalmente en la década de los años cuarenta. Entre los opositores a la visión evolucionista encontramos al antropólogo Franz Boas: "Puede reconocerse que la hipótesis evolucionista implica la idea que nuestra sociedad Occidental Moderna representa el desarrollo cultural más avanzado hacia el que tienden todos los otros tipos culturales más primitivos, y que por lo tanto, retrospectivamente, construimos un desarrollo ortogénico hacia nuestra propia civilización moderna. Es claro que si admitimos que co-existen diferentes tipos de civilización, la hipótesis de una sola línea de desarrollo no puede ser mantenida".¹⁰⁹

En el discurso de los investigadores sociales en México no se desechaban términos, ni conceptos, que pertenecían a sistemas de pensamiento sobre "lo social" más propios del siglo XIX, como el evolucionismo, y sobre todo heredados de paradigmas que amarraban

¹⁰⁹ En Brunzi, Matti, "Franz Boas and the Humboldtian Tradition: From *Volkgeist* and *Nationalcharakter* to an Anthropological concept of culture" en *Volkgeist as Method and Ethic: Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*, Ed. George W. Stocking Jr., History of Anthropology series Vol.8, University of Wisconsin Press, 1996. Nota de pie en pág. 51. El artículo rastrea el origen del concepto de cultura en los trabajos de Boas, y su desarrollo, alejándose de los postulados evolucionistas y sus concomitantes racialistas. Hoy en día, nos explica el Dr. Rodolfo Stavenhagen, la antropología moderna ha llegado a rechazar el concepto de raza, por que el término no corresponde a ninguna realidad observable y menos científicamente fundamentada. Lo que hacen los especialistas hoy es hablar de *poblaciones genéticas* con ello refiriéndose a los grupos de personas que estadísticamente hablando comparten entre sí un número mayor de genes que con otros grupos estadísticos. Sobre los estudios de ADN y sus implicaciones éticas contemporáneas, véase Rabinow, Paul *French DNA. Trouble in purgatory*, University of Chicago Press, Chicago, London, 1999. Un brillante estudio de antropología contemporánea dentro del CEPH francés (Centro de Estudios del Polimorfismo Humano). Como afirma el Rodolfo Stavenhagen, aún "gozan de buena salud en el mundo las ideologías políticas de índole racista". Estas teorías según Stavenhagen, se basan en unos cuantos postulados sencillos: "1) que existen características raciales hereditarias e inmutables; 2) estas características están asociadas a capacidades psicológicas e intelectuales; 3) los grupos humanos se dividen de acuerdo a sus distintas características raciales; 4) *ergo*, los diferentes grupos raciales también poseen diferentes capacidades o niveles intelectuales; 5) existe una jerarquía natural de grupos raciales en el mundo, que necesariamente ha de transformarse en relaciones de superioridad e inferioridad entre ellos. A veces se agrega a lo anterior 6) la posición superior la ocupa la raza blanca (o japonesa, en su caso); las razas deben mantenerse puras y el mestizaje las corrompe y las destruye." En Rodolfo Stavenhagen "Antropología y racismo: un debate inconcluso" en *DEBATE*, Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas, IIA-UNAM, No.4, Nueva Época, 1992; pág.5-8. Estos son los prejuicios que alimentan las posturas intolerantes y neo-fascistas de nuestro propio tiempo. Una de las cosas más loables del trabajo del Dr. Stavenhagen es su insistencia sobre la reflexión crítica y ética de los usos políticos que se hacen de las teorías antropológicas y de ramas de la sociología como la sociobiología.

el pensamiento sociológico/antropológico al de las ciencias naturales decimonónicas (como el determinismo biológico).¹¹⁰

A este problema con los términos y conceptos debemos agregar otra situación concreta con la que se enfrentaba el país, la del mestizaje, que se había planteado desde el siglo XIX, y retomaron Molina Enríquez en Los Grandes Problemas Nacionales y Manuel Gamio en Forjando Patria. Esta idea de la mezcla, la forja, la combinación de los dos grupos de población ("razas") que conformaban al país, por un lado los indígenas y por el otro los de origen occidental, europeo había producido al grupo mestizo. Esta especie de "dialéctica de las razas" quiso verse como un camino de salvación para nuestros problemas nacionales. De aquí parte la persistencia en el uso del término y el concepto de raza, para poder definir los orígenes del mestizo como verdadero portador de una cultura nacional. El mestizo llegó a convertirse en el símbolo ideológico del régimen que nació de la Revolución de 1910. El indigenismo, por su lado, planteo una necesidad de integrar el elemento indígena al resto de la cultura nacional; hacer al indio mestizo. Esta contribución recíproca entre los elementos occidental e indígena debería de lograr una síntesis nacional. Sin embargo, el mestizaje fue también un ideal que se impuso a los indios desde afuera. Se pensaba además que esta mezcla podía controlarse racionalmente, precisamente desde el ejercicio de las disciplinas sociales como la antropología y la sociología y usando la educación laica y gratuita que ofrecía el Estado. Pero antes de hacer mezclas, había que ser sistemáticos en la clasificación de la situación como se presentaba en su división y diversidad. El primer paso entonces, era clasificar y ordenar.

Las clasificaciones de la población, finalmente no eran un ejercicio novedoso, se venían practicando desde la época colonial donde se mantuvo cierto grado de separación, sobre todo entre españoles e indios a través del sistema de castas. En éste, el poder y los privilegios de sustentarlo pertenecían a los españoles, quienes se encontraban en la cúspide de la pirámide jerárquica. Los indios, negros y demás subdivisiones venían abajo. Pero a lo largo del período colonial la mezcla de grupos humanos fue bastante

¹¹⁰ Fatimah Tobing Rony op.cit. explica por ejemplo, que el estudio de los pueblos no-occidentales era en el siglo XVIII una sub-rama de la historia natural, por lo tanto era inminentemente descriptiva. pág. 8. La misma palabra etnografía deriva de *ethnos*-pueblo y *graphos*- describir o escribir. Usada como sinónimo de una descripción objetiva, de hecho describe una relación asimétrica entre un observador/espectador blanco, civilizado, moderno, y un "otro" no blanco que se representa como más cercano al punto de arranque de la línea de evolución, i.o. primitivo.

persistente, al grado de que mantener una clara división basada en el puro aspecto físico realmente fue una empresa difícil, si no imposible. Entonces, las personas fueron clasificándose de acuerdo a su pertenencia a una clase social. Estos dos modos de acomodar a la población, a través de los rasgos físicos y la clase social, coexistieron por un largo tiempo.

La primera mitad del siglo XIX transcurrió en el uso de esas clasificaciones que destacaban el color de la piel y la posición social. Es durante el Porfiriato, y cuando los liberales ya habían logrado imprimir en las leyes el valor igualitario de todos los hombres frente a éstas, que otras características se empezaron a destacar. Aunque aún no se llamaban "étnicas", coincidían con lo que hoy entendemos por ellas, y empezaron a ser señaladas junto con las físico/biológicas como características de raza; el lenguaje, la cosmovisión, la organización de la sociedad, y la cultura material, para intentar organizar conceptualmente a los diferentes grupos que componían la sociedad mexicana. De este modo, la identificación y clasificación de la población del país comenzó a efectuarse considerando también los rasgos culturales, aunque aún no se nombraran exactamente como tales. El criterio lingüístico, por ejemplo, apareció como una forma "neutral" y científica, de organizar a los grupos de población indígena de forma racional a través de las clasificaciones de las lenguas.¹¹¹ También se empezó a reconocer que las comunidades podían cambiar estos rasgos culturales, adoptando costumbres de otros grupos, mejorando su situación socioeconómica y modificando sus maneras de entender y definir su propia identidad. Para el caso de las comunidades indias estos procesos han sido llamados de "des-indianización" y/o aculturación, y lo que quieren decir a grandes rasgos es que las comunidades adquiere características y prácticas de la cultura dominante no-india y va perdiendo las propias, o amalgamándolas con las ajenas. La idea de des-indianizar, se presenta como más violenta, aunque la aculturación también lo es. El resultado finalmente era el mismo, hacer que los indios dejaran de serlo y se convirtieran en otra cosa. El cambio de cultura, no visto como un proceso de contacto y transformación paulatina como algunos indigenistas lo propusieron, sino como un acto violento de remplazo de valores y de identidad, partía de una jerarquía evolucionista que

¹¹¹ Sin embargo, los criterios lingüísticos distan de ser neutrales. Las lenguas y las familias lingüísticas a las que se fueron asignando también se valoraron jerarquizándolas (mayor complejidad sintáctica, más número de fonemas) es decir de "rudimentarias" a más

miraba y pensaba con sorna y desprecio las culturas indias por considerarlas inferiores. El indigenismo del estado mexicano no escapó a esos juicios de valor, a pesar de justificarse como defensor de los indios.

El indigenismo que surge después de la Revolución de 1910 también fue producto de una presión no india. Tal vez esta es la razón por la que pudo adoptarse. Fue construido por mestizos que manifestaron una preocupación por el problema indígena la cual variaba según los autores; de Molina Enríquez a Manuel Gamio, a Moisés Sáenz, a Carlos Basauri, a Lucio Mendieta y Núñez. Lo que significó fue una nueva imposición de categorías, ideas y políticas desde el exterior de las comunidades indígenas y sobre ellas. Estas categorías hicieron del indio objeto del indigenismo, y no su autor. Visto retrospectivamente por investigadores como Alan Knight, este indigenismo post-revolucionario fue uno más, en una larga cadena de formulaciones sobre "el problema indígena" hechas por las élites culturales y políticas del país.¹¹² La raza, siguió jugando un papel múltiple en los esfuerzos por clasificar y explicar las diferencias que hacían de estos objetos del indigenismo, un problema nacional. Hoy día, y debido a su inserción en los discursos evolucionistas, entendemos los usos de "raza" con una connotación peyorativa. Vemos con los ojos críticos post-evolucionistas, una postura que en su momento se sentía plenamente justificada y autorizada por su valor científico. Lo que es preocupante es que a pesar de su vetustez, esta visión evolucionista no ha desaparecido del todo.

Las historias de la antropología y sociología mexicanas nos hablan del evolucionismo, positivismo, y del determinismo biológico, como bases conceptuales y teóricas (epistemológicas) desde donde se formularon explicaciones sobre la diversidad y la desigualdad de los indios frente al resto de la población del país.¹¹³ El determinismo

complejas, suscribiendo a los grupos indígenas a los mismos juicios de valor sobre sus culturas dependiendo si sus lenguas eran más o menos complejas.

¹¹² Para una versión muy detallada sobre el indigenismo y los conceptos de raza, véase Alan Knight, "Racism, Revolution, and Indigenismo: México 1910-1940" en R. Graham (compilador), *The Idea of Race in Latin America 1870-1940*, University of Texas Press, Austin, 1990, págs. 71-113.

¹¹³ Sobre historia de la antropología en México véase: Carlos García Mora (coord.), *La Antropología en México: Panorama Histórico, No. 2 Los Hechos y los Dichos (1880-1986)*, Colección Biblioteca del INAH, INAH México, 1987; sobre el desarrollo general de la teoría antropológica: Marvin Harris *El Desarrollo de la Teoría antropológica: Una Historia de las Teorías de la Cultura*, siglo XXI editores, México, 1979; una visión más crítica en la compilación de Mechthild Rutsch *La Historia de la antropología en México: fuentes y transmisión*, UIA/ Plaza y Valdez/INI, México 1996; una comparación entre el desarrollo de la antropología indigenista en México y el Perú en Manuel M. Marzal *Historia de la Antropología indigenista: México y Perú*, Anthropos y UAM, México 1981; Mercedes Olivera, Arturo Warman, Margarita Nolasco, Enrique Valencia y Guillermo Bonfil, *De eso que Llamam Antropología Mexicana*, Comité de publicaciones de los alumnos de la ENAH, México, s/f.; sobre la historia de la sociología véase RMS *Una Mirada Retrospectiva*, Año 51, No. 1, enero-marzo 1989, IIS-UNAM, México 1989. Posiblemente la publicación más comprensiva de historias de la antropología, sea la *History of Anthropology* editada por George W. Stocking Jr. a través de University

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

biológico en sus diversas manifestaciones, en general propone la idea de que "las normas de conducta compartidas por un grupo social, así como las diferencias atribuidas a las razas, a las clases y a los sexos, constituyen rasgos innatos y hereditarios que se transmiten biológicamente".¹¹⁴ El darwinismo social, que propone la supervivencia y predominio de una sociedad de acuerdo al grado de desarrollo y de aptitud de la misma, compartió con el determinismo biológico la reducción de los fenómenos sociales a factores hereditarios y transmitidos biológicamente. Además de influir en los estudios antropológicos, se diseminaron entre las subdisciplinas, como la sociología criminal. Ambas posturas teóricas, dominaron los estudios de sociología criminal en México en la primera mitad del siglo XX. El mayor problema que encontramos con los planteamientos desde estas premisas biológicas es que establecen diferencias insalvables entre individuos de diversas razas y clase social.¹¹⁵

La perspectiva de la sociología criminal fue importante para las investigaciones del IIS-UNAM dado que su director se había formado como abogado, heredando al Instituto y los programas del mismo, las preocupaciones que como tal encontraba respecto al derecho y los indígenas. Mendieta y Núñez colaboró con la Revista *Criminalia*, órgano difusor de estudios de sociología criminal, en por lo menos tres ocasiones, además de haber publicado varios estudios sobre la situación de los indígenas frente al derecho.¹¹⁶

of Wisconsin Press. Cuenta con por lo menos 8 volúmenes, cada uno con diferentes ensayos en tomo a un tema particular sobre la Historia de la Antropología norteamericana.

¹¹⁴ Urias Horcasitas, Beatriz "El determinismo biológico en México: del darwinismo social a la sociología criminal". En *RMS* Vol.58, No. 4, octubre-diciembre, 1996, pág.99 nota de pie No.1. La autora explica por ejemplo, que el darwinismo social popularizó desde finales del siglo XIX los estudios craneométricos y antropométricos. La sociología criminal del siglo XX, por otro lado, hizo grandes esfuerzos por deslindar su trabajo en la "nueva ciencia criminológica" de la medicina legal, para poder ligarlo a las nuevas ciencias del hombre, básicamente antropología y sociología. El nicho de estos estudios pues, paso de manos de los médicos, a las de los sociólogos y antropólogos.

¹¹⁵ El tema de la diversidad humana, o su realidad, ha sido un complejo asunto al que se han enfrentado, filósofos y pensadores de diversas disciplinas desde el siglo XVI, con el encuentro América-Europa. En el siglo XIX lo hicieron desde los monogenistas y poligenistas, pasando por los evolucionistas, hasta los funcionalistas y estructuralistas en el siglo XX. En este siglo XXI habrá que ver que dicen del tema los investigadores del genoma humano. Médicos y abogados en el siglo XIX, dieron sus versiones del por qué de las diferencias humanas, y en el país promovieron posturas que no favorecieron mucho a varios sectores de la población; indígenas, mujeres, indios, obreros. Este no es el espacio para abordar la problemática particular de su producción, harían falta más de una historia de las ciencias para hacerle frente. Una visión muy aguda sobre el caso de los estudios de teratología, y la definición decimonónica de normalidad desde la medicina aparece en Frida Gorbach Rudoy, *El Monstruo, objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana (1860-1900)* tesis doctoral en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2000.

¹¹⁶ La revista *Criminalia* empieza a publicarse en 1933, con la clara intención de definir el carácter delincuente a través de la biología criminal para establecer las diferencias entre los hombres que se inclinaban "naturalmente a la delincuencia" y los hombres honrados. Para esta revista colaboró Mendieta y Núñez entre 1933-43 con: "Hacia una Nueva Escuela de Derecho en México" *Criminalia* Año II, pág. 110; "El Derecho Precolonial" *Criminalia* Año V, pág. 636; "Policía Preventiva" *Criminalia* Año V, 699. Además publicó *Situación de las Poblaciones Indígenas de América ante el Derecho Actual*, Publicación de la SEP, Departamento de Antropología, México D.F., 1925; "La "Ciencia" penitenciaria y la realidad social" en la *Revista Interamericana de Sociología*, Vol.2, No.9, 1973. Esta última no trata ya del indio y la criminalidad en particular. Hay que aclarar además que algunas de las monografías sobre los grupos indígenas publicadas en *Etnografía de México* (1957) se incluye un apartado de criminalidad no justificado.



En los espacios del indigenismo, desde la sociología de los años cuarenta, la antropología, etnografía y la sociología criminal, la palabra raza se siguió utilizando como un término para designar diferencias, pero no perdió la carga conceptual que adquirió de las posturas evolucionistas. Se fue utilizando, como veremos en los trabajos de Mendieta y Núñez, junto con los conceptos de clase social, y particularidad cultural, para empujar la cristalización de una visión caleidoscópica del México indio que se miraba con nostalgia, melancolía quizás, frente a su inminente desaparición.

Lucio Mendieta y Núñez y el concepto de Raza

Si bien desde finales del siglo XIX se venían llevando a cabo en México investigaciones de tipo antropológico, arqueológico, etnográfico y sociológico, es realmente en la primera mitad del siglo XX que dichos estudios se formalizan en el país. Muy brevemente, podemos ver los lazos de Lucio Mendieta y Núñez con dichas instituciones para poder comprender un poco su afán por reunir en una sola gran obra monográfica, "toda" la información sobre grupos indígenas de México.

En 1917 se crearon las primeras instituciones que se abocaron a la investigación y formulación de una resolución del problema indígena; se fundó, por ejemplo, dentro de la Secretaría de Agricultura, la Dirección de Antropología, al frente de la cual estuvo Manuel Gamio hasta 1925.

Entre 1921 y 1930, el centro de los esfuerzos en materia indígena fue el de la educación rural. La educación, concebida como un remedio para sacar del atraso cultural a las poblaciones no urbanas, indios y campesinos, pero también para elevar los niveles de vida y cultura del proletariado. En 1921, con la llegada de Alvaro Obregón a la presidencia, y el restablecimiento de la Secretaría de Educación Pública, se nombra al frente de ésta a José Vasconcelos. Dentro de los departamentos que se crean en la secretaría, la cámara de Diputados añadió el departamento de Cultura Indígena. El órgano difusor de las labores de la SEP es en ese momento la revista *El Maestro*, que aborda los problemas del magisterio en la época de los veinte, y se convierte en un medio de propaganda de las ideas vasconcelistas. También dentro de la SEP se crearon las bases

para fundar las Casas del Pueblo, que se consideraba la nueva escuela revolucionaria para la educación indígena.¹¹⁷

Al restablecerse la Secretaría de Educación Pública, la dirección de Antropología se trasladó a ella, con una orientación hacia la educación indígena y la protección de Monumentos, en dualidad y rivalidad con el Museo Nacional. En estos años la Dirección realizó el primer intento de reunir información sobre todos los grupos indígenas en forma de “cuadros etnográficos” con datos relativos a la antropología, la etnografía y lingüística de los grupos aborígenes mexicanos. Estos son los materiales que posteriormente sirvieron a Carlos Basauri para la elaboración y publicación en 1927 del folleto “La situación social actual de la población indígena”, donde se incluyen los cuadros etnográficos de Gamio, con algunas modificaciones y ampliaciones.¹¹⁸ El mismo autor nos cuenta de un segundo esfuerzo por recopilar material más completo sobre los grupos indígenas, se hizo desde el Instituto de Investigaciones Sociales, dependiente de la Dirección de Población de la Secretaría de Agricultura y Fomento, de la que era director Manuel Gamio. El Jefe de ese Instituto era entonces Mendieta y Núñez, Basauri colaboró con él para producir once monografías sobre “tribus” indígenas. Sin embargo la desaparición del Instituto dejó la obra sin publicar. Finalmente, en 1940 Basauri publicó su obra La población indígena de México, en dos volúmenes, que da una primera visión global de las condiciones de vida de las poblaciones indias del país. La información que contiene fue recopilada vía cuestionarios enviados a maestros rurales, y clérigos en zonas indígenas, es decir que la información etnográfica que presenta, ha pasado por el filtro de estas personas no entrenadas en una disciplina social, sino involucradas de manera personal, para bien o para mal, en las vidas de las comunidades. No se realizó investigación directa, y los juicios de valor de maestros y curas distorsionan la información, hecho que no se considera dentro de los planteamientos de Basauri en la introducción. Con todo, esta puede ser la primera obra del siglo XX que condensa realmente el conocimiento sobre la mayor parte de los grupos indígenas clasificados hasta entonces.

¹¹⁷ Sierra Carrillo, Dora en Cien Años de Etnografía en el Museo, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica, Serie Etnohistoria, México 1994. Este libro es un recuento de los trabajos etnográficos dentro del Museo y los cambios sufridos por este y sus departamentos.

¹¹⁸ Maestro vuelto antropólogo, entonces encargado de la Mesa de Estudios Etnográficos del Departamento de Escuelas Rurales e Incorporación Cultural Indígena de la Secretaría de Educación Pública.

Es justamente en la década de 1938-1948, que corresponde a tres períodos presidenciales: de Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, que los diferentes centros de estudio donde se practican y ejercen las disciplinas sociales adquieren carácter oficial e institucional.¹¹⁹ Vemos así, que es en 1938 cuando el INAH se crea empezando a funcionar en 1939 y a él pasa el Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnografía; es en 1939 que se le da carácter oficial al Instituto de Investigaciones Sociales dentro de la UNAM; es en 1938 que se crea el Departamento de Antropología dentro de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas en el Instituto Politécnico Nacional, con el Dr. Paul Kirchoff al frente del Departamento de Etnografía. En cuanto a la educación en estas disciplinas, el carácter profesional de las carreras de antropología se estableció por decreto el 21 de octubre de 1940. El Departamento de Antropología pasó en 1942, por acuerdo de la SEP a ser Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), dentro del INAH. Hay que señalar que la mayoría de los alumnos de la ENAH fueron promovidos por la misma a través de convenios nacionales e internacionales para poder participar en los trabajos de campo en los diferentes proyectos de investigación.

Esta institucionalización, además de la existencia del Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI) establecido desde 1936 por el entonces presidente Lázaro Cárdenas, culmina con la creación del INI en 1948.¹²⁰

Desde las instituciones, en lo que a los indios concernía, las disciplinas sociales iniciaron sus labores formales con un telón de fondo teórico variopinto.

El estudio de "lo social" fue el trabajo de numerosos investigadores que pasaron por el Instituto de Investigaciones Sociales, provenientes de otras disciplinas y formándose en la nueva disciplina sociológica impulsada por Mendieta y Núñez.¹²¹ Lo social, según lo entiende Mendieta y Núñez, es algo sumamente complejo, comprende: "al medio en que

¹¹⁹ Carlos Basauri relata estos movimientos y relaciones con Lucio Mendieta y Núñez en la sección "Como se hizo este libro" en Basauri, Carlos *La Población Indígena de México*, Secretaría de Educación Pública, México 1940, pág. 7-8.

¹²⁰ Se estableció que al DAAI competiría exclusivamente plantear a consideración del ejecutivo las necesidades indígenas y los medios de satisfacerlas. Miguel Othón de Mendizábal, cercano colaborador de Cárdenas, planteó que al DAAI debía concentrarse en estudios rápidos sin análisis profundos, sólo para poder dar a las actividades prácticas una base científica preliminar. También sugirió que debería ser un organismo nuevo el que se ocupara de efectuar las investigaciones a fondo sobre los temas indigenistas específicos. De acuerdo con lo descrito arriba, el DAAI debería estar coordinado por una institución científica, especializada para investigar en profundidad y a conciencia las culturas indígenas. Parece ser que este planteamiento fue lo que llevó al Presidente Cárdenas a crear, en 1938 el Instituto Nacional de Antropología e Historia, entre cuyos objetivos fundamentales figuró el de prestar mayor atención al estudio científico de las razas indígenas. Alfonso Caso, fue el primer director de este organismo y Eusebio Dávalos su sucesor.

¹²¹ Tal es el caso, por ejemplo, de Francisco Rojas González, colaborador en las monografías originales en la década de los cuarentas, pero mejor conocido como el autor del libro de cuentos *El Djoser*.

vive el hombre, conocimiento del resorte de la geología, de la geografía, de la biología, etc.; al hombre mismo en su ser físico, lo cual requiere de la aplicación de la antropología, la etnología, la biotipología, la medicina, etc.; a su ser psíquico, a sus relaciones sociales, lo cual exige la concurrencia de la psicología, la ética, la lingüística, la sociología y otras disciplinas.”¹²²

Este ámbito de estudio, complejo, requiere de enfoques multidisciplinarios, para que puedan ser integrales como propuso Gamio, es decir consideren a las poblaciones, geografía, medio ambiente, flora y fauna como elementos que no deben ignorarse en un estudio científico completo de los grupos indígenas, para finalmente darnos acceso a las leyes que rigen su vida social, y así poder formular programas para mejorarla.¹²³

Mendieta y Núñez recalca a lo largo de su obra, un interés por contribuir en el mejoramiento de las clases populares, en la organización de una sociedad en la que desaparezcan la explotación y la injusticia. Para acceder a este mejoramiento, abundan en su obra consideraciones sobre la problemática clase/raza.

Quizás las primeras se encuentran en su obra Valor Económico y Social de Las Razas Indígenas de México (DAPP-México 1938) como una exposición condensada de su pensamiento indigenista.¹²⁴ En este trabajo Mendieta y Núñez plantea que los males de la nación residen en la diferencia de razas y culturas de la población Mexicana. La diversidad pues, no era vista como nuestra mayor riqueza, sino como nuestro peor problema. Las diferencias, de acuerdo a Mendieta y Núñez, aparecieron con mayor grado desde la época colonial, ya que antes de la conquista había más oportunidad de mezcla entre los diferentes grupos indígenas. Con la llegada de los españoles, y luego con la aparición de los criollos, la diferenciación étnica y cultural se profundizó demasiado.

¹²² Mendieta y Núñez, prólogo a Gómez Robledo, *op.cit.* pág. XIV

¹²³ Gamio, Manuel en La Secretaría de Agricultura y Fomento, Dirección de Antropología presenta Introducción, síntesis y conclusiones de la obra La Población del Valle de Tehotihuacán Dirección de Talleres Gráficos, México 1922. Aclara este método integral como necesario: “el conocimiento de la población no puede obtenerse si sólo se hace de ella un estudio unilateral, es decir, si se le considera como entidad aislada, puesto que las poblaciones humanas no pueden vivir sin el concurso inmediato e imprescindible de los organismos animales y vegetales, de las substancias minerales y de las influencia climatéricas y geográficas que existen en las regiones o territorios que ocupan. Ya que población y territorio son entidades íntimamente ligadas y dependientes una de otra en casi todos sus aspectos y características, precisa conocer integralmente a ambas a fin de poder mejorar las condiciones de vida, tanto materiales como abstractas de la primera.” págs. IX-X de la introducción.

¹²⁴ Aunque ya se pueden leer en su aportación a la Población del Valle de Teotihuacán, donde aclara que el error del censo de 1910 fue haber basado sus criterios raciales en el idioma, lo que dio como resultado que muchos indios se clasificaran como blancos por el sólo hecho de hablar castellano. Este error se corrige en el censo de 1917 realizado para la obra de Gamio arriba mencionada, donde se toman en cuenta los aspectos de raza, la cual se divide en indígenas, mezclados y blancos. Pero también se consideran el idioma y la ocupación. En lo que toca a los datos de raza advierte: “Son de tal manera distintivos los rasgos fisonómicos de los indios, que los casos de error en este punto deben haber sido insignificantes, pues sólo hubo lugar a duda cuando se examinó a los indígenas mezclados...” Mendieta y Núñez, Lucio “Censo de la Población” en Gamio et. al. La población del Valle de Teotihuacán, Secretaría de Agricultura y Fomento, Dir. de Antropología, México, 1922; pág. 136.

Es por esta profunda y marcada diferenciación de la población que no puede decirse que México sea una Nación, y para Mendieta y Núñez no lo será, mientras subsistan las razas indígenas.¹²⁵

Mendieta y Núñez plantea el concepto de Nación como aquella conformada por un grupo más o menos homogéneo de población, cultural, étnica, racial e históricamente, con intereses y metas comunes, y un deseo y sentimiento de diferencia frente a otros pueblos. El no encuentra estas características en el México de los años treinta. Afirma que México no es un estado nacional por que los grupos dirigentes, la población mestiza y criolla de cultura europea conforman a la nación mexicana- estos grupos de cultura predominantemente europea si poseen las características necesarias para formar una Nación y han sido además el motor de la historia del país. Lo que es México es un Estado independiente, pero no un estado nacional y esto es un problema para el desarrollo y las posibilidades de progreso. Afirma que, "en México, los grupos indígenas, desde el punto de vista político son grupos inertes, no influyen en la vida pública de una manera directa, sino a través de las ambiciones de criollos y mestizos que los han tomado como contribuyentes de sangre en nuestras luchas intestinas. Por eso mismo, esos grupos que no tienen conciencia de la nacionalidad, son un peligro y una rémora en todo estado moderno."¹²⁶

Si uno de los grandes problemas de México son sus minorías indígenas, "el problema de las razas indígenas de México es pues el problema de la integración de la propia nacionalidad mexicana".¹²⁷ Califica de rémoras a los grupos indios, por que entiende sus culturas como en estados inferiores de evolución social. Sin embargo, Mendieta y Núñez cree que se puede resolver "el problema indígena" integrándolos a la nación. Al respecto, Carlos Echánove Trujillo, sociólogo contemporáneo de Mendieta y Núñez, achaca en Sociología Mexicana, esta diversidad a la diversidad de clima y regiones geográficas del país, afirmando que estos influyen y determinan en buena medida las características de la población, creando abulia, irascibilidad y apatía en zonas como el Altiplano, y una afabilidad y extroversión en las regiones de las costas. Estas diferencias, contribuyen a la diversificación de la población, y lo que es peor, impiden la formación de un

¹²⁵ Esta misma idea es expresada también por Moisés Sáenz en El México Integro en 1939; véase la reedición de la SEP Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, 1982.

¹²⁶ Mendieta y Núñez. Lucio Valor Económico y Social de Las Razas Indígenas de México DAPP-México, 1938 pág. 10.

verdadero sentimiento nacional, ya que lo que impera es un regionalismo exacerbado.¹²⁸ Por otro lado, Echánove Trujillo en esa misma obra agrega al factor geográfico, el factor racial, el cual nos dice es uno de los factores sociales más difíciles de determinar. Los blancos y mestizos formando un grupo diferente pero de cierta manera históricamente unificado, y los indios, a quienes afirma erróneamente se les llama indios mexicanos y se les piensa como una sola raza. Esto, insiste, no es exacto y requiere de mayores precisiones en cuanto a la diversidad de los mismos. Lo que queda claro es que este autor también reconoce en las características indirectas que el indio imprime a la cultura mestiza, un problema muy serio. Además advierte que para que México pueda occidentalizarse al máximo (para poder competir con las naciones civilizadas) debe de hacer algo respecto al “problema indígena, ya que los indios, con su atavismo cultural y tradiciones, “pesan” sobre la población blanca y no le permitan avanzar.¹²⁹

¿Qué es lo que debe hacerse entonces con los indígenas para lograr la integración de esta nacionalidad?

Algunos autores, nos dice Mendieta y Núñez:

consideran que no debe seguirse en el caso, procedimiento alguno para procurar que el indio ascienda a los planos de la cultura moderna. En general, los intelectuales profesan un desprecio muy grande al indígena a quien atribuyen toda clase de vicios y ferocidades y en quien no reconocen igualdad alguna. Piensan que el indio no es un valor económico ni social, dentro del Estado Mexicano.¹³⁰

Esta idea de “ascenso a los planos de la cultura moderna” muestra de nueva cuenta la postura evolucionista de Mendieta y Núñez. Una vez que se establecen esas ideas, prosigue, y como “no se atreven a proponer el aniquilamiento del indio, a la manera que se hizo en los Estados Unidos del Norte”, piensan que lo único que puede hacerse con los

¹²⁷ *Idem*

¹²⁸ Echánove Trujillo, Carlos A. *Sociología Mexicana*. Editorial Porrúa, S.A. México 1963. Segunda edición. (la primera es de 1948); págs. 45-47. El autor retoma las ideas del criminólogo Julio Guerrero para hacer esta relación entre el clima, la región y la fisiología humana y la psicología. En la sección histórica sobre la situación de la población aborigen durante la Colonia, el autor introduce unas reproducciones de cuadros de Castas para ilustrar la clasificación colonial de la población. Estos conceptos no se alejan demasiado de las ideas de Buffon del siglo XVIII.

¹²⁹ En el capítulo IV “El Factor racial” Echánove Trujillo promueve una serie de postulados referentes a los estudios de los coeficientes intelectuales como elementos empíricos de medición para determinar la mayor o menor competencia de unas razas sobre otras. Esto lo hace en una larguísima nota de pie de página pág. 161-162, dónde clasifica a Franz Boas como judío-yanqui, en un tono que me parece sumamente despectivo, para presentarnos las ideas de Boas en contra de esta clasificación racial y de coeficientes intelectuales. El autor no se pronuncia en favor de una u otra tendencia, pero en el apartado 2, si afirma la presencia de los indios en nuestro país como uno de nuestros más graves y serios problemas pág.165-172, repitiendo lo que Gamio, Molina Enriquez y Mendieta y Núñez ya habían afirmado. Para un análisis crítico de los problemas de las clasificaciones raciales por coeficiente intelectual en los Estados Unidos de Norte América, véase Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man*, W.W. Norton and Company, New York and London, revised and expanded edition, 1981. Capítulo 5. Una visión crítica del trabajo de Gamio y su manejo del concepto de raza aparece en Marie-Arlet Hers “Manuel Gamio y los estudios sobre arte prehispánico: contradicciones nacionalistas” en Rita Eder (coord.) *El arte en México: Autores, Temas, Problemas*, Biblioteca Mexicana CONACULTA, Lotería Nacional y Fondo de Cultura Económica, México 2001;págs.29-63.

¹³⁰ Mendieta y Núñez, Lucio *Valor Económico...* pág. 11

indios es dejarlos que sigan vegetando en su vida miserable hasta que desaparezcan. Eso, concluye, es lo que los gobiernos independientes de México han venido haciendo, permitiendo la explotación del indio. Considera a esta política, tan criminal como la empleada contra los indios norteamericanos, esta última fue una muerte rápida, mientras la que se ha practicado en México ha sido una muerte lenta. Y aquí Mendieta y Núñez, contesta a los que quieren aniquilar al indio y afirma su posición de reivindicación, y su proyecto para consolidar un estado nacional:

¿Es esto justo? ¿Es esto conveniente? Desde luego no es justo. Estimamos que tampoco es conveniente porque en nuestro concepto el indio sí representa un valor económico y social muy apreciable en la vida del Estado Mexicano... Pero el destino del indígena le es tan adverso, que las leyes dictadas a su favor, o no se cumplen, o se aplican en forma tal, que lo perjudican en lugar de beneficiarlo... México sin el Indio, no tendría personalidad definida, fisonomía propia, porque el criollo y el mestizo de cultura europea, sólo son imitadores, sólo son reflejos de la vida europea o de la norteamericana. Para encontrar las raíces de lo nuestro, la expresión creadora del pueblo mexicano, es necesario acudir al indio... México es un país en pleno proceso de integración social, no es una patria definitivamente plasmada, y desde el momento en que se intenta que el gobierno intervenga en este proceso de integración para acelerarlo y en cierto modo encauzarlo, procurando elevar a la población más débil a la altura cultural de la población dirigente, es que se considera a ésta superior; pero se intenta fundir en el gran crisol de una nacionalización específica a todas las razas disímboles de México, para convertirlo en un Estado nacional, en el que las cualidades y energías de las razas indígenas den nueva expresión y vigor nuevo a ese Estado.¹³¹

Considerar al indio con seriedad, implica reconocer que representa un valor económico y social que reside en la riqueza agrícola y minera de las zonas donde habita, al igual que en el indio como mano de obra barata y eficiente.¹³²

Por otro lado, afirma que los indios son la parte auténtica, la expresión creadora del pueblo mexicano (como ya habían propuesto Gamio, y el pintor Dr. Atl con anterioridad). En México hablar de típico, es sinónimo de hablar de lo indígena y esta característica creadora, que no imita lo europeo como los criollos y mestizos hacen, dota de autenticidad y originalidad a nuestro país; lo diferencia de Europa y Norte América.

Aunque el autor ve en los indios un obstáculo en el desarrollo de nuestro país, por estar retrasados culturalmente, sumidos en la miseria, considera que a través de la educación y la unificación cultural se logrará la integración del indígena a la nación

¹³¹ *Ibid.*, págs. 11, 12, 13, 15.

¹³² Roberto de la Cerda Silva, colaborador de Mendieta y Núñez en el IIS-UNAM y uno de los autores de *Etnografía de México*, se expresa de modo similar en 1940 para la revista *Hoy* en las vísperas del Congreso Interamericano Indigenista y agrega: "Lo interesante para los países de América que presentan problemas semejantes, no es conocer el "color, la estatura, la música, el idioma del indígena", aunque es ilustrativo y científico, para que no se pierdan los valores culturales de raza, sino saber como viven, con qué medios cuentan, las posibilidades de asimilarse a la vida nacional, con el fin de elevar su nivel económico y cultural, de que su fuerza humana entre en el concurso del aprovechamiento de la economía de cada país, así como que tome parte en la evolución cultural y social del pueblo". El fin es integrarlos a la vida nacional y convertirlos en mano de obra aprovechable. En Roberto De la Cerda Silva, "Los indios de América" revista *Hoy* Abril 20, 1940 No. 165; pág. 49.

mexicana.¹³³ Esta integración, por supuesto, debe de hacerse bajo la tutela del Estado, para prevenir la explotación de los indígenas.

Mendieta y Núñez ve el problema como uno educativo, jurídico y administrativo, donde lo que se requiere es de la coordinación de las fuerzas gubernamentales dirigidas a redimir económica y culturalmente al indio hacia su incorporación efectiva a la vida nacional.¹³⁴ Para lograrlo, plantea la necesidad de crear un organismo que coordine estos esfuerzos y además sea tutelar. Con esta propuesta de tutela, inscribe Mendieta y Núñez al indigenismo que le propone al estado en ese papel paternalista, y reafirma la supedición del indio al Estado, como un menor de edad a sus adultos.

Mendieta y Núñez comparte también con sus contemporáneos esa visión de lo indígena como un elemento que dota de "originalidad" a la cultura mexicana vista desde el extranjero, aunque paradójicamente sea un obstáculo para el proyecto más amplio de unificación nacional. Aquí se plasma esta tensión entre una tradición "original" que nos proporciona una identidad especial y única, pero al mismo tiempo esta tradición nos impide acceder de lleno a la modernidad y la unificación nacional. Realmente preocupado por esta situación, Mendieta y Núñez repite a través de su obra dos necesidades:

- a) por un lado la de generar un conocimiento científico de la realidad indígena; es decir objetivo, sistematizado, con una metodología clara y una orientación pragmática
- b) por otro lado generar recursos de "conservación" de dichas culturas a través del registro fotográfico y los recuentos escritos. Los textos y fotografías colaboran aquí a manera de un contenedor, un espacio de recepción de tradiciones a ser guardadas y conservadas para la memoria histórica cultural.¹³⁵

¹³³ *Ibid.*, pág. 15.

¹³⁴ *Ibid.*, pág. 17.

¹³⁵ Esto es lo que el antropólogo norteamericano James Clifford bautizó con el nombre de "paradigma de salvamento"; ese ejercicio de conservación en los registros textuales y fotográficos de culturas "a punto de" desaparecer, ser integradas, dejar de ser tales etc... Véanse: Clifford, James y George E. Marcus editores *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, a School of American Research Advanced Seminar, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986; y Clifford, James *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1988. Numerosos estudios recientes destacan esta función de "salvamento" de la fotografía y el cine en la documentación de las culturas no-occidentales que los etnógrafos estudiaban. Véanse por ejemplo: Dilworth, Leah *Imagining Indians in the Southwest: Persistent visions of a Primitive Past* Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1996; Young, Robert J.C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Routledge, London and New York, 1995; Tobing Rony, Fatimah *op.cit.*, 1996. Tobing Rony por ejemplo, explica que el "otro", nativo, aborigen, indígena, en el cine etnográfico, aparece en la pantalla como un cuerpo racializado; un "otro" cuyo cuerpo es un marcador inmediato de una diferencia problemática. pág. 11.

En varias de sus publicaciones incluye Mendieta y Núñez fotografías, ya sea para ilustrar sus puntos, o para documentar su autoridad en el tema testimoniándola a través del conjunto texto-fotografía.¹³⁶

En otras partes de su obra y casi a finales de los años cincuenta, Mendieta y Núñez parece volver sobre lo ya escrito y reflexionar a cerca de esa compleja imprecisión, esa tensión, entre los conceptos raciales y de clase social. Explica que al realizar una "clasificación de clase social apoyada en un criterio racial" encontraremos que las clases sociales son un resultado de la lucha de razas. Afirma que:

en todo país, en que la estructura étnica primitiva del pueblo no está amasada con una nacionalidad común, obra de siglos, encontramos una superposición: clases dominantes y clases más o menos dependientes o subordinadas. Pero ahí también, donde una organización durable de la dominación ha impreso a una comunidad social, un sello más o menos unitario, encontramos una superposición de clases que se mantienen en un conjunto de profesiones y ocupaciones hereditarias y que un análisis histórico, por poco profundo que sea, fuerza a reconocer como anexo con antiguas posiciones étnicas, en una antigua heterogeneidad."¹³⁷

Es decir, que el problema de la diferencia social en nuestro país proviene de una heterogeneidad racial y cultural, que existía desde antes de la conquista, y no ha podido resolverse satisfactoriamente. Sin discutir si en su origen las clases sociales se derivan de las diferencias entre las razas, para Mendieta y Núñez parece indudable que en aquellos países en los cuales la mezcla racial ha sido muy intensa, ese factor no determina la clase social. Por otra parte, calcula que sería difícil sostener que dentro del mismo grupo étnico dominante no existe diferencia de clase. Esas disparidades son notorias y en consecuencia es imposible atribuir exclusivamente a la raza el fundamento de las clases sociales. Sin embargo a pesar de que el factor raza no puede servir como base para un concepto general de clase, "tampoco debe desestimarse en aquellos países de población heterogénea en donde, efectivamente, ciertos grupos étnicos son los que constituyen, preponderantemente, determinadas clases de la sociedad."¹³⁸

Los problemas de la raza, y el término utilizado indistintamente para hablar de tipo biológico, de cultura, de clase social, no son un problema exclusivo en la obra del

¹³⁶ Podemos ver la combinación texto-imagen en Mendieta y Núñez: Valor Económico y Social de Las Razas Indígenas de México: La Habitación Indígena, Monografías del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, Imprenta Universitaria, México 1939.

¹³⁷ Mendieta Núñez, Lucio Las Clases Sociales Cuadernos de Sociología, Biblioteca de Ensayos Sociológicos, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México D.F. 1957 (segunda edición) págs. 11 y 12. Parte de este estudio se publicó con anterioridad en la revista Cuadernos Americanos No.1, Enero-Febrero 1944. México D.F. y en American Sociological Review, Vol.II, No.Abril de 1946.

¹³⁸ Mendieta Núñez, Lucio Las Clases Sociales págs. 17 y 18.

director del IIS. Desde Manuel Gamio hasta Gonzalo Aguirre Beltrán (de una postura teórica evolucionista, hasta la entrada del funcionalismo) la cuestión de la raza fue ambigua, difusa, confusa, mal entendida, tanto para los etnólogos, como para los antropólogos y los sociólogos. Como ya vimos arriba en la obra de Echánove Trujillo aparecen también preguntas y consideraciones en torno al aspecto racial y al problema indio planteado como un problema racial/cultural. Reflexiones en torno al uso de los conceptos de raza para clasificar a la población del país se ven también en la obra de otro colaborador de Mendieta y Núñez, Miguel Othón de Mendizabal. Fue él quien dirigió en la década de los veintes, el departamento de Etnografía Aborigen en el Museo Nacional, con el que además siguió manteniendo un vínculo mientras trabajaba en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Othón de Mendizabal explica en el tomo quinto de sus Obras completas editadas en 1946, que la clasificación basadas en la "raza" o "casta", como se usaba en la época colonial, se desecharon por dejar de tener utilidad en el orden administrativo, jurídico y político, tomando a cambio el dato de los idiomas indígenas como principal elemento clasificador.¹³⁹ De aquí por ejemplo que la clasificación lingüística fuera la que se uso para ordenar los grupos indígenas en la gran mayoría de las monografías sobre el tema. Sin embargo, a partir de 1921 se retoma el concepto de raza conjuntamente con el de idioma para poder definir el criterio de clasificación para el censo de 1921. Pero, por su carácter "anticientífico" el termino se desecha de los criterios del censo, quedando el idioma como elemento que define, objetiva y científicamente, la pertenencia de un individuo a un grupo cultural o étnico. A pesar de esto y aunque no se usara el concepto de raza, no quiere decir que en el país no se tuviese una preocupación por la composición étnica y cultural de sus poblaciones. Así, antropólogos físicos, etnólogos, filólogos y arqueólogos, se abocaron a la tarea de estudiar al indio para poder definir los rasgos deseables y los que habían de desalentarse en el proceso de integrarlos a la cultura dominante. Visto por Othón de Mendizabal, el problema más grave del indio a finales de los cuarentas era el aislamiento geográfico y social y el estancamiento cultural. Nuevamente se afirma esta postura que califica las culturas indias como primitivas, aisladas, atrasadas.

¹³⁹ Othón de Mendizabal, Miguel Obras Completas Tomo V, México D.F. 1946; pág. 8.

La situación de los problemas raciales en el país, siguió siendo una preocupación en la obra de Mendieta y Núñez a lo largo de su carrera académica y pública. En "La Cuestión racial en América" publicado en 1972, Mendieta y Núñez arremete nuevamente contra la heterogeneidad racial vista como un gran problema.¹⁴⁰ En este artículo asegura que: "Si en alguna parte del mundo tiene importancia la cuestión racial, es en América, porque en este continente la población de muchos de sus países, desde el punto de vista étnico, es heterogénea pues en ellos conviven blancos, negros, indios, mestizos y en algunos la heterogeneidad es tan grande que constituye un verdadero problema."¹⁴¹

El caso de México es discutido como un ejemplo de esta particular situación y hacia el final del artículo asegura que hoy día, "No se puede hablar de raza indígena sino en plural: de razas indígenas" aunque como definir los criterios para establecer estas razas es una cuestión que aún entonces no podía responder con claridad.

La novela indigenista

Frente a la visión científica de los indios, inscrita dentro de esta indeterminada perspectiva racial, encontramos otro acercamiento al tema indígena en la narrativa indigenista que se desprende de la novela de la revolución. Dos características destacan a este tipo de narrativa, primero que su centro es el indio contemporáneo, que vive dentro de una comunidad indígena, y segundo que ésta está más o menos segregada del resto de la población mexicana por diferencias en sus costumbres, lenguaje y cultura. Para la mayoría de los escritores de esta corriente, ser testigos del abandono, miseria y menoscabo que sufrían las comunidades indígenas implicó que su obra intentó impulsar sentimientos sociales y humanos a favor de las mismas. En los trabajos de los escritores de este género se deja sentir la fascinación que el mundo indígena, misterioso y en cierto grado exótico, ejerce sobre ellos, haciendo que la vida indígena se recree como en dos planos, uno dónde se resalta la injusticia y opresión vivida, y otro en el que los indios aparecen como seres maravillosos que viven una realidad mítico-mágico-religiosa rica y diferente. Desde mediados de los años treinta y hasta finales de los cincuenta, presenciamos la aparición de una variada gama de novelas y cuentos de este corte. El precursor del género de narrativa indigenista en el siglo XX es Gregorio López y

¹⁴⁰ Mendieta y Núñez, Lucio "La cuestión Racial en América" *Revista Interamericana de Sociología*, Vol.2, No. 8, 1972. pág. 9-34.

¹⁴¹ *Ibid.*, pág. 9

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fuentes con sus novelas El Indio de 1935, y Los Peregrinos Inmóviles de 1944.¹⁴² Otras novelas indigenistas importantes son: de Miguel A. Meléndez Nayar (1941), de Miguel Lira Donde Crecen los Tepozanes (1947), de Ramón Rubín El callado dolor de los Tzotziles (1949), y El Diosero (1952) del investigador del IIS-UNAM, Francisco Rojas González, volumen póstumo de sus extraordinarios cuentos cortos.

Las dos novelas de Gregorio López y Fuentes tienen en común el manejo de un tiempo mágico, de un margen-en-el-tiempo en donde transcurre la existencia del indio. El tiempo de lo indígena no es el tiempo acelerado de la modernidad de la ciudad y de los hombres blancos; es un tiempo donde simultáneamente se puede estar en el pasado y en el futuro y donde el presente no es muy claro. En segunda instancia estas novelas inscriben al indio sumergido en una pobreza ensalzada, donde entre mas pobre, más indio y menos asimilado a la cultura occidentalizada. Retoman la formula del primitivismo que insiste que a mayor "atraso" menor pérdida de lo originalmente indio, lo auténtico. Los personajes en ellas son personajes colectivos. No existen personajes delimitados como individuos con rasgos psicológicos individuales, sino más bien personajes representativos de una colectividad psíquica; el shamán, el lisiado, la novia robada, el líder, el maestro, el secretario, etcétera.

El Indio publicada en 1935, nos muestra la vida de una comunidad nahua del centro de México en los años que siguieron a la Revolución de 1910. El relato cuenta sobre un grupo de extranjeros, buscadores de oro, que llega a una apartada rancharía requiriendo un gufa local. Después de conseguirlo, y andando por el monte, los extranjeros torturan y finalmente dejan lisiado a su gufa indígena tratando de hacerlo confesar donde esta el tesoro oculto de sus antepasados. Uno de los extranjeros viola a una de las muchachas indígenas del pueblo. La comunidad se organiza y los persigue, matando a uno de los extranjeros y dejando a los otros dos a la deriva.¹⁴³ La comunidad, a la que el autor denomina "tribu" se fuga a los montes para evitar las represalias de las autoridades por la muerte del hombre blanco. Aquí percibimos el choque de dos culturas, la indígena y la mestiza.

La autoridad mestiza, representada por el secretario y el presidente municipal,

¹⁴² Para información biográfica de cada uno de estos autores consultar: Bigas Torres, Sylvia, La Narrativa Indigenista Mexicana del Siglo XX, Colección Fin de Milenio, Editorial Universidad de Guadalajara, y Editorial Universidad de Puerto Rico, México, 1990; J.S. Brushwood y José Rojas Garcidueñas Breve historia de la novela mexicana, Andrea, México 1959.

percibe al indio como un ser inferior. El secretario del pueblo dice de los indios: "los indígenas son insubordinados, holgazanes, borrachos, ladrones. El presidente, hombre de las mismas ideas, agregó que los naturales son un verdadero lastre para el país".¹⁴⁴ Encontramos aquí expuestas las ideas estereotípicas del indígena. Para la autoridad federal el indio es un ser retrógrado y compartiendo las ideas de muchos intelectuales de la época, incluyendo a Lucio Mendieta y Núñez, los indios son un lastre para el país. Para resolver esta situación existen dos caminos: un mestizaje forzado, o una redención del indígena a través de la educación. Así es como lo plantea el profesor de la zona, quien representa la facción más progresista y pro-indígena en la novela. Desde la voz del profesor, el escritor plantea las posturas divergentes en el tratamiento del "problema indígena" y el valor del mestizaje para la cultura nacional:

...es necesario colonizar con raza blanca los centros más compactos de indígenas para lograr la cruz. Los partidarios de esta medida se fundan en que de esa cruz hemos salido nosotros, los mestizos, que somos el factor más importante y progresista... Otros consideran que el problema puede ser resuelto por medio de la escuela. Fundar escuelas por todas partes. Y hasta se ha dicho que se ha logrado mucho, pero es que en la ciudad se confunde, en la sola palabra "campesino", al indio y al mestizo, sin pensar que éste, por su lengua y por su inclinación está con nosotros, mientras que aquél está más allá de una fuerte barrera, la del idioma y sus tradiciones. Los que sostienen esta idea han creado la palabra "incorporación", sólo que para ello hace falta algo más que la escuela.¹⁴⁵

Es también con la voz del profesor, que el escritor realiza una apología del indio y más adelante nos asegura que :

el indio es agradecido; tratándolos de distinta manera; atrayéndolos con una protección afectiva y no con la que sólo ha tenido por mira conservarlos para sacarles el sudor, como cuidamos al caballo que nos carga; y, para ello, nada como las vías de comunicación, pero no las que van de ciudad a ciudad, por el valle, sino las que enlacen las rancharías; las carreteras enseñan el idioma, mejor que la escuela; después el maestro, pero el maestro que conozca las costumbres y el sentir del indio, no el que venga a enseñar como si enseñara a los blancos. Con ello labrarán mejor la tierra, la que ya tienen, o la que se les dé.¹⁴⁶

Esta postura de "atraerlos con una protección afectiva" refleja la perspectiva tutelar donde el indio es considerado como un menor de edad. Además se introducen propuestas sobre las vías de comunicación y la educación, como panaceas para resolver los problemas indígenas.

Más adelante, habiendo hecho comprender al alcalde que seguramente los extranjeros algo habían hecho a los indios para que estos los atacasen, el profesor argumenta al secretario (quien se identifica como ajeno a la raza indígena):

El aislamiento en que se hallan por la inmensidad territorial, por la falta de vías de comunicación o por la

¹⁴⁴ López y Fuentes, Gregorio, El Indio Ed. Botas, 1935, págs.1-27.

¹⁴⁵ Ibid., pág.30

¹⁴⁶ Idem

¹⁴⁶ Ibid., pág.31

imposibilidad de conservar lazos que destruyeron la ignorancia y la servidumbre, no implica la destrucción racial. La raza, con sus tradiciones, tal vez desvirtuadas, con sus rasgos fisionómicos,(sic) con sus costumbres y con su espíritu, aunque un mucho debilitado por la servidumbre y el tutelaje explotador, existe y sólo le falta que se la redima.¹⁴⁷

En este párrafo, el escritor retoma la noción de raza, intentado detentar en estas las ideas de cultura y tradición, como fuerzas indestructibles y fundamentos de la nación mexicana.

Finalmente el conflicto de la comunidad indígena con la autoridad se resuelve cuando las autoridades del pueblo se ven en necesidad de jornaleros y mandan llamar a los de la ranhería, que aun se ocultan en los montes, y los invitan a bajar del monte sin represalias para que ayuden en los jornales. La trama puede verse como dividida en dos relatos, por un lado las relaciones de la comunidad con el mundo exterior, que hemos descrito arriba y por otro las relaciones dentro de la misma comunidad.

Esta segunda parte de la historia, es otro nivel de la narración y relata los pormenores de un pleito entre dos familias de la ranhería. El conflicto es entre el joven lisiado y su familia y la de un joven cazador quien contrae matrimonio con la prometida del lisiado. En esta parte de la novela se describe al consejo de ancianos sabios del pueblo deliberando sobre a quien es mejor darle en matrimonio a la muchacha, resultando el fallo en contra del joven guía lisiado. Esta resolución desata una serie de intercambios de brujería a través de poderosos shamanes, abriendo el universo mítico-mágico-religioso indio. Este enfrentamiento desestabiliza nuevamente la vida de la ranhería. Encontramos aquí una segunda dimensión de la imagen india, lo que me parece sería esta visión del indio como un ser perteneciente a un mundo en un plano diferente en el tiempo, diacrónico al del relator.

Otra característica recurrente en el tratamiento indigenista es la estaticidad o inmovilidad indígena. La idea de inmovilidad es un elemento importante en la conceptualización de la vida indígena, no solo en la producción del imaginario visual indio sino en la del imaginario literario. Esto es muy claro en otra novela de López y Fuentes, Los Peregrinos Inmóviles que aparece en 1944. En esta novela la narración trasciende en el desplazamiento físico de una comunidad, ubicada en un tiempo histórico indefinido que pudiera iniciar luego de terminada la guerra de Independencia, y terminar en un momento que por las descripciones coincidiría con un México postrevolucionario.

¹⁴⁷ *Ibid.* pág.32

El relato entonces pudiera abarcar un lapso de cien años. Bigas Torres, quien ha trabajado la narrativa indigenista mexicana, afirma que esta novela de López y Fuentes es una alegoría de la historia de la nación mexicana desde la Independencia. Efectivamente, muchos elementos simbólicos dentro de la narración apoyan su tesis; desde su liberación de la hacienda, los indios siguen el vuelo del águila para encontrar su camino a la tierra prometida; el más viejo de todos muere transmitiendo el mando a un líder más joven; todos caminan cerca de las orillas de un río serpenteante. Sin decirlo claramente, el escritor retoma el mito de origen de la fundación de Tenochtitlan para impulsar el desplazamiento de su comunidad imaginaria: la peregrinación de los mexicas en busca del signo que les indique dónde deben fundar su nueva ciudad. Estos indios de la novela, que van de un lugar a otro, nómadas nuevamente, sufren divisiones internas y se enfrentan a los cambios que el tiempo y las condiciones siempre mutables ejercen sobre sus tradiciones y cultura; se enfrentan a cataclismos, se establecen y se mudan nuevamente pero en el fondo logran mantener su identidad. De este modo se entiende el juego semántico entre la imagen de movimiento de la peregrinación y la inmovilidad en lo inmutable de la cultura o la tradición. Entendiendo de este modo el juego entre ambos conceptos, López y Fuentes nos propone la paradójica imagen de los peregrinos inmóviles.

De nueva cuenta los personajes son más bien colectivos que delimitados con rasgos psicológicos particulares e individuales. Cuando hay acontecimientos donde sobresale un personaje, este es anónimo. Los que poseen nombres propios son representantes de tipos colectivos; indio puro, mestizo cultural, mestizo, etcétera. López y Fuentes recrea una comunidad asentada en una meseta, rivalizando con la fracción que se estableció en el valle. La comunidad que vive en el pueblo de la meseta ("El corazón del mundo") ha sido invadida por la cultura contemporánea; los ricos y extranjeros habitan las márgenes de la misma y los tratan con recelo y sospecha, aunque aún atinan a respetar a la autoridad tradicional de la comunidad. El más viejo de los habitantes es Marcos, miembro sobreviviente de la peregrinación, y habitante de una de las cuatro esquinas de la plaza central del pueblo; el portador y vocero de la tradición colectiva, lleva el antiguo

bastón de mando.¹⁴⁸ En otra esquina vive Matías, “indio puro”, autoridad del pueblo, conciliador entre la tradición y las ventajas de la vida moderna occidental. A través de él, el escritor promueve la paz como medida de progreso y bienestar económico. En la tercera esquina vive Antonio, personaje que representa al mestizo-cultural y cuyo perfil psicológico es más bien complejo; reniega de su herencia india, pero en la práctica se apega a las tradiciones y las costumbres. En la última esquina vive Cirilo, mestizo casado con una india “pura”. De fuerte carácter, es esta mujer la que sienta las pautas del comportamiento y actitudes de la pareja. El respeto que Cirilo tiene a las opiniones de su mujer refleja el valor que da a la tradición cultural indígena. Entre ellos han tenido doce hijos varones que simbolizan la continuidad, que aunque más mestiza, está fuertemente arraigada en las tradiciones indígenas.¹⁴⁹

Entre las cosas que se ponen de relieve en esta novela están las condiciones de miseria, la precaria tenencia de la tierra y el arraigo de la comunidad a la misma, por lo que el movimiento les resulta tan difícil. Por otro lado un aire mágico la recorre, visto en la riqueza de las tradiciones de la comunidad, la fuerza de los lazos de solidaridad, y la persistente, aunque por momentos precaria identidad de grupo; este sentimiento de solidaridad, y no el común denominador de rasgos fisonómicos, es lo que ahora detenta la identidad étnica del grupo. El manejo del tiempo que hace el escritor en esta obra va de un presente descrito en la primera parte, intercalado con recuerdos y narraciones del pasado, a un retorno al momento contemporáneo donde la comunidad está bastante aculturada y “civilizada”, manejo que por momentos nos hace perder noción del tiempo mismo. El tiempo objetivo o cronológico no existe en la novela. Tampoco hay un movimiento propiamente pendular entre pasado y presente, sino una suerte de intermitencia que permite a la imaginación perderse en la recreación de los momentos recordados, y los hechos que ocurren en tiempo presente de pronto pareciendo que penetramos en la mente de la comunidad.

Las novelas indigenistas ayudaron a reforzar una visión de lo indio llena de tensiones, más afines a las creadas dentro de las imágenes fotográficas que dentro de las descripciones etnográficas en los mismos años. Por un lado, la tradición es vista con

¹⁴⁸ Resaltar las cuatro esquinas de la plaza central del pueblo es uno más de los recursos simbólicos que el escritor utiliza para la novela; representa el pasado en Marcos, el presente en Matías y Antonio y el futuro en Cirilo y su familia.

gran nostalgia, casi romántica, mientras que por otro se enfatiza el atraso, la superstición y la ignorancia, como los elementos negativos promovidos desde la tradición. Se pasa, dependiendo del autor, de idealizaciones de la vida india, a reportes casi documentales como ocurre con muchos de los cuentos de Rojas González, posiblemente debido a su trabajo como sociólogo en el IIS-UNAM.¹⁵⁰ Lo que se enfatiza sobre todo en los relatos de este género es una cualidad atemporal que marca profundamente el acercamiento literario al indio y que se hermana con el tratamiento que le da la fotografía.

Esta manera de acercarse al tiempo nos interesa particularmente pues difiere del tiempo recreado por las etnografías indigenistas. Mientras que el manejo de éste es más bien poético y mágico en el cuento y la novela, la etnografía prefirió casarse con un tiempo presente en la descripción de las culturas que estudiaba. En la etnografía, las culturas que se describen y representan casi siempre parecen existir en un vacío fuera del tiempo, en un tiempo siempre presente que no es el nuestro sino es "otro". La descripción de otras culturas como si estuvieran "fuera del tiempo" es la relación etnográfica que Johannes Fabian describe y analiza en su libro Time and the Other: How anthropology makes it's object.¹⁵¹ ¿Cuál es la característica principal de una situación de contacto entre cultura estudiada y antropólogo, etnólogo o sociólogo? La coetaneidad, o coexistencia en el tiempo y el espacio de uno y otros miembros de la investigación. Sin embargo, esta contemporaneidad se niega dentro de la escritura etnográfica. A través de su representación como otredad, los nativos, los aborígenes, los indios, son descritos de tal modo que la condición de coetaneidad es borrada o alterada, dejando al "otro" o los "otros" en un tiempo siempre distinto al del investigador que escribe sus hallazgos. El resultado de esta escritura antropológica, hecha casi siempre en lo que Fabian denomina "presente etnográfico" (i.o. un tiempo presente como "Los Tzotziles son un grupo..") construye al otro en términos de distancia, tanto temporal como espacial. El otro siempre esta "allá" espacialmente escindido, entendiendo que entre más lejos y remoto sea ese "allá", más "primitivo y exótico" es ese "otro" también. De esta manera casi invariablemente la distancia se refiere a una lejanía en el espacio y en el tiempo, de una

¹⁵⁰ Los doce hijos pudieran ser simbólicos de las doce tribus de Israel como fundadoras de una nación, simbolismo que es retomado por el escritor para establecer un linaje indio-mestizo del que deriva la nación mexicana.

¹⁵¹ Manuel Gamio también incursionó en este género, muy breve y modestamente, con la colección de cuentos cortos incluida en De vidas dolientes de 1937.

¹⁵² Fabian, Johannes. op.cit.

LIBRO CON
FALLA DE ORIGEN

manera muy apegadas a las ideas evolucionistas de un tiempo lineal jerarquizado. La novela y la fotografía parecen no practicar este mismo ejercicio. La fotografía hace inmóviles a los peregrinos, y su tiempo es un instante congelado. No es un presente eterno, como el de la etnografía, sino un tiempo que pertenece al de los ritos y los mitos, lo ficticio; un tiempo al margen, pero no un tiempo fuera del tiempo, como el de la etnografía. La novela indigenista utiliza al tiempo como tema, como recurso técnico, como elemento propio de las culturas en las que pretende adentrarse y trata de re-crear. En el manejo del tiempo, posiblemente la novela indigenista es precursora del realismo mágico, oscilando entre el tiempo de la vida común y el tiempo de la experiencia liminal.¹⁵²

Francisco Rojas González hace en sus cuentos indigenistas recopilados en El Diosero un comentario crítico e irónico a su propio trabajo como investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. El más fuerte y severo se presenta en "El Huiculi Halula" que trata de las pesquisas desafortunadas de un antropólogo entre los indios huicholes en la comunidad de Tezompan. Torpe e insensible, el investigador intenta acceder al sagrado *hículi* (peyote) sin respeto por las costumbres y tradiciones religiosas indígenas. En estos cuentos, los científicos ("El ceniztle y la vereda") los investigadores ("Nuestra señora de Nequetejé") los forasteros ("La cabra de dos patas") los ricos ("Las vacas de Quiviquinta") y otros hombres blancos son insensibles, ridiculizados por su inexperiencia, su falta de empatía con los indios, su prepotencia, su ignorancia de las dimensiones de la tradición y las costumbres.¹⁵³ Por otro lado, la experiencia de investigación del escritor no redundaba en los cuentos a manera de prejuicio contra el indio, como podría, sino más bien en un sentimiento empático de sorpresa, valoración, y descubrimiento sin idealizaciones. Rojas González a diferencia de López y Fuentes pone en boca de sus personajes parlamentos salpicados de expresiones populares (muina, chueco), arcaísmos (fierro, mercar, marchante), palabras en lengua indígena (ayate, malacate, ixtle, champa, kikas) y humor, mientras que López y Fuentes usa la voz

¹⁵² Me parece que es esta relación entre fotografía y novela indigenistas de los cuarenta la que sienta las bases para la posterior asociación de ciertos fotógrafos de indígenas con el realismo mágico, y posteriormente con la "antropoesía". Este término de José Manuel Pintado en su texto para Los Pueblos del Viento (INI 1981) lo retoma Scott, Lorna en "Antropoesía: fotografía documental en México" revista *Poliéster* No. 5, Primavera 1993 págs. 12-23.

¹⁵³ Aunque no puedo afirmar que Rojas González condena a todos los hombres y mujeres blancos a esta insensibilidad. En "La Tona", por ejemplo el doctor que acude a salvar al niño y la madre en un parto difícil es un personaje humano y generoso, lo mismo ocurre con el investigador que participa en "El Diosero".

de sus personajes para emitir sus ideas sociopolíticas graves y serias, haciéndolos decir cosas que parecen poco plausibles. Rojas González narra sus relatos desde la perspectiva de un autor como observador absoluto, a veces incluyendo un crudo realismo descriptivo muy propio de su ejercicio de investigación. Sin embargo, a lo largo de los diez cuentos indigenistas de los trece que componen El Diosero, el escritor demuestra, como afirma Bigas Torres, "su profunda convicción en cuanto a la humanidad misma del indio". Los lugares, los personajes, casi todos tienen nombres propios y están descritos con una gran fuerza expresiva y caracterizados de modo tal que ayudan a crear una sensación de totalidad en lo narrado. Rojas González logra producir en la mente del lector, una evocación sensorial amplia del mundo indio a través de las descripciones que igual provocan a la vista, al olfato, al oído y al tacto. Estas se encuentran en la forma de representar al paisaje como dinámico y algo con lo que el indio se identifica plenamente. En este sentido el escritor repite lo que hacen los repertorios fotográficos sumergiendo al indio en el paisaje como un "noble salvaje". En varios cuentos a la armonía y paz que emanan de esta descripción de la naturaleza se contraponen las tensiones generadas por el encuentro con el mundo de los blancos. En otros, como "El diosero" la naturaleza es presentada como la fuerza viva con la que el indio convive y mide sus fuerzas día a día. El indio lacandón, Kai Lan, el diosero, se ve enfrentado a una tormenta que amenaza con hacer crecer el río al punto de que inunde sus cultivos. De cara a la tormenta, el diosero entra en la choza de los dioses y sabe que debe destruirlos a todos para hacer uno nuevo que apacigüe la tempestad. El narrador es el investigador que presencia y participa de los hechos y su relato nos permite sentir el palpitar fuerte y agitado de los corazones que pelean contra la tempestad, el hacedor de dioses, sus mujeres y el propio investigador.¹⁵⁴

Estos textos se sumaron a la construcción polifacética, interdisciplinaria, de eso que hemos llamado la representación del indio. La imagen discursiva de lo indígena que ayudaron a promover desde la narrativa, se sumo a la proliferación de fotografías, desde la academia y la ciencia, pero también desde los foto-reportajes en revistas, periódicos y libros de viaje por México. Los textos de las disciplinas sociales, la antropología física,

¹⁵⁴ En "What is an Image", J.T. Mitchell discute sobre las características propias de diferentes tipos de imágenes que conforman lo que en inglés se llama "imagery" que tal vez podemos traducir como "imagería". En su reflexión, propone que las imágenes mentales logran evocar en nosotros algo más que lo visual, trayendo así a los otros sentidos a completar una "impresión" una imagen, que es mucho más que visual. Esta es la sensación que dejan los cuentos de Rojas González, que en ese tejido simbólico que va elaborando, la lana de la que están hechas la urdimbre y la trama tiene color, textura y un olor penetrante que incluso nos permite imaginar su sabor. Mitchell, J.T. "What is an Image", en Iconology, University of Chicago Press, Chicago and London, 1986: págs.7-46.

la etnografía y la sociología, construyeron al indio como un ser atemporal, juzgado como primitivo, presentado como atrasado y obstáculo para la consolidación de la cultura nacional homogénea y unívoca; el gran problema de la nación congelado. Sin embargo, este problema poseía la característica cultural original que dotaba de autenticidad a la cultura nacional, eran un problema, pero nos hacían diferentes y auténticos. Ahí la paradoja tanto de la conceptualización del indio en la década de los cuarenta, como de su representación fotográfica. Las fotografías de los indios existen en la tensión, el estiraafloja entre la valoración y el desprecio, la modernidad y la tradición, el exotismo y el progreso. Los repertorios fotográficos indigenistas, bailan ese mismo baile.

En el capítulo siguiente analizaremos la manera en la que las fotografías y la ilustración científica, sobre todo desde el siglo XIX, aportaron a este estereotipo, cooperaron con los textos o se resistieron a ellos, construyendo una imagen visual de lo indígena y al hacerlo aportaron lo suyo a la construcción del entramado simbólico indigenista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPITULO 3

Hacia una genealogía de la representación visual de los indios

La fotografía y la Antropología: o como se entretienen dos prácticas

En este capítulo y el siguiente trataré de ir rastreando las diferentes construcciones visuales sobre indígenas realizadas preferentemente desde la perspectiva científica. Mi interés por hacer este rastreo reside en la estrecha relación que existe entre los materiales del archivo "México Indígena" y los realizados en el siglo XIX, aislando en parte al archivo de las corrientes fotográficas que ya se podían apreciar en su tiempo en la prensa nacional. He intentado iniciar lo que espero sea una más larga reflexión en torno a la construcción del entramado simbólico indigenista, distinguiendo las diferentes líneas que lo estructuran. La reflexión inicia considerando las representaciones de los indios hechas desde finales del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XX; en dibujos, pinturas, grabados, acuarelas y fotografías. Esta genealogía, quizás un poco larga, y definitivamente discontinua, nos permitirá abordar cambios importantes y particularidades de la gramática de las imágenes de los indios.

Las fotografías que conforman el archivo "México Indígena" pertenecen a un género identificado como fotografía antropológica o etnográfica. Tratare entonces de explicar primero qué es lo que hace que una fotografía se considere como tal. Del modo más simple, una fotografía etnográfica es aquella de la cual un antropólogo, o un etnólogo, puede obtener información visual útil, significativa y pertinente para su ramo de estudio: las culturas, las relaciones sociales, la vida en comunidad. Lo que define a una fotografía antropológica no es exactamente el tema de la misma como tal (los indios, los nativos, los aborígenes, los otros culturales), si no la clasificación que el receptor hace de ese conocimiento o "realidad" que la fotografía parece presentar.¹⁵⁵ Las características formales de este tipo de registros incluyen al sujeto retratado en una representación casi siempre frontal y en ocasiones de perfil destacando rostro y cabeza. Estas tomas frontales y de perfil, desde la ilustración enciclopédica del siglo XVIII, se consideraron registros de una observación y una representación neutral, objetiva, racional. Las personas fueron

¹⁵⁵ Esta reflexión la hace Elizabeth Edwards con el fin de elaborar un marco de referencia para el estudio de la colección de fotografías etnográficas del Royal Anthropological Institute de Inglaterra. Véase Edwards, Elizabeth, *Anthropology and Photography 1860-1920*, Yale University Press, New Haven and London 1992 in Association with the Royal Anthropological Institute London; paperback

retratadas así, frontal y lateralmente, al igual que los objetos: las artesanías, las casas y otros utensilios y artefactos. Las composiciones deseadas debían ser simples, estables, compactas (casi neoclásicas). Las tensiones que pudieran crearse a través de diagonales fueron poco comunes, pero existían. Lo que estas representaciones suponían, para merecer el carácter de científicas, era un aparente apego a la realidad de lo que se representaba, es decir una rendición naturalista, veraz, testimonial, de rasgos físicos, elementos de vestido, peinado, entorno natural, etcétera, sin licencia interpretativa ni retoques o adornos. Los científicos aseguraban que de ese modo se documentaba una "realidad ahí afuera". Con la invención de la fotografía y su ingreso en el campo de las ciencias humanas, se pensó que dada su naturaleza mecánica, el fotógrafo no participaba de la estructura de la toma, era tan solo la persona que accionaba el obturador del aparato fotográfico. Ahora sabemos que la historia de la toma es bien distinta, y que la situación de la misma implica la negociación por parte de fotógrafo y modelos, jugándose en ella las disposiciones de ambos, sus preferencias, sus inclinaciones, su imaginación, así como las circunstancias particulares en las que se este fotografiando.

La fotografía dentro de las ciencias humanas, que ahora se denominan más bien como disciplinas sociales, fue instrumental en la constitución de sujetos sociales, dado el lugar epistemológico de la información visual; ésta apelaba a cuestiones de género, raza, identidad étnica, grupos generacionales, clases sociales y todo tipo de diferencias entre las personas. En su papel documental, la fotografía pareciera no dejar espacio para especulaciones, sino más bien fijar, "de un vistazo", "de un golpe", como es tal o cual sujeto. Por otro lado, dentro del ramo de las disciplinas sociales la fotografía también sirvió como instrumento para consolidar a los objetos de estudio, tanto de la antropología como de la sociología; era la herramienta que testimoniaba la existencia de los sujetos de conocimiento (los investigadores y los fotógrafos que operan los aparatos fotográficos), pero sobre todo ayudaba a convertir a los sujetos sociales con los que los investigadores interactuaban en el campo, en objetos de estudio; cada cual de un lado diferente de la lente de la cámara. Además, la fotografía enfatizó el lugar del cuerpo en esa construcción de un objeto de estudio: el cuerpo perfecto siendo el del hombre blanco occidental, sustentado y hecho imaginable gracias a las representaciones visuales de los cuerpos

“imperfectos” de los otros raciales. Autores contemporáneos que abordan este tema, como Nicholas Mirzoeff, sostienen que desde el siglo XIX y durante todo el siglo XX, los científicos, artistas y escritores occidentales trataron de crear una taxonomía visual de la raza, básicamente para explicar la diversidad, proyecto fracasado, pero no desaparecido.¹⁵⁶ Puede verse como ha cambiado el foco central de las investigaciones sobre bio-diversidad humana, de los cráneos en el siglo XIX, a la piel en el XX, y a los genes en el XXI. Sin embargo, pareciera que la misión sigue siendo la misma; clasificar jerárquicamente a través de categorías poco confiables (o muy inestables) y tratar de dar cuenta, de algún modo racional, de la diversidad humana. Este impulso taxonómico implicó, para el tema de la diversidad humana, sobre todo una búsqueda de signos visuales de la diferencia que fueran convincentes. Desgraciadamente, Mirzoeff aborda la información fotográfica sin considerar la polisemia implícita en este tipo de imágenes, problematiza únicamente el supuesto valor mimético de las fotografías de los sujetos coloniales ingleses pero no aborda con claridad la forma en la que se constituye la representación de los nativos. El antropólogo Johannes Fabian, como vimos en el primer capítulo, llamó “visualismo” a esa práctica que suponía que poder visualizar a una sociedad y representarla gráficamente, era casi lo mismo que entenderla. Así, las representaciones visuales de esas culturas, se convirtieron en analogías de las mismas, denotativas, auto-explicativas y mudas. El archivo “México indígena” responde a ese visualismo ejercido desde el Instituto de Investigaciones Sociales en la década de los años cuarenta del siglo XX, ya que con el registro fotográfico (el análogo perfecto) de todos los grupos étnicos de México se intentaba no solo dejar un recuerdo de esa diferencia, sino empezar a comprenderla y encontrar una solución a los problemas que presentaba para la integración de una cultura nacional moderna.

El acercamiento histórico al trabajo de la especialidad de la antropología visual ha sido más bien problemático, como señala Elizabeth Edwards en la introducción a Anthropology and Photography 1860-1920. Esto se debe a que las intenciones y la ideología de los primeros pioneros en el ramo difieren ampliamente del de los antropólogos visuales contemporáneos (que suponemos o queremos sean más

¹⁵⁶ Nicholas Mirzoeff “Photography at the heart of darkness: Herbert Lang’s Congo Photographs (1909-15)” en Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum, editado por Tim Barringer y Tom Flynn, Routledge, London and New York, 1998.

políticamente correctos que sus antecesores). Sin embargo, el someter el material decimonónico y de principios del siglo XX a un análisis histórico "puede acercarnos a comprender como fueron construidas y percibidas dichas imágenes en el pasado, y puede sugerir maneras de acomodarlas en un análisis contemporáneo."¹⁵⁷ Edwards está interesada en realizar estudios históricos de la fotografía antropológica decimonónica, para poder comprender como se construyeron desde el imperio británico a los sujetos coloniales; como se percibieron, se experimentaron, se constituyeron en objetos en la representación y se exhibieron ante un público curioso por lo exótico. Su interés no es el de reconstruir las historias de los nativos, sino más bien las historias de los administradores coloniales y sus miradas sobre los sujetos que el Imperio avasallaba. Uno de los motivos por los que este tipo de estudios pueden resultar históricamente significativos se debe a su carácter interdisciplinario. El siglo XIX es el momento donde antropología y fotografía se imbrican, se entretajan, en contextos políticos, ideológicos e intelectuales. Si lo hicieron fue en buena medida por la presencia conjunta de la fotografía y los antropólogos en los países que las potencias modernas colonizaron. Administradores coloniales, investigadores y fotógrafos fueron "cómplices" en la construcción de los sujetos coloniales; los administradores e investigadores proporcionando los textos, la fotografía testimoniándolos y convirtiendo las imágenes mentales de los textos, en una realidad material. La fotografía etnográfica de la última década del XIX muestra la percepción europea de los "otros culturales", esta percepción se manifiesta con mayor poder en las teorías raciales, que intentaban afirmar la superioridad de los colonizadores sobre sus sujetos justificando y autorizando la expansión y dominación colonial europea.

Poner atención en la representación científica a través de imágenes físicas como dibujos, acuarelas, litografías, pinturas, como Elías Trabulse ya ha señalado, implica considerar que "la historia de la ciencia puede y debe inquirir acerca de cómo fueron expresadas las ideas científicas a través de las imágenes artísticas de su época, lo que le da una dimensión y una percepción novedosa en su acercamiento al pasado científico."¹⁵⁸ La construcción epistemológica de conceptos como el de raza, entonces, no podría

¹⁵⁷ Edwards, *op.cit.*, pág.4.

¹⁵⁸ Trabulse, Elías *Arte y Ciencia en la Historia de México* Fomento Cultural Banamex, México 1995, pág.15.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

existir sin una taxonomía visual de las diferencias raciales. Pero estas taxonomías visuales se efectuaron también para separar a los criminales y delincuentes de los hombres y mujeres honrados; para clasificar a los enfermos mentales y al hacerlo ir consolidando una noción de normalidad. Estas clasificaciones sirvieron, en suma, para consolidar sujetos de conocimiento que ejercieran el gobierno, y objetos de estudio inscritos en relaciones muy concretas de poder, generalmente de dominación y sometimiento. En los campos de las leyes y la medicina, la fotografía también jugó un papel documental y clasificador. Para poder encontrar y clasificar dichas diferencias, raciales, mentales, morales, se crearon archivos completos de material visual desde el siglo XIX y durante el XX tanto en museos, gabinetes, laboratorios, institutos de investigación y colecciones privadas.

Como veremos en este capítulo y el siguiente, esta práctica, para el caso concreto de la fotografía en México, fue llevada a cabo por especialistas extranjeros realizando estudios sobre las poblaciones indígenas en nuestro país (así lo hicieron Lumholtz, Diget y Starr). Sin embargo, también veremos que si bien la práctica de documentar los cuerpos de los sujetos no occidentales que se convertirían en los objetos de estudio de la antropología fue una actividad muy promovida por los intereses de los países industrializados en sus colonias, también se efectuó en nuestro país con esa intención de colonización interna y como acción centralizadora; clasificar y documentar para poder entender la diversidad, que no nos permitía consolidarnos como un Estado Nacional, unificado, homogéneo, moderno, ordenado, higiénico, industrializado y progresista; conocer y saber para poder gobernar mejor.

En gran medida, la fotografía etnográfica como documento pareciera no dejar lugar a dudas respecto a la realidad de lo que muestra. Esta particular y supuesta relación incuestionable con la realidad "ahí afuera", es una de las características más enigmáticas de la fotografía. En ella se sustenta el valor mimético de la misma; de ella parte el reconocimiento de la fotografía como documento, y testimonio. Susan Sontag afirma que fotografiar es una manera de aprisionar y poseer al mundo. La fotografía, asegura, cambia los términos de nuestro confinamiento en la caverna platónica, y plantea una

nueva gramática, una nueva ética de la visión.¹⁵⁹ Habla de la fotografía como un acto predatorio y reconoce que "coleccionar fotografías es coleccionar el mundo". Este impulso predatorio subyace en empresas fotográficas de "amplio espectro" como lo fuera la de crear el archivo "México Indígena". Estas imágenes son generadoras de sistemas generales de información, como explica la autora:

Mediante la fotografía, algo pasa a formar parte de un sistema de información, se inserta en esquemas de clasificación y almacenamiento que van desde el orden toscamente cronológico de las series de instantáneas pegadas en los álbumes familiares hasta las tenaces acumulaciones y meticulosas catalogaciones... Las fotografías no se limitan a redefinir los componentes de la experiencia ordinaria (personas, cosas, acontecimientos, todo lo que percibimos- si bien de otra manera, a menudo sin atención-con la visión natural) y añadir vastas cantidades de material que nunca vemos en absoluto. Se redefine la realidad como tal: como artículo de exposición, como dato estudiable, como blanco de nuestra vigilancia.¹⁶⁰

Estos sistemas de información tienen que ver con convertir al mundo en un espectáculo. En años recientes han aparecido varios estudios (1994-1999) que afirman que la presencia de las "aldeas de nativos" incluidas en las ferias de las exposiciones universales desde el siglo XIX, así como las fotografías de los aborígenes, los indios del suroeste Norte Americano, y los indios de México y Sudamérica, resaltan el carácter de espectáculo en el que se convierte a la otredad racial, étnica, cultural o de clase social. La fotografía viene a ocupar un lugar semejante, es decir se convierte, cuando los fotografiados resultan ser sujetos no-occidentales, en una suerte de puesta en escena, un espectáculo, reemplazando al despliegue de los sujetos vivos en las ferias.¹⁶¹ El otro

¹⁵⁹ En ese sentido, Sontag muestra su desconfianza de la fotografía. Para ella esa analogía del mundo es una manifestación de las sombras dentro de la caverna, no es un conocimiento verdadero del mundo, sino un simulacro de conocimiento. Sontag afirma que "La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando *no* se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión arraiga en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía" Sontag, Susan *op.cit.* págs. 33-34. Esta postura muestra la enorme influencia de la "iconofobia" platónica. Lejos de concordar, pienso que sí podemos aprender mucho sobre nuestro mundo a partir de las fotografías. Estas nos permiten toparnos de frente con el valor cultural de la imagen técnica como constructora de una realidad en sí, que esa realidad que construimos a partir de la fotografía resulte en ocasiones aterradora no justifica que la despachemos sin una revisión crítica.

¹⁶⁰ Sontag, Susan *Ibid.*, pág. 166

¹⁶¹ Walter Benjamin dice por ejemplo, que si en los tiempos de Homero la humanidad fue un espectáculo para los dioses, en los tiempos de "la obra de arte en época de su reproducibilidad técnica, la humanidad se ha convertido en un espectáculo para sí misma. Se ha auto-aliinado en grado tal que puede "vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden." (Benjamin, *op.cit.* pág. 57). Algunos ejemplos de estudios que abordan el análisis de la presencia de los nativos en las ferias ó de las fotografías de nativos, indígenas y de las clases "bajas" en las urbes del mundo moderno del XIX y comienzos del XX son los ya citados textos de Fatimah Tobing Rony y Leah Dilworth. Véanse además: Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton Studies in Culture/Power/History, Princeton University Press, Princeton, 1997; James C. Faris, *Nacajo and Photography: a Critical History of the Representation of an American People*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1996; Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la Nación Moderna: México en las exposiciones universales 1880-1930*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998. Mauricio Tenorio plantea muy concretamente, y además logra elaborar muy coherentemente la imagen de un México "en el escaparate" mundial, lo indígena formando parte de este espectáculo general, sobre todo apelando a los exotismos del mundo occidental. Véase también James R. Ryan, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, Reaktion Books Ltd., London, 1997, que trata sobre la fotografía de los sujetos coloniales y de las clases "bajas" o "peligrosas" de las urbes del Imperio Inglés. También hay un análisis muy sugerente sobre la fotografía de las mujeres de las clases trabajadoras en la Inglaterra del XIX en el artículo de Griselda Pollock "Feminism/Foucault-Surveillance/Sexuality" en Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey Editores *Visual Culture, Images and Interpretations* Westleyan University Press, Published by University Press of New England, Hanover and London 1994, donde Pollock aborda muy

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

punto subrayado por Sontag, es el del papel de la fotografía dentro de los sistemas disciplinarios. A grandes rasgos, la fotografía "fija" a los sujetos y los inmoviliza, permitiendo a los observadores distinguir y señalar una serie de elementos; realizar clasificaciones basadas en categorías científicas y taxonómicas; por ejemplo, distinguir a los sujetos normales de los anormales, a los sanos de los enfermos, a los occidentales de los indígenas, a los negros de los chinos, a las mujeres de los hombres, a los de nariz aguilina de los chatos, etcétera. En este sentido la clasificación que se efectúa a partir del uso de la fotografía como documento de identificación, convierte a los sujetos fotografiados al mismo tiempo en sujetos de un control y de una mirada siempre vigilante, y en objetos de estudio, escrutinio y producción de conocimiento.¹⁶² Es necesario destacar las ambivalencias, inestabilidades o indecisiones que se perciben en las fotografías de grupos humanos considerados marginales. Al hacer lecturas de dichas fotografías, sobre todo si corresponden a períodos coloniales, es preciso no perder de vista que son documentos visuales adecuados a cierta gramática de la "visión colonial", y al mismo tiempo muy específicas en sus instancias particulares. Es decir, no solo nos hablan de una situación de colonialismo, sino que también son instantes de experiencias irrepetibles; de encuentro, de intercambio cultural, de intersubjetividad. En el caso de las fotografías del archivo "México Indígena", no deja de llamar la atención que estas miradas que se cruzan se mantengan resguardadas no en una "colección", sino en un archivo. El archivo supone un uso continuo, o un olvido resguardado, la colección tiene más que ver con el atesoramiento, como de obras de "arte culto". Este archivo indigenista, usado y reusado, es un punto de partida y llegada para articular la conformación del entramado simbólico del indigenismo de los años cuarenta en México.

detalladamente el papel de "documento de control" de la fotografía decimonónica particularmente en el caso de las mujeres de las clases trabajadoras.

¹⁶²Suren Lalvani en *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*, State University of New York Press, N.Y., 1996. desarrolla ampliamente la relación de la fotografía, desde su surgimiento a mediados del siglo XIX, como una herramienta del poder disciplinario, como lo define y teoriza Michel Foucault.

Los indios entre el costumbrismo y la ciencia

Es en el siglo XIX temprano, influenciado por el romanticismo, que el costumbrismo, o pintura e ilustración de género, termina por consolidar la representación visual de los diferentes grupos sociales y raciales que conformaban a la sociedad mexicana. El costumbrismo ayudó a sentar las bases, visuales y conceptuales, no solo para abordar de manera gráfica o pictórica las diferencias humanas, sino para que en las postrimerías del siglo, desde los discursos de las leyes, la medicina y las nascentes ciencias del hombre, se utilizaran estas representaciones para explicar, entender y controlar la diversidad. En una primera instancia consideré la posibilidad de abordar esta enorme profusión de imágenes fotográficas sobre indios, creada a partir de 1840, pensando en una división a partir de dos géneros; el primero que denominé fotografía costumbrista, por los lazos iconográficos y estilísticos de ésta con la pintura costumbrista y la ilustración de este mismo corte, y por otro lado un segundo género que designé científico, que aunque a veces tomaba prestadas algunas características formales y estilísticas del costumbrismo, perfilaba sus propios rasgos temáticos, formales y de estilo para ir creando una iconografía propia. Finalmente, aunque esta dicotomía la hacía con fines metodológicos, intentando separar el material para poder entenderlo mejor, me pareció que la influencia de la corriente costumbrista de la gráfica de la primera mitad del XIX era tan fuerte, que tal dicotomía era un desatino metodológico. Si bien la ilustración de especímenes en el Enciclopedia ya había marcado un modo de representar- mostrando al ejemplar de frente, haciendo dibujos separados de las partes- el costumbrismo retomó de esta forma de acercarse a un objeto, animal, planta o persona, sobre todo el aislamiento, convirtiéndolo en su foco de atención. En lo que toca a las escenas narrativas de dos o más personajes, estas también costumbristas, la fotografía no deshecho este recurso, aunque en el caso de las fotografías que se usaron con fines científicos, estas fueron menos privilegiadas. Por su potencial narrativo, las escenas mantuvieron lazos muy estrechos con la literatura costumbrista a lo largo del siglo XIX.¹⁶³ El lazo con la narrativa, que generalmente no era objetiva y por ende no era científica, aunada a la aparente falta de utilidad “taxonómica” y metodológica de las escenas, parecen ser

¹⁶³ Véase la tesis doctoral de María Esther Pérez Salas Cantú Costumbrismo y Litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX UNAM, México, 1998.

motivos que tal vez explican por qué en el archivo "México Indígena" hay tan pocas fotografías de grupos o escenas. Así mismo, el sujeto aislado de los tipos populares mantuvo su vigencia, y predominó, por que en la segunda mitad del siglo XIX, otros discursos, provenientes de la medicina, y los estudios sobre criminalidad, también favorecieron y reforzaron el recurso formal de aislar el cuerpo humano y sobre todo la cabeza.

Si hay marcadas diferencias entre las imágenes costumbristas y las científicas, parece que se refieren más que nada al uso social de las mismas, más que a una dicotomía de estilos, encuadres o preferencias compositivas. Hacer una división me permitió, en un primer momento, puntualizar sobre los elementos formales que se incluían en registros con distintos usos sociales, y por otro lado reflexionar en torno a las diferencias entre géneros aparentemente influenciados por corrientes distintas de pensamiento.¹⁶⁴ Estas corrientes, sin embargo, hasta 1880 se entrecruzan e informan tanto a las imágenes científicas como a las de uso comercial.

Las diferencias de estilos se hicieron realmente notorias hacia finales del siglo XIX, con la llegada de los investigadores extranjeros y sus cámaras fotográficas. Es en ese momento cuando se puede apuntar una separación entre los usos costumbristas de los tipos populares-incluidos los tipos indígenas y su consumo-para entretenimiento y esparcimiento de un público no informado, y los usos concretamente científicos, documentales, donde las imágenes acompañan e ilustran textos académicos que describen la diversidad y a veces intentan explicarla, estos ya sin un uso público generalizado, y mucho menos comercial. En esta tradición científica se ejercen con mayor fuerza y claridad los efectos del pensamiento evolucionista. En las representaciones que

¹⁶⁴ Los materiales que revisé incluyen: el trabajo de varios de los artistas viajeros de la primera mitad del siglo XIX en reproducciones facsimilares y en catálogos de exposiciones del siglo XX; las imágenes de Los Mexicanos pintados por sí mismos; las pinturas de tema histórico prehispánico como *El tormento de Cuahutémoc* o *El Descubrimiento del Pulque*, entre algunos; las descripciones de las fotografías de tipos indígenas incluidas en el catálogo de la colección de Antropología del Museo Nacional (1895), poquitas pueden verse colgadas de las paredes en las viejas fotografías de las salas de etnografía del Museo Nacional, conservadas en los álbumes del Museo Nacional que hoy se encuentran en la fototeca Culhuacán en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH; para la segunda mitad del siglo pude consultar fotografías de François Aubert de tema indígena que me enviara el Museo de la Armada Belga en Bruselas, donde se conserva la colección; las fotografías tomadas por Lang y Tartarian para Frederick Starr las encontré en el álbum original Indians of Southern Mexico del cual la biblioteca del Instituto de Investigaciones Antropológicas conserva una copia en muy buen estado; las de León Diget las revisé a partir de los dos libros sobre el fotógrafo publicados por el CEMCA y el INI; las de Carl Lumholtz las consulté en la Fototeca "Nacho López" en el INI así como en su libro El México Desconocido; además consulté el fondo Etnico y el Culhuacán de la fototeca del SINAFO-INAH; algunas de las fotografías de Cruces y Campa las encontré en el libro Las once y Serenooo! Tipos Mexicanos Siglo XIX y en el archivo particular de Marco Buenrostro;

pertenecen a este género científico no necesariamente se siguen lineamientos de corte académico en las composiciones o los encuadres, aunque muchos de los que la practicaron, hombre cultos e informados, si se vieron influenciados por los lenguajes artísticos académicos. La diferencia borrosa entre estos dos géneros parece en ocasiones residir en el espacio para “libertades poéticas”. Como ya se aclaró, una de las características de la ilustración científica es un rigor representativo, una objetividad y un compromiso con un no incluir elementos no pertenecientes a los grupos étnicos documentados. La diferencia en las fotografías antropométricas, por ejemplo, es la inclusión de las varas de medir y/o mantas, hojas o paneles con retículas como fondo. Las representaciones costumbristas, por otro lado, podían echar mano de elementos “de utilería” como telones de fondo (pintados al estilo neoclásico o rococo), o agregar canastas, ollas o petates que no necesariamente respondían a la producción artesanal propia de un grupo indio determinado; se mezclaban elementos de origen múltiple y diverso para escenificar una imagen de “lo indio” como algo genérico. Estas dos formas de imaginar y representar lo indio, la científica y la costumbrista, se entretajan dentro del marco del archivo “México Indígena” de 1939 a 1946. Podemos entonces distinguir en un mismo archivo fotográfico que diferentes tipos de formas de mirar y representar - académicas, científicas, comerciales- enfatizan diferentes elementos y diferentes sistemas de información, para poner en juego, y posteriormente en escena, un imaginario indigenista científico característico de la primera mitad del siglo XX.

Elementos en las primeras imágenes científicas de los indios: la transición del siglo XVIII al siglo XIX;

Las pinturas de Castas

He tomado como punto de partida para esta genealogía a las pinturas de castas de finales del siglo XVIII, básicamente por que la historiografía mexicana contemporánea considera que los cambios y movimientos culturales correspondientes al período de la Independencia se fraguaron desde mediados del XVIII- a partir de las reformas borbónicas en España- y concluyeron más adelante a mediados del XIX para dar paso a

Beatriz Malagón compartió con nosotros en el coloquio de doctorandos de la FFyL-UNAM en septiembre 11, 2001, las fotografías de Winfield Scott que encontró con la nieta del fotógrafo, Irene Castro, en San Diego California.

un proyecto de modernidad que se extendió hasta el final del periodo cardenista.¹⁶⁵ Aunque las pinturas de castas no se realizaron concretamente desde una perspectiva científica, vale la pena considerarlas por lo que éstas aportan a la perspectiva de clasificación y por que fueron incluidas dentro de espacios reservados para la historia natural, como una antesala a la ilustración dentro de las disciplinas sociales.¹⁶⁶ Las fotografías del archivo México Indígena que muestran a los indios de cuerpo entero, desplegando las formas de vestir propias de su grupo étnico recuerdan a las representaciones de lo indio generadas a finales del siglo XVIII con el fin de incluirlas en los gabinetes de curiosidades y de historia natural.

Las pinturas de castas son recuadros o ventanas donde se representa la jerarquía social colonial. Nos ofrecen casi invariablemente, la escenificación de una armonía entre sus personajes, reafirmando y al mismo tiempo despidiendo un orden social que estaba desapareciendo. (I-46) Cuando hay escenas de violencia entre los personajes, casi siempre son entre las castas más bajas; los negros, mulatos, y a veces algunos indios. (I-47) Los grupos indígenas se diferenciaban dependiendo de si estaban "reducidos" y eran civilizados, sedentarios y estaban cristianizados o si eran nómadas y bárbaros a los que también se les llamo indios mecos.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Guedea, Virginia "En torno a la Independencia y la Revolución" en Jaime E. Rodríguez (editor) The Revolutionary Process in Mexico: Essays on Political and Social Change 1880-1940. University of California Press, UCLA/Latin American Center, Los Angeles, U.C. Irvine Mexico/Chicano Program, Irvine, 1990. Guedea aclara que podemos explicar mejor la Independencia y la Revolución mexicanas si las planteamos, no como dos puntos finales de procesos de cambio, sino como procesos centrales marcando dos períodos, uno que va de mediados del siglo XVIII a mediados del siglo XIX (el de la Independencia), el otro de mediados del siglo XIX a finales del periodo cardenista. A diferencia de la historiografía oficial, la periodización que hace la autora es importante por que presenta "la ventaja de centrar nuestra atención en el Estado." El primer período que incluye la Independencia, nos dice, dio como resultado "el establecimiento de un Estado débil", el segundo período que incluye la Revolución, "consolidó el Estado fuerte que conformaron Benito Juárez y Porfirio Díaz", pág. 271. La importancia del Estado "fuerte" reside en su lugar instrumental en la producción de conocimiento científico, la proliferación de imágenes fotográficas que impulso, y la consecuente utilización de este conocimiento para implementar políticas poblacionales. Es contra este Estado de pronto tan "omnipotente" que hubo reacciones tan encontradas, por ejemplo con el tema de la "educación socialista" desde 1933 y hasta 1938. Creo que las confrontaciones tan acaloradas que suscito la educación socialista, acotaron el poder de injerencia del Estado Nacional en áreas que tocaban a la sociedad civil demasiado cerca de su "privacia". Las reacciones en favor o en contra fueron maneras de intentar poner límites a un poder estatal que a veces parecía como un pulpo extendiendo sus tentáculos sobre todos los aspectos de la vida social y cultural.

¹⁶⁶ Elías Trabulse señala que el libro de ciencia ilustrado antecede por varios siglos al libro de arte ilustrado que data de principios del XVIII. El hecho de que esto fuese así, "obligó a los hombres de ciencia- ellos mismos artistas o que trabajaban en colaboración estrecha con artistas-, desde el siglo XV, a superar algunos problemas de composición tipográfica, de selección de imágenes y de la directa vinculación que éstas debían tener con el texto científico. Su función fue entonces doble: en primer lugar didáctica y después como registro de los conocimientos humanos." op.cit., pág.15. Uno de esos códigos visuales de la ilustración científica es la "vista de frente" como una total exposición de lo que se registra.

¹⁶⁷ Elena Isabel Estrada de Gerlero nos dice por ejemplo que si bien en las descripciones en los textos se hablaba de pintura facial, escarificación y otros atributos decorativos de estas tribus bárbaras, las representaciones de castas no las expresaron. (pág.126) Véase Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La representación de los indios gentiles en las pinturas de castas novohispanas" en Ilona Katsew, (curadora) New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America Americas Society Art Gallery, New York 1996. El catálogo de la exposición trae versión de los textos en inglés y castellano. Aquí cito de la versión en castellano. Para la segunda mitad del siglo XIX, aún prevalecía la manera de clasificar a los indios en nómadas y sedentarios, o bárbaros y civilizados. Los indios se dividían vagamente en tres familias. La primera formada por las tribus nómadas y cazadoras de la frontera con los Estados Unidos: apaches, comanches y kikápús entre otros. La segunda comprendida por los pueblos guerreros, pero más sedentarios y agrícolas del noroeste: como yaquis, mayos, tarahumaras, tephuames, coras, y huicholes. Y por último los grupos "mansos" conforman la tercera familia.

Las pinturas de castas reforzaron una preocupación no solo española sino también americana por codificar y acomodar de forma racional, y sistemática, la amplia gama de diversidad racial que atravesaba al sistema de clases colonial. Estas series de pinturas fueron en varias ocasiones remitidas a España para incorporarse al Real Gabinete de Historia Natural en Madrid, fundado por Carlos III en 1771. Cuando el Real Gabinete abrió sus puertas al público en 1776, se emitió un decreto oficial pidiendo a virreyes y demás funcionarios oficiales en las colonias, enviar a éste especímenes de productos naturales así como curiosidades artísticas. Las pinturas de castas se mostraron al lado de las colecciones arqueológicas, de minerales, fósiles y artículos etnográficos. Al entrar en ese espacio, las pinturas de castas adquirieron una significación asociada a su presunto valor etnográfico. El Gabinete proporcionó el escenario ideal desde el cual se podía contener y articular a la diversidad colonial como una categoría natural. Además, como afirma Ilona Katzew, especialista en este género, la inclusión de los cuadros de castas en el Gabinete no solo satisfacía la curiosidad europea por lo exótico, sino que “apuntaba a su necesidad de clasificar a los habitantes de América como forma de aprehender y controlar lo desconocido”.¹⁶⁸ El recurso del recuadro, más que una ventana al mundo como quisieron los renacentistas, como Brunelleschi, operaba como una pequeña caja que contenía. Este recurso lo utilizó la fotografía para contener la imagen de los tipos humanos (recordemos la imagen de la mujer huave re-encuadrada) y fue poco utilizada tanto en el grabado como en la litografía costumbrista decimonónica. A pesar de la ausencia del recuadro es sobre todo por la atención que se presta a la indumentaria y el adorno del cuerpo que las obras decimonónicas de grabado, litografía y pintura sobre tipos mexicanos mantienen un lazo con las pinturas de castas. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en la obra de tipos populares de Claudio Linati, las ilustraciones de indios usadas por Ignacio Cumplido para algunos calendarios, hasta las fotografías de François Aubert, y las tarjetas de visita de la compañía de Cruces y Campa. Este recurso del recuadro-como-caja-fuerte, que repito no es característico del costumbrismo, sí es el que repite la fotografía indigenista en el siglo XX utilizando los encuadres y los re-encuadres como contenedores de la diversidad cultural.

asentada sobre todo en el altiplano central, en la región costera veracruzana. Estos grupos se les consideraba más civilizados, apegados a la religión cristiana y a las labores agrícolas. A los miembros de las dos primeras familias se les denominó comúnmente indios bravos, salvajes, mecos, o primitivos.

El sistema colonial de clasificación de la población, o sistema de castas, agrupaba a toda la gama de mezclas raciales que se habían producido en la colonia. Este sistema artificial de clasificación, del que parten las pinturas de castas, intentaba resaltar la superioridad racial del español y lo hacía sobre todo marcando las diferencias de casta/clase a partir de objetos, vestido y accesorios de uso cotidiano. Estos son los elementos iconográficos que distinguen a una clase de otra como lo señalaran para el caso del retrato virreinal Gustavo Curiel y Antonio Rubial: "Desde el siglo XVI en estos cuadros se representaron objetos, actitudes, modas, alhajas, etcétera; elementos que estaban íntimamente ligados al estatus del retratado y que sirvieron de escenografía para poner de manifiesto su cultura y alto rango dentro de la sociedad".¹⁶⁹ Como recuerdos de estas tierras americanas, los cuadros de castas sin embargo no siempre fueron un espejo fiel de la realidad. Como también apuntan Curiel y Rubial, los pintores recurrieron a veces a "recetas para representar los tipos físicos, lo cual dio como resultado una visión europeizada del mundo americano".¹⁷⁰ No es fortuito que este tipo de ejercicio de ordenamiento visual de la sociedad ocurriera en un momento como la Ilustración cuando cobraron fuerza las teorías que aseguraba que las razas "inferiores" representaban una "degeneración" del desarrollo de la humanidad.¹⁷¹ Este tipo de discriminación social/racial que trata de dar una base biológica a las diferencias socioeconómicas, para algunos autores es síntoma de la inestabilidad social y política que reinaba en la sociedad colonial.¹⁷² Representar escenas armónicas y ordenadas de la sociedad colonial, aunque con profusión de adornos y rocallas, fue una manera de intentar contener la angustia sentida por las élites coloniales frente a la evaporación de un orden socioeconómico conocido.

El ejercicio de clasificación y ordenamiento que en las pinturas de castas se

¹⁶⁹ Katzew, Ilona "La pintura de castas. Identidad y estratificación social en la Nueva España: en *New World Orders, op.cit.*, pág. 112..

¹⁷⁰ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal" en Curiel, Ramírez, Rubial y Velázquez *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, México, 1999. (catálogo de la exposición); pág. 50.

¹⁷¹ *Ibid.*, pág. 51

¹⁷² Como señala Katzew, el impulso clasificador en el que se inscribían las pinturas de castas respondía no sólo al intento de dar un orden a una sociedad colonial donde las demarcaciones sociales eran cada vez más fluidas, sino de ilustrar y divertir a su público. (Katzew, pág. 111). Deborah Poole, por ejemplo, analiza la importancia de las teorías expuestas por Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon en la conformación de los imaginarios negativos sobre los indios americanos. Deborah Poole, *op.cit.* Por otro lado, Gustav Jahoda afirma que América y sus habitantes no son vistos únicamente a través de los ojos de los Europeos, sino que son contruidos a partir de las propias otredades reprimidas y proyectadas al exterior por los europeos, tanto en los casos de indígenas americanos como en el de los negros africanos. Véase Gustav Jahoda *Images of Savages: Ancient roots of Modern Prejudice in Western Cultures*, Routledge, London and New York, 1999. pág. 23-25.

¹⁷³ Katzew, *op.cit.*, pág. 109. Lo que es interesante y perdura, incluso hasta el presente, es esta ambigüedad con la que el término raza

manifiesta a través de la representación casi siempre frontal y la exposición del cuerpo entero de los sujetos, parece responder entonces a la inseguridad de la élite colonial, frente a la cambiante organización social. Estos cambios sociales creaban sensaciones de confusión, donde la pérdida de privilegios políticos, sociales y económicos se vivía como una amenaza real.¹⁷³ Las pinturas de castas, dirigidas a los grupos de coleccionistas españoles y criollos sobre todo, funcionaban como artículos didácticos y de entretenimiento. Al mismo tiempo promovían con la representación de jerarquías como la expresada a través de la imagen de la familia- en la subordinación de la mujer al hombre y de los hijos a la madre como un orden natural- otras formas de jerarquía social que oscilaron desde entonces entre las marcadas por los rasgos físicos reconocibles y los marcadores socioeconómicos sobre todo en el vestido, los accesorios y el lujo en los fondos, o su carencia. El investigador Juan Pedro Viqueira Albán ha trabajado sobre la preocupación dieciochesca por los cambios en el orden social, remarcando que tanto Estado como sociedad novohispana se habrían modificado profundamente a lo largo del siglo dieciocho entrando con paso firme a la modernidad. Viqueira sugiere que la proliferación de leyes y decretos para poner un orden a ciertas formas de entretenimiento social- como las peleas de gallos, el teatro, el juego de pelota, los toros, etcétera- son indicadores de que algo había cambiado en la Nueva España. Su argumento destaca las contradicciones en las que se vio envuelta la Nueva España bajo la influencia de las reformas borbónicas y de las ideas ilustradas. La movilidad social generada por los cambios económicos volvía totalmente irreal la representación estamental de la sociedad, basada en criterios étnicos. Sin embargo, se recurría a esta representación de la diferencia, intentando revivir un orden y darle nuevos bríos para frenar la movilidad social.

Viqueira explica que durante la época de las reformas borbónicas, en la ciudad de México no se vivió ni un plebeyismo, ni un relajamiento de las costumbres generalizado, sino “el

es utilizado; unas veces para denotar una "etnicidad biológica", otras para diferenciar clases socioeconómicas.

¹⁷³ Pensemos por ejemplo en los cambios del lenguaje pictórico, en las formas de representar a las personas entre el Rococo y el Neoclasicismo dieciochesco. El Neoclasicismo, se vio marcado por una reafirmación del orden, la solidez y la estabilidad de la composición. El Rococo, por el contrario, valoraba la exageración de las formas, la ornamentación, la frivolidad (afirman algunos autores). El Neoclasicismo surge en una época de grandes cambios sociales en Europa y el continente americano, la Independencia de las colonias Norte Americanas en 1776, la Revolución Francesa en 1789, y las reformas borbónicas en España. Posiblemente, más que cambios estilísticos contundentes, las pinturas de castas, que muchas veces mantienen elementos formales del Rococo como las rocallas, en su manera de representar a las parejas y las mezclas de castas, apelan más a una racionalismo ilustrado, una mirada "objetiva", en la exposición frontal de los sujetos los despliegues claros de elementos del adorno y vestido de los cuerpos como marcadores de pertenencia a una casta determinada, que son más acordes al orden y la razón propugnados por el neoclasicismo.

choque frontal” de dos fenómenos que obedecen a lógicas distintas:

Por un lado, estaba la difusión de las ideas ilustradas y el cambio de un sistema de valores a otro en la élite; el desmoronamiento de unos principios de jerarquización social acompañado de un paradójico e inútil esfuerzo por revitalizarlos, el prodigioso crecimiento y fortalecimiento del Estado... Y por otro lado, estaba el río subterráneo de la cultura popular que silenciosamente fue formándose a partir de las resistencias cotidianas a la explotación, de estrategias de sobrevivencia en situaciones de extrema pobreza, de buscarles placeres a una vida de miseria y opresión con elementos en ocasiones tomados de las clases altas pero transformados para servir a otros fines y con los aportes de las tradiciones indígenas, renovados con la constante migración del campo a la ciudad, dando lugar a una realidad que nos es, aún hoy en día, casi totalmente desconocida.”¹⁷⁴

Este choque frontal entre la cultura popular y las formas culturales de las élites, era otra expresión del cambio social que se vivía en la Nueva España a finales del siglo XVIII. Los cuadros de castas pueden inscribirse dentro de ese espacio de choque, como elementos apaciguadores que intentaban restaurar el viejo orden. (I-48, I-49) El recurso formal del recuadro como un contenedor, fue convirtiéndose, mediante el coleccionismo de estas ilustraciones de la diversidad, en un lugar donde se podía depositar y atesorar, observar y finalmente poseer y resguardar a la diversidad. Como ya se dijo más arriba, estas representaciones no eran siempre fieles a la realidad; los blancos, los indios y los negros, así como las otras castas, no fueron representados de forma naturalista. Hay cuerpos genéricos, esas recetas de las que hablan Curiel y Rubial, a los que se les va cambiando la expresión facial, el color de la piel, ojos y cabello, el atuendo, y el contexto como podemos apreciar en el cuadro de castas del siglo XVIII de la colección de Ezio Cusi y de autor desconocido. El cuadro está dividido en cuatro registros horizontales o bandas, con cuatro recuadros cada uno, (salvo la segunda banda de abajo hacia arriba donde solo hay tres). En ésta, la parte central la ocupa una imagen de una pareja de indios salvajes con su hijo. La madre, a quien podemos ver de frente, lleva el torso desnudo, un brazalete en un antebrazo, una cinta con una pluma en la cabeza. Su cuerpo no es diferente en forma o estilo del de las mujer en los recuadros de esa misma banda, ni en el de las demás. Lo que cambia es el color de su piel, que es más oscuro, y que lleva el cabello suelto, todas las demás lo traen recogido, en señal de mayor arreglo, recato y pulcritud. En cuanto a los contextos donde están inscritos estos cuerpos, domina el paisaje como entorno. El más prominente y de vegetación más exótica es el de la pareja de indios salvajes. Los recuadros a los costados de éste muestran lo que parecen

ser ruinas arquitectónicas, al igual que el recuadro de la esquina inferior a nuestra izquierda. Los contextos arquitectónicos más elaborados y de interiores aparecen en las dos bandas superiores. Lo que diferencia a unos cuerpos de otros es no sólo el tono de la piel, pero el vestido y el entorno y las expresiones de los brazos y manos. Las dos mujeres de clase social más prominente, las de los segundos recuadros de la banda tres y la banda cuatro (de izquierda a derecha) gesticulan con gracia y delicadeza. Sus brazos y manos han sido usados para imprimir a sus cuerpos mayor refinamiento. Para el caso del recuadro de la esquina superior a nuestra derecha, el que la mujer tenga la piel de color café oscuro, esté vestida con ropa de trabajo, las mangas recogidas sobre los codos y se encuentre dentro de una cocina sirviendo la mesa al hombre aparentemente sentado, nos indica que se trata de una negra o una mulata que trabaja como sirvienta. Su compañero porta vestimenta sencilla y sobria por lo que la pareja pudiera ser seguramente del servicio de una casa. Por otro lado, cuando el mismo tipo de figura humana, con la piel más clara, aparece al lado de un cuerpo de tez blanca y va vestida de forma más ostentosa (aunque se trate de vestido indígena) y con alhajas se entiende que ha logrado ascender en la escala social (I-49). El cuerpo entonces no es todavía el depositario absoluto de una taxonomía racial, la diferencia se manifiesta a través de lo que lo cubre, del color de la piel y de los espacios que habitan los personajes de las castas. Es decir, más en la puesta en escena que en el cuerpo en sí.

La necesidad de clasificar para aprehender y controlar lo desconocido, generando saberes y poderes, también motivó en las postrimerías del siglo XIX a la creación de series de fotografías de indios reunidas en otro espacio muy semejante al del Gabinete de curiosidades, pero con una función muy diferente, el del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Las clasificaciones dieciochescas partían de un ejercicio de descomponer en las partes apreciables a través del análisis visual del material reunido para los gabinetes. De modo distinto, el criterio que prevaleció en el siglo XIX tenía un fuerte arraigo filológico basado en clasificaciones lingüísticas aunque incluyeron observaciones anatómicas, fisiológicas y arqueológicas.¹⁷⁵ Hay otro quiebre conceptual

¹⁷⁴ Viqueira Albán, Juan Pedro *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, Fondo de Cultura Económica, México 1987, págs. 277-279 y 280. Véase también págs. 19-18, 268-270.

¹⁷⁵ Véase la descripción del *Catálogo de la colección de antropología del Museo Nacional* realizada por Alfonso L. Herrera y Ricardo Cicero (Imprenta del Museo Nacional 1895) que organiza las familias étnicas de México según la clasificación filológica de Pimentel (págs. 5 y 6) Los criterios han sufrido un quiebre, de lo visual en el XVIII, a lo *lingüístico* en el XIX a pesar del fuerte peso que la información visual aún tenía.

en la organización del material fotográfico en el siglo XX. El archivo "México Indígena" está organizado alfabéticamente. Las fotografías precariamente pegadas en los álbumes, no de modo ordenado como se acomodaron las tarjetas de visita en los álbumes decimonónicos, pertenecen a cada grupo étnico el cual se "pega" en el álbum por orden alfabético y no siguiendo un criterio visual, ni uno filológico: el álbum uno empieza con los amuzgos, siguen los cochimfes etcétera, para terminar en el último álbum con el grupo de los zoques.

Como se afirma en los libros de texto de Historia del Arte, el tema de la familia aparece como un tema importante en la representación visual a partir del siglo XVIII. Este impulso por hacer representaciones de la familia como parte fundamental del orden social es muy visible en las pinturas de castas y me parece que de ellas la hereda la fotografía indigenista del siglo veinte. A éste legado podemos sumar el propiamente científico, resultado de la observación directa y posterior registro hecho por artistas, que se generó a partir de las ilustraciones de los naturales durante las grandes expediciones a septentrión, producto también de los cambios vividos en España a finales del siglo XVIII.

Expediciones a Septentrión e ilustración científica de "nativos" a finales del siglo XVIII

La ilustración propiamente científica dieciochesca está representada con mucha claridad en los trabajos de los artistas que viajaron con las expediciones a septentrión. Si bien se realizaron expediciones desde el siglo XVI, la Corona Española aporta financieramente y promueve, desde el último tercio del siglo XVIII, una serie de nuevas expediciones en sus territorios en América para fomentar y apoyar el conocimiento científico y conocer la situación política, y social de las colonias americanas. Estas expediciones, estuvieron motivadas en buena medida por la idea de que el conocimiento de los remotos territorios aportaría información valiosa para su mejor manejo administrativo, explotación de recursos naturales y continuada sujeción al sistema colonial español.¹⁷⁶ Pero, también cumplieron otro fin que fue el de promover el

¹⁷⁶ Iris H. Wilson Engstrand explica que el interés de la corona Española en la costa noroeste del continente americano respondió en buena medida a la controversia sobre el Estrecho de Nutka surgido entre España e Inglaterra de 1789 a 1794. El papel de los indios nativos de la región se limitó al que jugaban en su suministro de pieles pero se vio eclipsado por los intereses comerciales de las dos potencias europeas y la naciente nación Norte Americana precisamente en ese muy rentable comercio de pieles. Así pues, con una justificación de estudio científico, las expediciones a las costas noroeste del continente Americano también jugaron un papel de

desarrollo científico en las colonias.¹⁷⁷ La Ilustración dieciochesca fomentó con la investigación más rigurosa de la naturaleza, un acercamiento objetivo y de primera mano, más "científico", a los grupos humanos que los exploradores encontraban en sus expediciones. Muchas de las formas de mirar a estos hombres y mujeres no europeos respondían al carácter taxonómico que la historia natural imprimía al entendimiento europeo. Las costumbres y los usos representaban la parte cultural que humanizaba a los naturales, pero escenas como los modos de cargar niños, o las maneras de sentarse, los aproxima a los estudios de los animales.

La costa del Noroeste Americano, en particular la costa oeste de la isla de Vancouver fue el destino de las expediciones de Cook en 1778, de Malaspina en 1791, de Bodega y Quadra y de Vancouver en 1792. La expedición más relevante financiada por la corona española a finales del XVIII es la que encabezó Alejandro Malaspina. Durante cinco años, de 1789 a 1794, Malaspina recorrió la costa Pacífica del continente americano y también los mares del sur, con un grupo de artistas que iban haciendo dibujos de los diferentes grupos humanos con los que se topaban.¹⁷⁸

Los dibujos de Tomás De Suria para esta expedición ofrecen una serie de cuerpos semejantes entre sí que revelan el entrenamiento académico en el dibujo. A estos cuerpos el dibujante agrega pequeñas diferencias en los rasgos físicos y mayor información en las formas de vestir o en algunos usos y costumbres para especificar que se trata de personas nativas y no de europeos.

Sobresale un interés por registrar adecuadamente las maneras de vestir, los utensilios, adornos y viviendas. En estos dos dibujos son ejemplos de la preferencia existente por el retrato de frente, como forma de representar a los indios e indias. (I-50, I-

monitoreo/contacto, en lo referente al arreglo de las disputas por el estrecho a finales del siglo XVIII. Para mayor detalle véase Iris H. Wilson Engstrand, introducción a Moziño, José Mariano, *Noticias de Nulka; An Account of Nootka Sound in 1772*, University of Washington Press/Douglas and McIntyre, Seattle, London, Vancouver and Toronto, 1991. Para las exploraciones del siglo XIX en territorio mexicano véase Brigitte B. Lameiras en *Indios de México y Viajeros Extranjeros*, SEP SETENTAS No. 74, 1973.

¹⁷⁷Solicitar desde España información sobre historia natural, datos sobre geografía, botánica, geología, pidiendo especímenes de plantas, minerales y animales del nuevo mundo y facilitando la circulación de gacetas y periódicos científicos, alentó el desarrollo de las ciencias en México. Trabulse, Elías Introducción a *Viajeros Europeos del Siglo XIX en México* Fomento Cultural Banamex, México 1996.

¹⁷⁸ Con esta expedición viajaron como dibujantes José del Pozo, José Guío, José Cardero, Tomás de Suria, Fernando Brambila y Juan Ravenet. De Suria, originario de Madrid, se unió a la expedición en Acapulco, procedente de México. Llegó a territorio mexicano en 1778 y realizó, en la expedición Malaspina, numerosos dibujos de los naturales de Puerto Mulgrave y de Nulka. De regreso de su viaje permaneció en México a pasar en limpio sus dibujos y trabajar en la Academia de San Carlos en el ramo de grabado y diseño de medallas. Véase Santos Serrano, Carmen *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina* Real Academia de la Historia, Madrid 1982. Vols. 1 y 2.

51) Esta frontalidad que aparentemente expone por completo al sujeto retratado apuntando hacia la veracidad visual de una primera impresión, la no interpretación y la inclusión de la mayor cantidad posible de información fisonómica -tipo de ojos, nariz, labios, largo del cuello, prominencia de pómulos, adornos, vestido, etcétera. (Mujer y niño I-52) Las poses de los sujetos sugieren en ocasiones movimiento- por ejemplo en este caso donde se presenta el cuerpo del indio parado en contrapuesto, invitando a la mirada a completar el paso que está por dar el sujeto dibujado. (I-53) En otros, los indios portan los arcos en alto en señal de que están por ser usados-al igual que los europeos que portan sus fusiles al frente listos para disparar. (I-54) El movimiento que sugieren muchos de estos dibujos responde a los estudios de poses académicas, pero no se mantendrán al iniciar los registros fotográficos. Esta es una diferencia interesante y significativa. Por un lado, las ilustraciones de naturales realizadas durante expediciones como la de Malaspina mantienen el elemento cinético tanto de naturales como de europeos, dando así a ambos una característica semejante de movilidad. Esta capacidad de sugerir un desplazamiento en el espacio, sobre todo en los perfiles a tres cuartos, los contrapuestos y las diagonales, va desapareciendo en la representación de indios durante el siglo XIX.

Otro elemento que es interesante resaltar es como va desapareciendo, a lo largo del siglo XIX la práctica de representar en los dibujos a los naturales junto con los exploradores. Signo de coetaneidad, es verdad, pero también apunte de las diferencias culturales o lo que más adelante en el siglo XIX se llamarían estados evolutivos. En la vista de la ciudad de México, realizada por Juan Ravenet, encontramos a un grupo de personas en el primer plano contemplando la ciudad; éstas ayudan a formarnos una idea de la escala del paisaje, así como marcan la relación de lo humano con el mundo natural. (I-55 vista; I-56 detalle) El grupo de la izquierda consta de dos mujeres y tres niños indios parados en torno a un hombre con casaca mirando a través de un catalejo. Podemos saber que son indios por el modo en que visten y por que una de las mujeres carga en su espalda a un niño en un rebozo. Posiblemente el hombre mirando por el catalejo es un miembro de la expedición. La presencia de los hombres de ciencia o el explorador, es una expresión de la superioridad del explorador usando y manipulando instrumentos científicos los cuales muestran un nivel de desarrollo tecnológico más

avanzado que el de los indígenas. Por otro lado inscriben la escena en un momento cronológico concreto, es decir la combinación de los tipos de vestido, los edificios que pueden llegarse a distinguir en la panorámica de la ciudad, la inclusión de elementos de ciencia y tecnología hablan juntos sobre un tiempo concreto donde los exploradores y los indios son contemporáneos. Quiero hacer hincapié en esto, pues este tipo de registro que incluye elementos de ciencia o de tecnología parece ser un denominador común de las representaciones de las grandes expediciones. Este recurso serviría cada vez más al propósito de establecer una jerarquía cultural entre europeos y naturales, pero que al mismo tiempo nos dejaba saber que se trata de un episodio concreto en un tiempo definido donde lo indio es coetáneo de lo occidental, lo científico y lo tecnológico, aunque diferente.

La coetaneidad, un existir juntos en un mismo tiempo y espacio, es otra de las características de la representación de los indios que se irá perdiendo desde la segunda mitad del XIX y más aún con el paso al siglo XX.¹⁷⁹

La fotografía indigenista implica necesariamente que frente al indio inmóvil esta el dinámico fotógrafo con su camarita- o su camarota- y aunque este implemento tecnológico, y su operador no sean parte visible en la imagen final, son parte necesaria de esta.¹⁸⁰ Esta coetaneidad entre el fotógrafo y los sujetos que fotografía no es parte de la imagen propiamente, pero sí de su construcción. La desaparición de esa representación de los hombres blancos al lado de los indios, también recalca la consolidación de los hombres blancos como sujetos que estudian y los separa de los indios, para confirmar a estos últimos como sus objetos de estudio.

Diferenciando los cuerpos

Los artistas viajeros y las figuras de cera

Si bien los cuerpos humanos en las pinturas de castas y los dibujos de las expediciones a septentrión son más bien genéricos, en los trabajos de los artistas viajeros

¹⁷⁹ Podríamos pensar en las fotografías que Winfield Scott tomara de las mujeres tehuanas al lado de los ferrocarriles, hacia finales del siglo XIX, como una curiosa excepción.

¹⁸⁰ En marzo del 2002, el historiador del arte Hans Belting presentó en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y la Universidad Iberoamericana, una serie de conferencias. La primera abordaba el tema del ícono invisible, tratando sobre todo un cuadro pequeño de Antonello da Messina del siglo XV. Esta propuesta de Belting sobre la presencia "invisible" del niño Jesús en el retrato/ícono de la virgen, es sumamente sugerente para reflexionar sobre invisibilidades en otras imágenes sin usos religiosos, como es el caso de la fotografía. En ésta también existe una presencia invisible, la del fotógrafo. Véase documento circulado en conferencia: Belting, Hans "The Invisible Icon and the Icon of the Invisible; Antonello and new paradigms in Renaissance Painting".

de la primera mitad del XIX, empezamos a encontrar un esfuerzo por abordar visualmente las particularidades de blancos, indios, negros y mestizos. Son las expediciones de Humboldt (desde 1796), y su pensamiento general acerca de una ciencia integral y global que abarcaba a la naturaleza y al hombre como parte de la misma, lo que más influyó en los hombres que viajaron a México después de la Independencia, y de una u otra forma abordaron gráficamente la representación de los indios. La diferencia entre las representaciones de indios que estos artistas hicieron, y las que se hicieran anteriormente a lo largo de la época colonial, es que estos viajeros experimentaron de primera mano la diversidad que estaban documentando, privilegio que pocos artistas anteriores tuvieron. Las representaciones que se hacen de personajes que habitan el México decimonónico generalmente son de dos formas; una que aísla al sujeto y lo describe (tipos), otra que integra al sujeto en una escena narrativa o al paisaje (escenas).

En la primera mitad del siglo XIX, la figura india es uno de los elementos favorecidos en los trabajos de los artistas extranjeros. Forma parte también de un repertorio de figuras pintorescas ejecutadas en cera, algunas por artistas anónimos, otras por artesanos reconocidos, que de una u otra forma daban cuenta y promovían las peculiaridades de los pobladores de nuestra tierra. De estas diferentes formas y medios de representar a los indios, podemos destacar cuatro elementos característicos que son relevantes en la medida en que van sentando precedentes formales que se repetirán en la segunda mitad del siglo XIX, y que la fotografía indigenista heredará.¹⁸¹ De los artistas viajeros, me he detenido más en el trabajo de Claudio Linati, Trajes Civiles, militares y religiosos de México por que las láminas coexisten con descripciones textuales hechas por Linati, intentando ahondar más en lo que la imagen representa. En la combinación de ambos modos de representar encontramos un antecedente a las colaboraciones y resistencias entre los textos que describen la forma de ser de los indios, y las imágenes que los ilustran. Este es un antecedente importante del libro Etnografía de México que

¹⁸¹ Las obras gráficas, de pintura y de figuras de cera que hemos visto para encontrar estas características, han sido todas merecedoras de por lo menos un trabajo monográfico, por lo que no repetiremos lo que otros autores con más profundidad han abordado. Sobre las figuras de cera véanse: María José Esparza Liberal e Isabel Fernández de García-Laseuráin, La Cera en México: Arte e Historia, Fomento Cultural Banamex., A.C., México, 1994, en particular el capítulo 2: "El Siglo XIX. Retrato del Pueblo y de sus Hombres Ilustres"; y en México en el Mundo de las Colecciones de Arte tomo México Moderno, Secretaría De Relaciones Exteriores, IIE - UNAM, CONACULTA/INBA/INAH, México 1994 consultar: María José Esparza Liberal "Las figuras de cera del Museo de América en Madrid" págs. 23-38 y Elisa García Barragán "Las figuras de cera en el Museo Goya de Castres" págs. 72-79. Sobre los artistas viajeros: Viajeros europeos del Siglo XIX en México, Fomento cultural Banamex A.C., México 1996.

más de un siglo después utiliza el recurso de la explicación escrita y supedita a la misma las fotografías del archivo "México Indígena". En lo que toca a las figuras de cera, creo que su arraigo en el gusto popular es lo suficientemente fuerte como para hacer que en 1957, en Etnografía de México, desde el IIS-UNAM, decidieran incluir entre sus textos y fotografías, una de una figura de cera de la danza del venado entre los indios Yaqui.¹⁸² (I-57)

Las características que comparten la gran mayoría de los trabajos de los viajeros extranjeros, y las figuras de cera son:

a.-diferenciar entre los blancos, indios y mestizos; b.-diferenciar los grupos indios entre sí; c.-relacionar al indio con el paisaje y los monumentos arqueológicos; d.-diferenciar el género de los indios.

a.- Diferenciar entre blancos, indios y mestizos

En la mayoría de los trabajos existe una mayor preocupación por diferenciar visualmente los cuerpos de los europeos y los mestizos, de los indios. Para los indios, esto se logra al exagerar el tono oscuro de la piel y enfatizar los rasgos de la cara como los pómulos, pero sobre todo la nariz. Como señala Juana Gutiérrez Haces, los artistas viajeros no dieron preferencia a un grupo social en particular que necesitara reconocimiento o reivindicación. La ilustración se amplió a "todos los grupos sociales, raciales, políticos y económicos de esta nueva nacionalidad (mexicana) y se le dieron a cada uno sus rasgos étnicos propios."¹⁸³

b.- Diferenciar los grupos indios entre sí

Algunas de las obras presentan una incipiente diferenciación de los grupos indígenas expresados a través del vestido y el arreglo del cuerpo. Rugendas pinta a los indios vestidos de acuerdo a la región que esta plasmando, sobresaliendo, por ejemplo, los diferentes tipos de huipiles. En Trajes Civiles, militares y religiosos de México

¹⁸² Cuando descubrí esta fotografía de la figura de cera me llamó mucho la atención que se incluyera en el libro. Es posible que no existieran imágenes fotográficas de la "danza del venado", pero pudo haberse recurrido a un dibujo también. El hecho de que se utilice una figura de cera, identificada como una de un grupo de esculturas en cera modeladas por la Sra. Carmen C. de Antúnez, pág. 163, refuerza el valor de las figuras de cera para representar a los indígenas, y el lugar de estas en el gusto del público mexicano. La Sra. Carmen Carillo de Antúnez, era una notable ceresculitora que se dedicó, posiblemente desde 1950, a reproducir en cera a los indios mexicanos y organizar escenas para dioramas en el Museo Nacional de Antropología. María José Esparza me facilitó una fotocopia de un artículo escrito por Francisco Javier Hernández "El arte de la ceresculitura aplicado a la etnografía" sobre el trabajo de la Sra. Carillo de Antúnez. (sin fuente ni fecha). Es posible que esta figura formara parte de una de esas escenas.

¹⁸³ Juana Gutiérrez Haces "Etnografía y costumbrismo en las imágenes de los viajeros" en Viajeros europeos del Siglo XIX en México. Fomento cultural Banamex A.C., México 1996; pág. 170.

Claudio Linati expresa una diversidad étnica utilizando el vestido y los accesorios como puede verse en los trabajos sobre las tehuanas y los lacandones.¹⁸⁴ Es interesante también destacar que desde el siglo XIX hay diferencias marcadas en la representación de indios cercanos a zonas urbanas e indios aislados en sus regiones rurales.¹⁸⁵ En lo que toca a los indios en las ciudades, es difícil diferenciar las representaciones de lo indio de las de tipos populares; los cargadores, aguadores, las vendedoras de flores o verduras, las tortilleras y vendedoras de buñuelos, y en general todo ese sector de la población urbana con rasgos más o menos indios y con oficios "pintorescos" captados por el costumbrismo. En cambio, los indios nómadas, bárbaros o salvajes casi siempre son representados dentro de estereotipos que hacen sobresalir su supuesto primitivismo, y ferocidad. En las figuras de cera, por ejemplo, se enfatizan claramente las diferencias entre los grupos nómadas del norte del país, considerados bárbaros, y los grupos indios cercanos a las ciudades.

En general se ha manejado la idea de un modo de representación plano, pero la representación tridimensional de lo indio encontró su expresión también en las figuras de cera en la primera mitad del siglo XIX y en la escultura, sobre todo en la segunda mitad del siglo. Ejemplos de las figuras de cera se conservan en el Museo de América en Madrid, obras que ha trabajado María José Esparza Liberal. Estas figuras, resultado del trabajo de artistas populares mexicanos, apuntan hacia el género costumbrista de "tipos populares" que se generalizaría hacia la segunda mitad del XIX. Son una muestra del trabajo artesanal y su riqueza en cuanto a su poder descriptivo. Las figuras narran momentos particulares del que-hacer de la población. (I-58 indios bárbaros, I-59 escena de cocina). Estas figuras que en general presentan a un sólo personaje aislado pero existen algunos registros de grupos de dos o más figuras que en su interacción narran una pequeña escena o historia.¹⁸⁶ Las figuras de indígenas responden a la clasificación que dividía a los indios en mecos o bárbaros, y civilizados; los indios aislados, y los indios próximos a las zonas urbanas, o en ellas. Esta dicotomía parece sugerir que desde

¹⁸⁴ Los artistas viajeros empezaron a poder manifestar visualmente las diferencias que encontraban entre unos y otros grupos indios expresándolas sobre todo a través del vestido. Sin embargo hay que preguntarse si estas diferencias de vestido y adorno fueron reales o construidas por el artista, es decir si son fidedignas o invenciones.

¹⁸⁵ Aunque también esto es visible en las pinturas de Castas de finales del siglo XVIII donde existen representaciones de indios mecos, o bárbaros y de indios civilizados.

¹⁸⁶ Las colecciones que salieron del país en el XIX lo hicieron en ocasiones en compañía de artistas viajeros, tal es el caso de Bullock quien llevó a Londres una colección de figuras de cera. Es muy posible, por ejemplo que algunas de las acurelas de Linati sobre las Tehuanas fuesen ejecutadas a partir de la observación de las figuras de cera ya que aparentemente en el corto año y medio que permaneció en el país no viajó al Istmo para ver a estas mujeres de cerca.

temprano en el XIX la población urbana quizás se sentía muy amenazada psicológicamente por la existencia de grupos humanos "no civilizados". Por otro lado, en las figuras de cera los rasgos faciales de ferocidad, la distorsión de las facciones, el vestido desordenado y las poses amenazadoras refuerzan la idea de lo bárbaro como monstruoso. A este respecto se ha sugerido repetidas veces que las teorías teratológicas incluían a los indígenas dentro de los grupos humanos que estaban degenerando en la evolución humana. No es fortuito entonces que existan tantas semejanzas entre las fotografías de los indios del norte de México, los que en general eran considerados como salvajes, y las figuras de cera de los indios bárbaros.¹⁸⁷

De los artistas viajeros, tal vez el que se manifestó más interesado por los indios en general, fue el alemán Juan Moritz Rugendas.¹⁸⁸ Hay algunos trabajos, como estos dos retratos, donde se describen dos tipos indígenas, en uno con detalle sobre la manera de vestir, en el otro con hincapié en los rasgos físicos, muy afines al estilo científico de finales del siglo XIX. (I-60, I-61) En *Llegada de los Indios de la Sierra de Toluca al Mercado de Tacubaya* se distingue también información de costumbres; la mujer cargando en el rebozo al niño, el modo de cargar los mecapales, los tipos de sombreros. El uso del huipil, aunque muy poco detallado, se observa en *Vista del Pico de Orizaba desde el caserío de San Martín Elotepec* o en *La Garita de Córdoba sobre el camino de Coscomatepec* o en *Pico de Orizaba*. La característica de estos trabajos de Rugendas, en donde el paisaje obviamente es el tema de las pinturas, es el de incluir la figura humana como parte de ese todo que es la naturaleza y de la cual el hombre y la mujer forman parte. Esta particularidad del paisaje romántico apunta a una característica visual que se mantendrá en una gran parte de las representaciones de los indios y las indias; su relación con el mundo natural, en especial la relación del cuerpo indígena con el paisaje, la geografía local y la tierra.

c.- El indio, el paisaje y los monumentos arqueológicos

En las obras de paisaje dónde aparecen indios, estos están sumergidos dentro del entorno

¹⁸⁷Sobre las ideas teratológicas en el México decimonónico y su relación con las ideas de la degeneración de la raza indígena americana véase Frida Gorbach Rudoy *op.cit.* págs.98-100. (tesis doctoral)

¹⁸⁸ En 1822 viaja a Brasil con el barón Georg-Heinrich von Langsdorff como ilustrador, separándose de dicha expedición por fuertes diferencias con Langsdorff y realizando, sin embargo, un recorrido propio que arrojaría un número considerable de bocetos y dibujos en particular del paisaje y de la vida de los indios y de los esclavos. Parece que de regreso en París conoce a Delacroix y es presentado con Humboldt. En 1831 viaja hacia México donde permanece tres años, realizando una intensa producción pictórica durante su recorrido por ocho estados de la República.

natural. Esta relación indio/paisaje, propia del género de pintura de paisaje romántico, perdura incluso en las imágenes del archivo "México Indígena" como veremos en el capítulo quinto. Otra relación que se establece es la del indio con los monumentos arqueológicos, ya sea para establecer una escala humana, o para reafirmar el vínculo entre el pasado prehispánico y los indios vivos.

La independencia de México marca el principio de apertura para la visita de viajeros extranjeros ávidos de reconocer y descubrir estas tierras que la Corona Española puso fuera de límites durante la Colonia. Como señala Pablo Diener:

Las modalidades, motivaciones y destinos del viaje cultural se irán diversificando más y más con la Ilustración y en función del espíritu del romanticismo...Se hacen accesibles nuevas rutas, la admiración por el mundo clásico compite con la fascinación por el "hombre natural" y el carácter inicial, meramente académico del viaje cultural, aparece salpicado de un subjetivismo individualista.¹⁸⁹

El viaje al continente americano es parte del *grand tour* americano decimonónico.¹⁹⁰ Con la llegada de estos artistas viajeros el paisaje de nuestro país recibe una atención especial, así mismo las ruinas de las civilizaciones prehispánicas que se convierten por comparaciones y yuxtaposiciones extrañas en el equivalente mexicano a los períodos clásicos europeos, siendo comparadas con el pasado greco-romano y el egipcio. En este sentido de descubrimiento arqueológico los viajeros que concentraron su trabajo en describir las ruinas y hacer un récord visual de las mismas utilizaron la figura india dentro de sus trabajos básicamente para dos cosas; por un lado para establecer una escala humana, por otro para hacer hincapié en la semejanza de los rasgos físicos de los antiguos indios con los indios vivos del siglo XIX. Es así como también se reforzará en el imaginario mexicano esa idea de una historia tan milenaria, que viene a nosotros desde un pasado remotísimo, a través de los indios que son nuestros contemporáneos, como si éstos llegaran a nuestros días mediante una máquina del tiempo. En este sentido pueden verse las obras del pintor Carl Nebel, del dibujante Federico Catherwood y más adelante en el siglo las fotografías de Teobert Maler y de Desiré Charnay. Dibujantes como E. Ronjat tomaron las fotografías de Charnay para sus trabajos de tipos indígenas

"Diener, Pablo "El Perfil del Artista Viajero en el Siglo XIX" en Viajeros Europeos del siglo XIX en México, Fomento Cultural Banamex A.C., México 1996 pp.79

"Este grand tour americano lo realizaron entre otros: Alejandro de Humboldt(1803) Claudio Linati, Daniel Thomas Egerton(1831-37,1841-42), Juan Mauricio Rugendas, Carlos Nebel, Waldeck, John Philips, François Mathurin Adalbert barón de Courcy(1830-1832), William Bullock e hijo, Federico Catherwood,Johann Salomon Hegi(1849-1860), George Henry White (1862), Hubert Sattler, Lukas Vischer(1828). Vischer coleccionó en México una serie de figuras populares en cera que volvieron con el a Europa y hoy día se encuentran en el acervo del Museo de Etnografía de Basilea. Jean-Baptiste Louis barón Gros.(1832) E. Pingret.

describiendo de modo naturalista los rasgos físicos de éstos.¹⁹¹ (I-62, I-63 Maler) Pero Charnay se interesa más por los restos arqueológicos legados por los indios prehispánicos. La arqueología y lo indio estarán ligados visualmente a partir de esta época, no solo por los lazos genealógicos entre el pasado y presente indígena, sino por que haciendo énfasis en lo arqueológico, se consolidó una forma de mirar lo indígena contemporáneo como “resto de una cultura”, ruiniando, petrificando, o fosilizando, a las culturas vivas, sobre todo hacia finales de siglo XIX.¹⁹² Por otro lado, el descubrimiento de las ruinas de las civilizaciones prehispánicas proporcionaba a nuestra joven nación un pasado clásico, equiparable al de Europa. Esto podía poner a nuestra nación, ideológicamente, a la altura del viejo continente.

d.-Diferenciando el Género de los indios

Desde la primera mitad del siglo XIX, empiezan a notarse diferencias en las formas de tratar a los sujetos indios representados de acuerdo a su género. Las mujeres indígenas se representan como seres pudorosos y tímidos, aunque en ocasiones expresan una gran sensualidad, erotismo y un cierta agresividad. Los hombres indios se destacan ya sea por su ocupación: tlachiqueros, cargadores, arrieros, campesinos, a veces se apunta una supuesta apatía, otras se resalta la virilidad.

Abordar las diferencias a partir de marcarlas como inscripciones en el cuerpo, resalta las maneras de tratar las diferencias de acuerdo al género. La diferenciación del género de los sujetos representados revela diferentes posiciones de occidente frente a los indios dependiendo del sexo de estos; hombres por un lado, y mujeres por otro. De este modo la representación nos muestra no sólo una imagen/registro de la otredad, sino que habla acerca de un sistema de pensamiento occidental, europeo, en torno a sus propios problemas con las diferencias de género. Refleja la problemática en la que están envueltos los temas sobre raza, clase y género dentro de la cultura dominante, con el

¹⁹¹ Desiré Charnay en sus textos de *Voyage au Yucatan et au Pays des Lacandons*, Le Tour du Monde, Nouveau Journal de Voyages, Paris 1882 habla claramente sobre los tipos mayas (pág.10 y 11) y presenta un grupo de dibujos de E. Ronjat tomados de fotografías que supongo eran del mismo Charnay. Estos dibujos sugieren que aunque Charnay uso la figura indígena para la escala humana de los monumentos arqueológicos, también realizó fotografías de los tipos indígenas de las zonas que visitó, en particular véase el dibujo de la pág. 11 del tipo físico de un hombre maya.(Documento original de época consultado en biblioteca del CEMCA, Cd. De México). Estos trabajos fotográficos de D.Charnay están sin localizar y sin estudiar. En la fototeca de Pachuca (SINAFO-INAH) hay unos documentos, no puedo distinguir si son fotográficos o dibujos, que se reprodujeron en la Revista *Alquimia* año 2, No.5, ene-abril 1999.

¹⁹² Los estudios Europeos sobre la Edad de Piedra también influyeron mucho en la conceptualización de los grupos humanos occidentales. Historiadores del Arte, paleontólogos y arqueólogos tratando de explicar las sociedades del paleolítico y el neolítico recurrieron a las observaciones de grupos humanos “primitivos” para extrapolarlas a los hallazgos arqueológicos. Así se reafirmó también la idea de que estos grupos humanos vivos eran en realidad fósiles vivos de un pasado prehistórico.

hombre occidental, caucásico, en la cúspide de la pirámide jerárquica. Como muchas de las teóricas feministas en la historia del arte han mostrado ya, cuando el artista occidental, hombre blanco por excelencia, elige representar a las mujeres no occidentales, lo que articula es su deseo por la mujer no occidental, y la relación de poder en la que el contacto con ella se inscribe.¹⁹³ Cuando se representa a las tehuanas, por ejemplo, estilizadas, sinuosas y sensuales, lo que se logra no es una rendición "verosímil" de las mismas, sino la representación de la propia posición del artista occidental, la mayor de las veces de superioridad, frente a la mujer no occidental como una otredad por ser poseída; como objeto de deseo. La pintura, el grabado y la fotografía de mujeres no occidentales hacen manifiesto el deseo sexual y la objetificación de éstas. El trabajo de Claudio Linati me parece que reúne todas las características arriba descritas para la obra de los artistas viajeros, pero perfila de modo muy contundente este problema de la representación diferenciada de hombres y mujeres indios.

Linati llega a México en 1825, con una formación artística neoclásica pero con una mirada que hace patente en su obra un costumbrismo más característico del romanticismo. Lo indígena adquiere en el trabajo de Linati un lugar interesante. Su principal obra gráfica fue Trajes Civiles, militares y religiosos de México, publicada cuando Linati estaba de regreso en Europa en 1828. En general Linati trata el cuerpo indígena de manera clasicista. No hace siempre un énfasis en la distinción naturalista de los rasgos físicos indios, aunque los señala burda y tímidamente en algunos casos. En su trabajo, como en otras obras decimonónicas, pueden distinguirse dos tipos de indios; por un lado los indios que han tenido contacto con la vida en los pueblos y las ciudades y son "civilizados" y por otro los indios salvajes.¹⁹⁴ Como sucede con la obra de la mayor parte

¹⁹³ Son varios ya los artículos que pueden citarse en torno a esta relación de deseo sexual del artista blanco, por poseer a sus modelos no blancos. De Griselda Pollock dos textos son fundamentales, Avant Garde Gambits; Gender and de color of Art History, Thames and Hudson, N.Y. 1993; y "Feminism/Foucault-Surveillance/Sexuality" op.cit. págs.1-41. El libro Orientalism (1979) de Edward Said marca un hito importante en los análisis de las prácticas de representación literaria y visual de las culturas orientales. El Orientalista, como Said lo descubre, es un hombre blanco, y el Orientalismo una provincia netamente masculina. La mujer en las novelas y relatos de viaje "orientalistas", como lo demuestra Said a lo largo del libro, son siempre las criaturas de las fantasías de poder y deseo de los hombres blancos que escriben sobre ellas; "expresan una sensualidad sin límites, son más o menos estúpidas, pero sobre todo, están muy dispuestas". (Orientalism, Pág. 207) Algo de esto subyace en muchas de las fotografías de mujeres indígenas en nuestro país, desde finales del XIX hasta la década de los 1950's. Esa fantasía de posesión sexual es recurrente y dada su extensión y complejidad amerita un trabajo aparte. Una excelente revisión y análisis del material visual que Said no aborda en su obra, por tratarse más bien la literatura, lo presenta Anne McClintock en Imperial Leather: Race Gender and Sexuality in the Colonial Contest, Routledge, New York and London, 1995.

¹⁹⁴ En "Luis Berlandier: un naturalista clasificando indios en Texas" (xerox, 2000) Cuahutémoc Velasco Avila de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, analiza el trabajo del naturalista J.L.Berlandier entre las tribus de indios nómadas en el norte de México desde 1828. En el análisis, Velasco logra mostrar que si bien desde el siglo XVIII los salvajes, como se consideraban a las tribus indias no sedentarizadas, no eran una referencia nueva, si lo fue el tratamiento que les dieron los enciclopedistas en tanto que intentaron explicar y ubicar las causas y consecuencias de la diferencia cultural en un contexto laico y con pretensiones científicas. El hecho de

de los artistas viajeros, en la de Linati encontramos entre las figuras de indios la del aguador y el tlachiquero, respondiendo más a la inclinación por los tipos populares del costumbrismo. Si comparamos la imagen del tlachiquero de Linati con la fotografía del tlachiquero del archivo "México Indígena" apreciaremos no solamente la continuidad de un tema "popular" de ilustración, sino los cambios. Linati despliega en el uso del cuerpo en perfil, no solo la actividad del muchacho, sino su indumentaria "típica", es lo que hace del conjunto de la imagen una pieza costumbrista-todo es visible y apreciable por partes. Por otro lado, en la fotografía el maguey, y no el cuerpo, ocupa más de tres cuartas partes de la imagen y se encuentra en primer plano. Sumergido entre sus grandes hojas está la cabeza cubierta de un hombre del cual solo podemos apreciar la mano que sostiene el implemento para succionar el jugo al maguey. (I-64, I-65, I-66) En la representación que hace Linati del indio apache, podemos apreciar los elementos que se convirtieron en parte del estereotipo del indio salvaje del norte; el cráneo semi-pelado, el plumaje en la cabeza, las jaras colgando a la espalda con el arco y las flechas, la pintura corporal, las facciones duras, la nariz aquilina, y una mano que sostiene con fuerza una lanza. (I-67) En el texto de Trajes Civiles..., Linati aclara: "La raza de los apaches es más o menos la misma que la de la que puebla las riberas del Missouri.....Se diferencian de los indios civilizados de México por sus facciones duras, su nariz aquilina y la conformación del cráneo."¹⁹⁵ Linati aborda aquí, muy tempranamente, dos cuestiones importantes: primero, repite la diferenciación existente entre los indios civilizados y los bárbaros y segundo muestra la manera en la que se va conformando el pensamiento occidental en torno a la "raza". Es decir, en el texto se intenta explicar como se define

que Berlandier seleccionara a los indios nómadas como objeto principal de su estudio es significativo. La condición humana de los indios sedentarios del centro del país ya estaba para entonces reconocida, y se discutía su capacidad para tomar parte activa en los procesos económicos y culturales del país. Este no era el caso de los indios nómadas de las montañas y planicies del norte, a los que aún se consideraba como bárbaros y se les veía ajenos a la civilidad, y con poca disposición a ceñirse a leyes fijas y a los poderes formales del gobierno. Como afirma Velasco: "el sólo hecho de ser nómada era una condición por definición opuesta a la civilización". (pág. 18) Lo que logra Velasco en este ensayo es mostrar que Berlandier encontró algo muy diferente al estereotipo del indio salvaje de su época, y esta quizás fue la causa por la cual sus estudios no tuvieron gran difusión. Eso puede leerse en las palabras del mismo Berlandier en The Indians of Texas in 1830 editado y con introducción de John C. Ewers, Smithsonian Institution Press, Washington 1969;págs. 32-33. Aquí se recopilan los trabajos de Berlandier para la Comisión de Límites del Gobierno Mexicano, comandada por el General Manuel Mier y Terán. Las acuarelas que ilustran el volumen fueron realizadas por Lino Sánchez y Tapia, a partir de dibujos de su hermano, José María Sánchez y Tapia, quien viajó con la Comisión, así como de dibujos del propio Berlandier. Es sumamente interesante notar que la mayor parte de los indios reproducidos en estos dibujos están parados en contrapuestos, y portan armas: lanzas, machetes, achas, y mosquetes de la época, lo cual indica que para 1830 las figuras de indígenas aún no perdían su movilidad en la representación. Como pudimos comprobar con María José Esparza, algunas de estas acuarelas de Lino Sánchez y Tapia sirvieron a Ignacio Cumplido en la elaboración de ilustraciones de indios bárbaros para algunos de sus calendarios/ almanaques antes de 1850 (Por ejemplo, la que aparece como Placa 3 de Comanches en el libro)

¹⁹⁵De la versión de Trajes Civiles, militares y religiosos de México del libro Claudio Linati Acuarelas Y Litografías Inversora bursátil S.A. de C.V. (Sanborns) México 1993.

TEJEM
FALLA DE ORIGEN

una situación de diferencias culturales y sociales, indios cercanos a zonas urbanas/indios aislados como inscritas en el cuerpo; manifiestas biológicamente en el color de la piel, la forma de los ojos, la nariz, el cráneo etc. Linati explica en el texto lo que exagera en la ilustración; que los rasgos físicos de agresividad y rudeza no están presentes en los indios civilizados, mientras que los indios bárbaros mantienen rasgos atávicos y primitivos y por eso se ven amenazantes. Es pues posible leer en el trabajo de Linati una mirada que quiere rescatar y de algún modo presentar favorablemente algo -la diferencia, la fiereza del "hombre natural" como un valor de virilidad- que sin embargo le es enormemente ajeno, distante y amenazante. Este doble sentir o ambigüedad entre el deseo y la repulsión, la valoración y el rechazo, la admiración y el desprecio no se perderá en las ideologías que alimentaron las representaciones de los indios. Por el contrario, se irá matizando hasta lograrse la versión del indigenismo revolucionario del siglo XX, donde la tensión implícita en esa ambigüedad se acrecentará.

Linati dá a sus imágenes de mujeres indias un carácter diferente a las que hace de los hombres indios. Las mujeres indias son en su obra, en general más estilizadas, más delicadas, más sensuales.¹⁹⁶ Linati describe en la lámina *Sirvienta Indígena (I-68)* parte de su pensamiento sobre los indios:

En todas las casas acomodadas se procura tener una indita....Los indios tienen costumbres más sencillas que los españoles...Son dulces y tímidos; acaso se perciba que esta timidez les viene de la conciencia de su esclavitud y de la inferioridad política en las cuales han caído.¹⁹⁷

Los rasgos físicos son aquí más claros y menos occidentalizados, la mujer voltea la mirada al suelo e inclina la cabeza a un lado en señal de recato y pudor. Podemos distinguir el huipil, su peinado trenzado, y la desnudez de sus pies, los dos cántaros en sus manos y la construcción a sus espaldas de donde suponemos viene de tomar el agua. En el gesto de recato, Linati inscribe un perfil de lo indio como más sencillo en costumbres que lo español, conscientes de la inferioridad política en la que han caído, y frente a estas penurias, reaccionando con dulzura y timidez. Esta imagen de pasividad, con un servilismo que el texto enfatiza, es contrastada con la de pasión manifiesta en

¹⁹⁶ Si bien hemos dicho que la obra de Linati es más bien neoclásica con algunos tintes románticos, su manera de abordar los cuerpos de las tehuacas, por ejemplo, recuerda mucho los cuerpos manieristas como en "La madona del cuello largo" (c.1553) de Parmigianino. Sus cuerpos son elongados, con finos torsos, angostos hombros, largos cuellos, pequeñas cabezas, amplias caderas y masivos muslos. Habría que precisar en otro trabajo, si en la representación de ciertas mujeres en la primera mitad del siglo XIX la característica de las caderas ensanchadas operaba como un signo de fertilidad y si fue privativa de las mujeres de las clases bajas, las gitanas y las mujeres indígenas.

¹⁹⁷ Linati *op. cit.*: pág.100

Pleito de dos indias (I-69), donde además de poder mostrar la manera en la que se cargan en el rebozo a los niños, Linati introduce el elemento del alcohol y sus efectos en la vida de los indios, tanto en la descripción en texto como en la imagen. La escena de la riña entre las mujeres ocurre en el primer plano de la imagen. En el segundo plano aparece un expendio de pulque y aguardiente, así como una multitud que se ha instalado a contemplar como estas mujeres pelean. Destacar la pasión en el pleito de las dos mujeres indias alude también a los prejuicios existentes acerca de la irracionalidad, o la propensión a ella, entre las poblaciones no occidentales, y las clases bajas, así como apunta hacia un comentario moral sobre los efectos nocivos del alcohol y el lugar de este en las vidas de los indios "civilizados". Además, las mujeres indias son igualmente propensas a la violencia que los hombres por que son, al igual que aquellos, finalmente menos civilizados.¹⁹⁸ Su furia concentrada las lleva a desatender a los pequeños que llevan a la espalda y se sostienen precariamente dentro de los rebozos, uno de ellos apenas agarrado del cabello de su madre.

Dos láminas más en Trajes Civiles... : Tortilleras y Joven Mujer de Tehuantepec. (I-70, I-71) En una de ellas la mujer tiene los pechos al descubierto, en la otra los pechos cubiertos por el huipil grande de encaje, transparencia que nos permite ver sus senos de manera velada. En el caso de *Tortilleras* la sensualidad de la india se sugiere a través del modo en que cuelga su blusa y expone la firmeza de sus senos, así como en la manera con la que sostiene la mano del metate entre sus manos, en ese momento de respiro antes de iniciar la molienda de nuevo. Este asomo de los pechos por entre las ropas en las representaciones de molenderas y tortilleras indias aparece por ejemplo en la obra de Waldeck reproducida en el catálogo de Artistas Viajeros.¹⁹⁹ En el segundo ejemplo, *Joven mujer de Tehuantepec*, la figura femenina se presenta sinuosa posando como un figurín de revista de modas. Comparando la belleza de las tehuanas con la de las griegas y circasianas, el artista nos dice:

¹⁹⁸ En las pinturas de castas también es entre las castas inferiores donde se representan las riñas y la violencia.

¹⁹⁹ Véase del mismo Linati *Aguador y Vendedoras* (il.125; pág. 162) con la vendedora con un seno semidescubierto. De Waldeck véase *Tortilleras* (il. 137, pág. 173). La desnudez de las indias, sobre todo de la cintura hacia arriba también es recurrente en la obra de este pintor como puede verse en las láminas *Fiesta de los cinco días* (il.127, pág. 164-65); *Nicte-Tuc. Joven lacandona desnuda* (il.138; pág. 174) y en la sirvienta de la *Princesa Azteca* (il.139;pág.175). En *Molenderas* de E. Pingret, así como en *Cocina Poblana o Escena de Cocina*, si bien los pechos no están asomando por entre la blusa si son bastante grandes y pronunciados, como lo es el pecho cubierto por una blusa muy pegada que le asoma del rebozo a la china poblana en *Jarabe tapatio*. (Estas dos últimas imágenes en Pintura y vida Cotidiana en México 1650-1950 Fomento Cultural Banamex A.C., CONACULTA, México 1999;págs. 160 y 161 respectivamente.)

La raza india, que casi por todas partes ofrece rasgos que no tienen grandes analogías con lo que constituye para nosotros la belleza ideal, parece estar ennoblecida en esta región favorecida por la naturaleza. Las tehuantepecanas pasan por ser las más bellas mujeres de México. Su tez se acerca a menudo a la blancura de las europeas...Si pudiera probarse que la raza humana tiene un instinto, éste sería el de las mujeres por la coquetería.

Estas indias, habitantes de un país bañado por dos litorales marinos, la poseen, sin embargo, en el más alto grado.²⁰⁰

Ciertamente Linati parece haber estado muy impresionado por las tehuanas a quienes dedica una serie extensa de acuarelas. En la tehuana parece encontrar una analogía local al ideal de belleza europea. Respecto al simbolismo erótico de la tehuana, Olivier Debroise no dice que:

A diferencia de la China Poblana-esa invención urbana y carnavalesca del siglo XVIII, tieso estereotipo construido para el escenario, y no para la calle-o de la manola sevillana trasladada a Tierra Adentro-que en tiempos revolucionarios significó el apego de ciertas comunidades a los valores de la Madre Patria-la tehuana es una construcción genuina que sólo obedece al deseo singular y no se remite (por lo menos en su origen) a moda alguna. Podría compararse, tal vez, con la imagen de la Gitana, asimismo marcada-en el inconsciente colectivo occidental- por la representación de un erotismo femenino que pasa por la acumulación de datos exóticos (abundantes joyas, yuxtaposición de enaguas de diversos colores, brazos y ombligo desnudos, estereotipos de lo español según la literatura y la ópera francesa decimonónica).²⁰¹

Linati participa así de lo que se convertirá en una larga tradición de representación de estas mujeres istmeñas. Resulta muy sugerente que ya desde la primera mitad del siglo XIX, las tehuanas formaran parte de un imaginario erótico, occidental, mexicano, simbolizando muy claramente esa parte del deseo del hombre blanco-científico, viajero, comerciante o curioso- por los cuerpos de las mujeres indias. La tensión inherente a esta atracción por lo otro (o mejor dicho la mujer-otra) se acrecienta a través del siglo XIX confiriendo a las imágenes de las mujeres del Istmo, un lugar muy prominente en el imaginario mexicano sobre la mujer indígena. Este lugar no se ve disminuido en el paso al siglo XX, de tal suerte que no resulta descabellado argumentar que la mujer istmeña se consolida como símbolo del erotismo de la mujer india visto desde la perspectiva de los artistas hombres; pintores, dibujantes, fotógrafos y grabadores.²⁰² En el archivo "México indígena" las tehuanas que retrata Raúl Estrada Discua, al igual que las mujeres y jovencitas seri, participan de este fetichismo por la

²⁰⁰Ibid. pág.72

²⁰¹Olivier Debroise, "La Tehuana Desnuda y la Tehuana vestida. La fotografía y la construcción de un estereotipo" en Del Istmo y sus mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano Museo Nacional de Arte, México 1992, pág.63

²⁰² El catálogo Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario 1897-1965, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo y Mexic-Art Museum, México 2000, es un buen ejemplo de los estudios recientes en torno al lugar de la modelo indígena dentro del arte moderno mexicano. José Antonio Rodríguez en "Luz

mujer-otra, y destacan como fotografías de gran sensualidad. (I-72, I-73) Es posiblemente esta visibilidad de la tehuana en el imaginario indigenista lo que motivó a las mujeres fotógrafas, como Tina Modotti y Graciela Iturbide, para presentarnos una visión diferente de este ícono del Istmo; una que destaque el poder, la fuerza y la posición social de prominencia de la tehuana en la cultura istmeña.

Como algunos de los teóricos críticos del llamado post-colonialismo nos han dejado ver, las producciones visuales concurren en muchos sentidos con las ideológicas.²⁰³ Así, las prácticas fotográficas y la estética de las que éstas participan también expresan y ayudan a articular muchas de las ideologías de un imperialismo interno.²⁰⁴ Retomo aquí la noción de imperialismo como la propone James R. Ryan en su libro Picturing Empire: Photography and the visualization of the British Empire concretamente como el proceso a través del cual se construyó, mantuvo y expandió el Imperio Británico. Este proceso de construcción imperial visto no solo en la adquisición de territorios, ambiciones políticas e intereses económicos, sino también en las formaciones culturales, actitudes, creencias y prácticas que generó y promovió; como un grupo de actitudes culturales, preeminentes y persistentes, hacia el resto del mundo, informadas y formadas por diferentes grados de militarismo, patriotismo y la creencia en la superioridad racial de los blancos y su lealtad a la misión civilizadora.²⁰⁵ El Estado mexicano promovió hacia sus poblaciones no blancas una serie de políticas semejantes, *cuasi* imperialistas, durante el siglo XIX. En el México Post-Revolucionario del siglo XX, la misión asimiladora del nacionalismo mexicano a través del proyecto de mestizaje, se entiende como una práctica de colonialismo interno donde la población india, no

Jiménez. Sus imágenes para una nación" aborda el lugar de este personaje indígena de Milpa Alta en la fotografía de los años veintes y treinta.

²⁰³ Entre los trabajos más interesantes sobre el post-colonialismo cabe mencionar los de: Robert J.C. Young, Colonial Desire, Hybridity in Theory, Culture and Race, Routledge, London and New York, 1995 y el ya citado trabajo de Gustav Jahoda.

²⁰⁴ Las formas en las que se articulan tanto la representación escrita como la visual han sido un tema muy amplio de investigación. En el caso de la antropología, que nos interesa en particular, basta decir que en la década de los ochentas del siglo XX, generó un cisma en los Estados Unidos, en la práctica del trabajo de campo como rito de pasaje para el antropólogo, pero sobre todo en la producción de etnografías; las representaciones escritas resultado del trabajo de campo. Esto implicó la entrada con fuerza de una visión crítica de la historia de la antropología en general, pero en particular de la producción de textos etnográficos en los Estados Unidos. Después de una fuerte ola de revisionismo y deconstrucción, la antropología contemporánea como disciplina social parece seguir enfrentándose al mismo problema inherente a la práctica antropológica; la representación de la otredad en el texto etnográfico y su documentación mediante la fotografía, el video y el cine. Si estas reflexiones han podido hacer eco, no podemos demorarnos más en realizar estos análisis críticos sobre las representaciones visuales de los indios, particularmente, pero de esas otredades que las ciencias sociales constituyeron en sus objetos especiales de estudio.

²⁰⁵ Como señala Anne McClintock en Imperial Leather op.cit., definir al imperialismo como un "bloque monolítico" sería tanto un error conceptual como teórico. En la introducción de su libro desarrolla una diferenciación interesante sobre el imperialismo Británico, el Norte Americano y los imperialismos internos en los países que fueron colonias de Europa. De igual modo que hace algunas reflexiones críticas muy sugerentes en torno al concepto de post-colonialismo.

occidental, debía alcanzar los niveles de civilización y modernización deseados por los intelectuales y el Estado Nacional Mexicano. Pero incluso desde las últimas dos décadas del siglo XIX, cuando los intelectuales elaboraban las ideas nacionalistas, las actitudes frente a los indios o hacia ellos también tuvieron un matiz genérico. Es decir, dentro del imaginario mexicano "occidental" sobre lo indio, los hombres indios y las mujeres indias recibieron también un tratamiento diferenciado. En el siglo XX, las mujeres indias, por ejemplo, fueron convertidas en "las flores más bellas de los ejidos", "las indias bonitas" todos estos apelativos ejemplos discursivos de la atracción que estas mujeres, exóticas, otras, prohibidas, ejercían sobre los hombres blancos. También expresan las fantasías que sobre ellas tenían los hombres blancos, como temibles seductoros, insaciables en su apetito sexual, aunque escondidas tras un aparente recato que las hacía más coquetas y deseables.²⁰⁶ Las mujeres indias retratadas para el archivo que nos concierne no son la excepción. Cuando Estrada Discua retrata a las tehuanas, o a las mujeres seri con los rostros pintados, repara no sólo en los elementos étnicos como su pintura facial o sus largas y elaboradas enaguas, sino que se deja seducir por esa atracción que ejerce la otredad de esas mujeres sobre su persona. Fotografía su propio deseo y lo hace inclusive con mayor poder de atracción que cuando realiza desnudos femeninos.

En cuanto a las imágenes de los objetos artesanales y la representación de los marcadores materiales de diferencias culturales; vestido, peinado, utensilios, adornos, habitación, calzado, en las escenas costumbristas estos aparecen quizás como un exotismo incipiente. Desde la última década del XIX, este tipo de imágenes sirven para hacer inventarios de la producción material de los indios. Las imágenes documentan esta producción, convirtiendo a las fotografías en un índice de artesanías, pero al mismo tiempo en símbolos de determinadas culturas. Así, diferentes objetos pueden representar a toda la cultura de la que provienen, y pueden llegarse a usar como "emblemáticos" (íconos) de dicha cultura. En ese sentido, el objeto puede llegar a substituir al cuerpo

²⁰⁶ Al respecto, no puedo afirmar si este tipo de deseo se inscribe en la experiencia de los hombres blancos exclusivamente con respecto a las mujeres indias o en general a las no occidentales. La experiencia del simbolismo, por ejemplo, como lo demuestra Bram Dijkstra en *Idolos de Perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Editorial DEBATE, 1994, nos permite ver que este temor/deseo/repulsión también existe hacia las mujeres de clases trabajadoras, personajes mitológicos o literarios. Pintores como Gauguin definitivamente lo mostraron en particular hacia el cuerpo erotizado de la mujer tahitiana. El cuerpo de las mujeres de las clases trabajadoras también es presentado en ese espacio de deseo-repulsión en los trabajos de fotógrafos decimonónicos como el inglés Munby, o Robert Little, John Cooper, T.G. Dugdale. Para este último caso consultar Griselda Pollock "Feminism/Foucault-Surveillance/Sexuality" en Bryson, Holly Moxey et al. *Visual Culture: images and interpretations*, Wesleyan University Press, New England, Hanover and London, 1994: Págs. 1-43; y de Anne McClintoc [on.cit.caps. 2, 3 y 4.](#)

humano y los rasgos físicos, en la representación simbólica, y por la relación de producción tomar su lugar. Las fotografías de los artefactos de las culturas materiales de los indios son registros que inventarían las producciones de las culturas indias como piezas en un museo. Dichas piezas finalmente, pasan también de los gabinetes dieciochescos a los Museos decimonónicos y a las colecciones particulares y archivos fotográficos del siglo XX. Los objetos, al igual que las representaciones de los cuerpos indios pasaran a tomar el lugar de elemento mnemotécnico en la memoria histórica, parte de todo eso "sólido que se desvanecerá en el aire".²⁰⁷

²⁰⁷En Todo lo Sólido se desvanece en el aire Marshall Berman hace una lectura muy interesante del Fausto de Goethe, para explicarnos el paso de los atavismos de un mundo moribundo, el de las tradiciones, a los avances de la modernidad que ira destruyendo al viejo mundo a su paso. En nuestro país generalmente se contraponen temáticamente modernidad a tradición, valorando positiva y negativamente uno y otro según convenga dentro del discurso nacionalista. Recordemos sin embargo, como ya lo dijo Fausto Ramírez en la presentación del No. 10 de la revista *Alquimia*, que la tradición y la modernidad son procesos complementarios, no antagónicos.

CAPITULO 4

El inicio de la fotografía antropológica

Primeros Pasos

Las primeras cámaras para daguerrotipos llegan al puerto de Veracruz en diciembre de 1839, importadas por el comerciante y grabador francés M. Prelier. Para poder venderlos, Prelier se vió forzado a probar los aparatos *in situ*. Así, realizó algunos experimentos con ellos en varios sitios del puerto de Veracruz el 26 de enero de 1840.²⁰⁸ Para 1842 comienzan a aparecer los profesionales de este medio, a los que Olivier Debroise llama “tránsfugas de las artes plásticas” por el hecho de que habían sido, o eran aún, estudiantes en la Academia de San Carlos. Este medio moderno de representación se arraiga con rapidez en la sociedad mexicana y permite a los que lo practican, pasar de una posición social inestable, a una más prominente.

El retrato domina la producción fotográfica desde 1845 hasta 1870-1880, va desde la foto de la gente de buena cuna, las prostitutas, criminales, hasta las fotografías de niños muertos o angelitos, pasando por los tipos populares y los oficios. Como explican varios autores, la fe en la habilidad de la fotografía para rendir “delineación verosímiles de objetos naturales” se encontraba detrás de la aplicación o el uso de este medio en las ciencias y las artes. Fue también la creencia en la exactitud de la cámara lo que dio forma a los usos de ésta en la exploración e investigación de las personas y paisajes de los lugares, considerados exóticos.²⁰⁹

El material fotográfico decimonónico va sentando cánones estilísticos sobre la manera de retratar a las personas, los indios entre ellos, y así va dando forma y contenido a la imaginería indígena propio de la fotografía. Aunado al discurso sobre indios que se produce en la época liberal (durante la primera gestión de Juárez, el Imperio de Maximiliano y la República Restaurada), la fotografía sedentariza para la mirada la imagen de los indios; esos pueblos, algunos nómadas aún, que insistían en sus tradiciones, sus lenguas y sus creencias. Estas imágenes fotográficas fijan, exponen, e inventarían las características externas; describen las superficies más sobresalientes de los

²⁰⁸ Casanova, Rosa “Un nuevo modo de representar: Fotografía en México 1839-1861” en Esther Acevedo (coord.) Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1870-1860), CONACULTA Colección Arte e Imagen, México, 2002; pág. 194-195.

indios y la vida india. Todavía hay mucho por debatir respecto a si las imágenes estáticas de esos primeros años se deben a las limitaciones técnicas tanto de cámaras como de procesos fotográficos, o si la intención concreta era la de representar lo indígena de ese modo congelado. Me parece que existe una combinación de ambas circunstancias.

La relevancia que tienen estos trabajos para el archivo "México Indígena", es que informan visual y conceptualmente la producción de las imágenes. Son los antecedentes más inmediatos de un archivo donde se mezclan el costumbrismo decimonónico y la ilustración científica con las corrientes modernas que se crearon a partir de 1930 en la fotografía mexicana.

La fotografía decimonónica de los "otros culturales y exóticos" apunta en la misma dirección que las prácticas fotográficas aplicadas en sistemas como el carcelario, y tiene que ver con una regulación de la población. Si retomamos las propuestas hechas por Alan Sekula en 1980, por lo menos en Inglaterra y en Francia estos impulsos fotográficos respondieron a una creciente tensión y angustia dentro de las burguesías europeas con respecto a las crecientes clases trabajadoras pobres en las metrópolis. De cara a un sentimiento de amenaza con respecto a las demarcaciones sociales, la respuesta fue un incremento en las prácticas regulatorias.²¹⁰ Si bien es cierto que desde 1840 ya se ponderaba la posibilidad de utilizar la fotografía dentro de los aparatos policíacos, los largos tiempos de exposición que aún se requerían para lograr un retrato la hacían poco práctica dentro del marco policial. Es hasta 1860 que empieza a estandarizarse la utilización de la fotografía para el registro de criminales. El auge de este método de registro fue la década entre 1880 y 1890. Por lo menos dos respuestas aparecieron frente al deseo de un control policial de criminales: una propuesta por Alphonse Bertillon, oficial de la policía de París, la otra por el inglés Francis Galton. De hecho, el potencial testimonial de la imagen fotográfica puede apreciarse desde que apareció El lápiz de la Naturaleza de Talbot en 1844. Una de las imágenes, un calotipo de unas repisas con unas piezas de porcelana, fue comentada por Talbot como una maravillosa prueba de la posesión de las piezas, que podría ser presentada como evidencia en un tribunal en caso

²⁰⁹ Ryan, James R. *op.cit.* pág. 17.

²¹⁰ En Vigilar y castigar, Michel Foucault explica en el capítulo titulado "Los cuerpos dóciles" que las prácticas "regulatorias" inician desde el siglo XVIII. Encaminadas producir un control minucioso de las operaciones del cuerpo, lo que llama disciplinas, intentan una sujeción sutil y constante de sus fuerzas, así como un aumento en la utilidad de esas fuerzas-son productivas, no meramente

de éstas fueran robadas y hubiera que demostrar su existencia y legítima posesión. ¡Qué mejor evidencia de su existencia que una objetiva fotografía! Como explica Alan Sekula, dentro de los sistemas judiciales, la fotografía ofrecía un potencial instrumental, haciendo que los textos orales sobre los criminales y los pobres, se entregaran al testimonio visual mudo que "transcribe" (analógica y denotativamente) expone y desenmascara a los que se sitúan del lado equivocado de la ley. Esta lucha entre la presumible univocidad de la imagen legal y la multiplicidad o duplicidad de la voz criminal se pone en juego a todo lo largo del resto del siglo XIX. En el transcurso de esta batalla se define un nuevo objeto- **el cuerpo criminal-** y como resultado, se inventa un cuerpo más extenso, el **cuerpo social.**²¹¹ Sin embargo esto no era posible pensado aisladamente, el retrato honorífico fue el otro lado de la moneda de este tipo de ejercicio de regulación. Se crea así lo que Sekula llama un archivo general, que contiene dentro de sí al archivo del retrato honorífico: hombres notables, moralmente correctos, héroes nacionales, artistas, y el otro archivo en el polo contrario, el cuerpo anormal: los criminales, las prostitutas, los enfermos mentales, los tísicos, los otros exóticos. Si había que considerar un ideal contra el cual medir todos estos registros, este se encontró, por lo menos en el caso de Galton, en los rostros y cabezas de la antigüedad clásica. Galton, uno de los fundadores del movimiento Eugenésico, proponía la desaparición de los grupos sociales indeseables en nombre de una mejora en la raza humana. El método fotográfico que propuso para llegar a encontrar el rostro "tipo" de un grupo social consistía en hacer una combinación de diferentes fotografías de rostros y sobre-exponiéndolas en la impresión llegar a un retrato compuesto. En sus Inquiries into Human Faculty (1883) ofrece en el frontispicio un cuadro titulado "especímenes de retrato compuesto".²¹² La primera imagen que apreciamos es una fotografía compuesta de seis diferentes medallas-monedas con la cabeza de perfil, de Alejandro el Grande, inaugurando la sección de fotografías personales y de familia. Le siguen dos retratos de unas hermanas y una fotografía compuesta de seis miembros de una familia. Justo debajo de ellos aparecen tres grupos de fotografías tituladas: de salud, enfermedad y criminalidad. Por último, dos series de

coercitivas. El resultado es la construcción/producción de cuerpos dóciles. Véase Foucault, Michel Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Siglo veintiuno editores, México 1976; parte del capítulo págs.139-153.

²¹¹ Sekula, Alan "The Body and the Archive" en *October* #39, MIT Press, Cambridge MA, 1987; pág.3-64.

²¹² Véase esta fotografía reproducida en el artículo de Sekula; pág. 45.

imágenes de otras enfermedades. Por absurdo que pueda parecernos ahora este tipo de ejercicio fotográfico, es interesante resaltar que el ideal contra el que se estaban comparando las demás imágenes en la serie era un ideal clásico. Este posiblemente se encuentra en el corazón mismo de todo el esfuerzo clasificatorio decimonónico, y puede quizás explicar en términos estilísticos, las decisiones compositivas que se hicieran en la fotografía de tipos buscando solidez, estabilidad y dignificación.²¹³

Los inventarios fotográficos de poblaciones en México, análogos al inventario de porcelanas de Talbot en ese afán de ser pruebas de la existencia "real" de algo, se realizaron con mayor impulso durante el porfiriato y parecen responder a dos motivaciones ideológicas básicas;

a) La fotografía como conservación: la fotografía vista desde esta perspectiva funcionaba como un medio de preservación de lo que estaba por desaparecer. En cuanto a las culturas "autóctonas" o indígenas, si las políticas integracionistas tenían éxito, se trataba entonces de guardar un registro de algo que iba a morir para poder conservarlo, estudiarlo, observarlo y atesorarlo en un museo. Esto es lo que desde finales de la década de 1980 James Clifford ha llamado repetidas veces "el paradigma de salvamento": las políticas integracionistas (o de expansión colonial/imperialista) desmantelan la cultura, las creencias, los lazos de unión entre los miembros de comunidades étnicas y al mismo tiempo promueven la producción de un enorme registro fotográfico, estadístico, textual- una suerte de nueva máscara mortuoria. Así, se archivan imágenes, coleccionan objetos, catalogan descripciones textuales de tradiciones: meros artefactos para la memoria, fósiles de gentes y culturas, fetiches modernos de lo que desaparecerá. James Clifford de hecho elabora esta noción de "salvamento" en varios puntos de su obra crítica. Afirma que desde los tempranos días del modernismo- refiriéndose a las vanguardias artísticas y su relación con la antropología cultural- los objetos no-occidentales encontraron un "hogar" tanto en los discursos e instituciones de arte, como en los de antropología. De

²¹³ Fue mi tutora, Rita Eder quien sugirió investigar un poco más sobre el clasicismo subyacente en las fotografías de tipos. Este quizás es mucho más claro para la ilustración costumbrista de la primera mitad del siglo XIX, que para la fotografía en la segunda mitad del siglo. No es demasiado descabellado especular que posiblemente la formación clasicista de muchos de los pintores y dibujantes convertido en fotógrafos encontró un punto de expresión en las fotografías de tipos. Por otro lado, la inestabilidad política de México a lo largo del XIX podría dar cuenta de que se re-tomaran los discursos clasicistas como esfuerzos por restaurar un orden y una estabilidad visual. Esto es posible apreciarlo, por ejemplo, en la pintura de tema bíblico producida desde la Academia de San Carlos y ligada al ideario del grupo conservador. El desarrollo más concienzudo de este tema rebasa el marco de esta investigación pero sería una línea interesante a seguir en futuros trabajos. Puede consultarse Eder, Rita "El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana" en Imagen histórica de la fotografía en México. Museo Nacional de Historia, Museo Nacional de Antropología, INAH/SEP, México, 1978; págs. 23-34.

acuerdo con sus argumentos, ambos espacios o terrenos se excluyeron uno al otro, pero al mismo tiempo se confirmaron mutuamente, disputándose de manera muy inventiva el derecho de contextualizar y representar dichos objetos no-occidentales. El resultado en ambos casos, el estético y el antropológico, fue el rescate, la conservación, el salvamento, un elemento de la compulsión occidental moderna por "coleccionar el mundo".²¹⁴

b) La fotografía instrumento de arresto: El acto fotográfico que fija un instante concreto y particular de la vida, al congelar ese instante y grabarlo en el negativo, de cierto modo esta arresándolo, petrificándolo. Lo que parece resultar de esta petrificación, es que la imagen fotográfica se suspende tanto en el tiempo como en el espacio. Lo que queda grabado en una fotografía es siempre un allá y un entonces para el espectador de la misma. Este remitir al pasado en el acto congelador de la fotografía, permitía acercar aún más a los indios vivos y los indios históricos que pueblan nuestros mitos de origen como nación. El indio histórico era ese indio rescatable a través de la pintura de historia y la arqueología, que rastreaba y reelaboraba las producciones arquitectónicas, artísticas y artesanales prehispánicas, y cuyas interpretaciones enaltecían al indio y le asignaban un puesto de valor importante dentro de la cultura nacional.

Por otro lado, la petrificación también los detenía en la línea del pensamiento evolucionista en un estado evolutivo inferior al del hombre blanco occidental y europeo, y justificaba cualquier empresa iniciada por este último para sacar al indio primitivo de su atraso.²¹⁵ Sin embargo, la fotografía también petrificaba "la raza"- la convertía en un documento a punto de ser enterrado, guardado como antigüedad, archivado en una gaveta que se cerraba con llave.

Es posible que por su relación tan temprana con la arqueología en el registro de los monumentos prehispánicos, no podamos deslindar a la fotografía de tipos indígenas

²¹⁴ Entre las experiencias o acontecimientos que lograron la catarsis de este planteamiento del salvamento, me parece que la exposición del MOMA de Nueva York "Primitivism in 20th. Century art: affinities of the tribal and the modern" fue de hecho central. Véase el capítulo 9, "Histories of the Tribal and the modern" y el 10, "On collecting Art and Culture" en James Clifford Predicament of Culture, op.cit.; págs. 189-214, y 215-252.

²¹⁵ Aunque antes del evolucionismo, ya se había fijado al indio en una parte "oscura" de la historia colectiva de la humanidad. Hombres como el naturalista Buffon ya habían hablado a mediados del siglo XVIII de la inmadurez de América y lo americano, y comentado sobre la escasa inteligencia e impotencia sexual de los naturales del nuevo mundo. Sin embargo es Corneille de Pauw quien pone al indio en el centro de su investigación en el siglo XVIII. Afirmó que América y todo en ella, especialmente los hombres, era degenerado y monstruoso. Sobre estos autores véase Antonello Gerbi La disputa del nuevo mundo. Historia de una polémica 1750-1900, Fondo de Cultura Económica, México primera edición 1960, reimpresión de la versión corregida 1993; sobre Buffon cap.I sobre la impotencia de los indios págs. 10 y 11; sobre De Pauw cap. III.

con esa función de registro arqueológico. Recordemos, por ejemplo, que Desiré Charnay y Teobert Maler, quienes fotografiaron en la segunda mitad del XIX los monumentos arqueológicos utilizaron las figuras de los indios para dar noción de la escala humana ante las construcciones (I-74 Charnay, I-75 Maler). Sin embargo no es fortuito que sus sujetos de escala fuesen los indios. Como se afirmó en el capítulo anterior, la representación del indio va desechando el recurso técnico (contrapuestos, brazos tensando arcos) que sugiere el movimiento de la figura. De estos pueblos en cinesis, el imaginario indio se irá tornando más hacia el de los peregrinos inmóviles.²¹⁶

Si las fotografías de corte científico actuaban como herramientas tanto de salvamento como de congelamiento en el tiempo/espacio, hubo también otra manera de manejar el tema indígena dentro de la representación fotográfica; la estetización. Por ella entiendo esas prácticas fotográficas que trabajaban el tema indígena haciendo propuestas visuales de corte "artístico". Esto implica que se construía la imagen fotográfica partiendo de rigores formales- en la composición, la iluminación, el contraste y la nitidez de la imagen. Estos resultados esteticistas no arrojaron composiciones como las de los pictorialistas europeos que más bien se preocuparon por traducir a la fotografía los valores plásticos de la pintura imitándola. Los fotógrafos esteticistas redimen a los indios de su atraso a través de composiciones más bien compactas, estables, pulidas y con una gran definición logrando así un "rescate artístico" de lo indígena, diferenciándose de la mirada más científica que pretendía documentar de forma objetiva, es decir de la manera más estéticamente neutra posible. La mirada artística intenta, a través de lenguajes formales y estéticos que enaltecen, elevan, dignifican, dar una relevancia a las figuras de los indígenas a través de la belleza. El resultado, finalmente, parece ser la misma integración, es decir, dándoles un filtro esteticista aportarlos a la corriente de la cultura dominante disimulando el atraso, la miseria y la aparente fealdad, enfatizando la cara folklórica, pintoresca.

²¹⁶Esta idea de inmovilidad también encontró expresión en la literatura indigenista entre 1930 y 1950 como vimos en el capítulo primero.

Las primeras imágenes fotográficas de los indios

François Aubert es uno de los fotógrafos europeos que llega al país con la corte de Maximiliano. Su práctica fotográfica arrojó un considerable número de retratos de la corte, aunque también dedico un espacio a los tipos populares; hombres y mujeres que encontraba en la calle y motivados por la oferta de alguna moneda, subían al estudio a dejarse inmortalizar por el fotógrafo.

Los indios retratados por François Aubert pertenecen a la gran familia de indios mansos que se encontraba radicada en la ciudades. Como señala Arturo Aguilar, si bien la fotografía llega a México como práctica en 1840, es durante el Imperio de Maximiliano que se inicia una etapa clave para comprender el largo proceso de desarrollo de la fotografía en el país.²¹⁷ Entre 1860 y 1870 en la ciudad de México se inauguran más de veinte estudios dedicados a la realización de fotografías. Aguilar señala que François Aubert parece haber sido el fotógrafo favorito de la corte de Maximiliano, realizando fotografías de los emperadores, sus viajes, y su corte, así como un grupo de fotografías de tipos populares tomadas desde su estudio en la calle de San Francisco.

Las fotografías de tipos populares mantienen una estrecha relación con el género costumbrista en la litografía y el grabado.²¹⁸ La preocupación que movía en gran medida esta corriente era la de dejar un registro de algún rasgo de “carácter tradicional” (francés, español, indio) que poco a poco se desvanecía.²¹⁹ Eran dos los subgéneros del costumbrismo, por un lado las escenas de vida cotidiana, que fueron las primeras en independizarse estilísticamente, y luego los tipos populares. Los grupos de personajes que integraban las colecciones de tipos intentaban dar una imagen de la sociedad en conjunto, “mediante la descripción y análisis de la vida colectiva de sus tipos genéricos, desde los niveles más altos a los más bajos.”²²⁰ Una de las vertientes características de estos trabajos era la que resaltaba los trajes típicos y apuntaba hacia lo pintoresco. Formalmente estos trabajos contaban con fondos neutros, un piso, una pared blanca, y la

²¹⁷ Aguilar Ochoa, Arturo La Fotografía durante el Imperio de Maximiliano, UNAM -Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1996.

²¹⁸ Aubert seguramente conoció en Europa los trabajos de Los Franceses pintados por ellos mismos (publicación por entregas iniciada en 1839), Los Españoles pintados por sí mismos (tal vez la publicación por entregas se inició en 1842). A México llega esta corriente a través del costumbrismo, tanto literario como visual en el que lo cotidiano, los eventos contemporáneos de los diferentes grupos sociales, son el tema a tratar.

²¹⁹ Ma. Esther Pérez Salas Cantú op.cit. Para ver con mayor detalle el desarrollo de los estilos de los Gritos, las colecciones de trajes Populares a los tipos véase de la pág. 53 a la 96. Otro caso Americano, además del mexicano Los mexicanos pintados por sí mismos (1854), mencionado por Pérez Salas es el de Los cubanos Pintados por sí mismos (1852).

²²⁰ Idid. pág.55

mayor cantidad de detalle posible en la indumentaria y la expresión facial de los personajes (para resaltar actitudes), tratados de manera individual. Estas imágenes venían casi invariablemente ligadas a textos que se referían al personaje, creando así un conjunto interdependiente entre la imagen y el texto que redondeaba la impresión del receptor.

Los trabajos de tipos indígenas realizados por Aubert en México bien pueden inscribirse dentro de esta corriente costumbrista. La obra que consideraremos aquí, placas de albúmina sobre vidrio casi todas, se encuentra agrupada en una colección en el Museo Real de la Armada en Bruselas. Los tipos indios que Aubert registró en su estudio aparecen retratados contra fondos neutros sobre pisos que a veces incluyen una manta, un petate o a veces nada. Característica de sus imágenes es el primer plano amplio ocupado por un piso donde se coloca a la persona, así como un espacio considerable entre ésta y la pared como fondo. Aubert construye sus imágenes dejando espacios de 'respiro' no empujando la figura humana contra la pared del fondo, así resaltándola en medio de la amplitud. Del material al que tuve acceso, en copias fotográficas y fotocopias que me envió el Museo Real de la Armada en Bruselas, hay pocos ejemplos del uso de telones, o de la instalación de toda una escenografía para recrear una escena. Esto último, más el hecho de retratar a sus sujetos en la ropa común, por desgarrada y miserable pero sin estigmatizarlos por ello, las diferencias de las imágenes tan cuidadas de Cruces y Campa donde los sujetos portan todos sus mejores ropas o la utilería del estudio creando una uniformidad, incluso de lo indígena.²²¹ Aubert detiene su mirada sobre las clases bajas de la sociedad mexicana guardando un registro que subraya más las actitudes, y las expresiones del rostro y el cuerpo, aunque aborda las características pintorescas y la miseria. No hay un afán por hacer un inventario de lo indio *per se*— más bien este elemento aparece como un componente más de la población urbana de clase baja,

²²¹ Massé Zendejas, Patricia en La Fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX (La Compañía de Cruces y Campa), tesis de Maestría en Historia del Arte, FFyL-UNAM, México Diciembre de 1992 afirma que posiblemente el "pueblo menudo" que transitara por las calles de la ciudad de México visitó el estudio de Cruces y Campa en calidad de modelos pagados o quizás fueron obligados a asistir a las sesiones fotográficas: "No se sabe a qué costo, el caso es que Cruces y Campa tenían en mente un proyecto muy preciso: hacer una colección fotográfica de tipos populares." (pág. 68). En las páginas 76 a 79 Massé explica y enumera los elementos compositivos y estilísticos propios de las tarjetas de visita básicamente en el acto de la puesta en escena de las imágenes para dignificar la figura del retratado. Lo contrario ocurría con la fotografía de criminales, afirma Massé, donde el objetivo era resaltar las cualidades negativas, i.e. criminales, confirmando y validando "el concepto que se tenía acerca de la identidad del delincuente". (pág.98). En el caso de la colección de tipos populares, Massé logra elaborar con claridad la diferencia entre el proyecto de Aubert, retratos de la miseria y la triste servidumbre de las clases más bajas, con el de Cruces y Campa quienes presentan un tipo de pobreza muy diferente "maquillada, trabajadora, productiva de la ciudad". (pág. 154-161). En el caso de las fotografías tomadas a un pequeño grupo de indios kikapú, Massé especula sobre la posibilidad de que fuesen tomadas a instancia del gobierno para guardar un recuerdo de la presencia en la ciudad de México, de este grupo indio del estado de Coahuila. Estas fotografías están sin fechar y actualmente Esther Acevedo realiza un estudio sobre este encuentro con los kikapú.

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.

Si este es el caso ¿qué elementos incluye F. Aubert para que podamos leer al personaje de una imagen como indio o no? Aparentemente, el fotógrafo imperial parece haber puesto el énfasis en dos rasgos, por un lado el color más oscuro de la tez (como se venía haciendo desde el siglo XVIII en las pinturas de castas) y el estado de desarreglo del cabello. Estos son los dos elementos que encontramos como claramente definiendo lo que es el indio aubertiano. Por ejemplo, las mujeres casi siempre llevan el cabello muy despeinado, la trenza desordenada y la ropa maltrecha, y cargan o llevan niños con ellas. En cambio, en las imágenes que el fotógrafo hiciera de las damas de la corte de Maximiliano, puso extremo cuidado en el arreglo de los peinados. Hay además, un aire de tristeza o abatimiento en los rostros de los miembros de las clases más humildes. El registro aubertiano se inclina más por definir fotográficamente a una clase social pobre y urbana, indo/mestiza, que a grupos étnicos particulares.

Por otro lado, además del interés por el folklore, existía también otra agenda en el registro fotográfico de la composición de la sociedad durante el Segundo Imperio.²²² Esta incluía una preocupación por desarrollar un mayor control de la sociedad, particularmente de las prácticas consideradas “subterráneas” y de las clases sociales que las ejercían, como fue el caso de la prostitución, a través de los registros policiales que incluían imágenes fotográficas en las fichas de identificación. Estas mismas fichas de identificación proliferaron en las cárceles y las instituciones de enfermos mentales.

Aubert escoge dentro del repertorio visual de las clases trabajadores las imágenes que recuperan los oficios como el de molenderas y tortilleras. Los accesorios que agrega a las figuras son mínimos - el metate, el jarro, la masa y el petate en el suelo. Esta imagen de molenderas y tortilleras era muy típica de la representación costumbrista de la primera mitad del XIX, como en la obra de Pingret, por ejemplo.(I-76, I-77)

²²² La otra agenda se refiere a las propias ideas de Maximiliano sobre su lugar en este país y su posición frente a los indígenas. Fausto Ramírez hace mención de ésta en “Entre la alegoría y la crónica visual: Las Modalidades Estilísticas del Segundo Imperio, 1864-1867” en Testimonios Artísticos de un Episodio Fugaz (1864-1867) INBA/CONACULTA/ Patronato del MUNAL, A.C. 1995. El comentario viene a colación durante el análisis de la obra *El Emperador Maximiliano a caballo*, 1865 de Jean-Alphonse Beaucé: “Maximiliano sostenía que ‘los indios son la mejor gente del país’, y dio repetidas muestras de la sinceridad de tal parecer. Para profundizar al respecto revisar las fuentes citadas por Fausto Ramírez.pág.24 , nota de pie de página No. 8, en el ensayo mencionado.

Como ya se señaló más arriba, si bien el peinado es uno de los elementos más cuidados que se destaca en las fotografías que Aubert hiciera de las damas de la corte, en las fotografías de mujeres indígenas el estado del cabello es siempre en desorden, o en un modesto peinado mal hecho, elemento iconográfico que alude al salvajismo, al desorden, a lo sucio, a lo impropio como una característica iconográfica de una clase social baja en contraposición al orden, arreglo, aparente pulcritud y limpieza de la clase alta. (I-78)

En el registro de corte antropológico que se hace a partir de las últimas dos décadas del siglo XIX, el descuido del cabello en los indios es un elemento iconográfico que sirve además para constatar la veracidad de la imagen por su falta de retoques o por la aparente falta de escenificación (peinado y arreglo de los modelos como en los estudios de fotografía). El estilo "despeinado" parece reforzar la idea de que la fotografía antropológica es una "toma directa" más que una posada, y por lo tanto es más veraz. Otras imágenes socorridas entre las de tipos populares a lo largo del siglo XIX fueron y siguieron siendo las de cargadores, aguadores y los vendedores de jarros y ollas.

Por otro lado, Aubert nos presenta un trabajo más elaborado en las poses y composiciones en la fotografía de parejas. Los retratos de parejas de indios resaltan la modestia y pobreza de los sujetos. Es interesante notar las relaciones inter-subjetivas que logra subrayar el fotógrafo. En la fotografía de la pareja mestiza ambos personajes posan de frente y alineados mirando al espectador, se tocan y esto nos da un indicio de cierta intimidad. (I-79 mestizos). Se acentúa el apoyo de la esposa en el esposo por la manera en la que ésta lo toma del brazo y él la sostiene, el brazo derecho en jarras, plantado con cierta fuerza, ella tímidamente colgada de éste. Aunque la pose parece apuntar al orden social de subordinación de la esposa al marido, la forma en que están presentados frente a la cámara en el mismo plano sugiere cierta igualdad entre ellos. No es este el caso en las fotografías de parejas indígenas, donde los cuerpos no se tocan. (I-80, I-81) Esta ausencia de intimidad entre parejas en los registros fotográficos indigenistas hasta entrado el siglo XX, sugiere un recato y pudor existente en las culturas indias en lo relativo a la expresión en público de situaciones afectivas o de intimidad conyugal. Por otro lado la ausencia también apunta hacia el propio recato de los fotógrafos al tratar con sujetos de otras

El caso es que si Aubert en realidad era cercano a la corte no es de dudar que conociera el sentimiento del emperador sobre el tema de los indios, influyendo esto en su manera de aproximarse a la fotografía de tipos indígenas.

culturas. Aún no se consolida la actitud moderna dónde la cámara puede ser justificadamente intrusiva.

En estas dos imágenes de la misma pareja indígena se observa que él calza huarache y ella, que es de estatura bastante menor, va descalza. La mirada de ambos respecto al fotógrafo y el espectador es elusiva. El cuerpo de ella está plantado en un perfil 3/4, la posición de sus manos repite la del hombre, la mirada de ella evita al fotógrafo/espectador ya sea mirando a su compañero (I-80) o al suelo como parece hacerlo en la segunda fotografía. La mirada de él parece perderse en el vacío, esquivando la mirada del fotógrafo, pero mirando hacia arriba. ¿Será un signo de dignidad, virilidad? Parece serlo ya que el resto de su cuerpo, bien plantado y erguido, desplegado a pesar de las manos que se toman al frente, es un cuerpo que no da signos de humildad o vergüenza, como en un gesto de hombría recibe recio el "clic" del obturador. Los intercambios de miradas en las fotografías de parejas juegan también con las situaciones de género prevaletentes para la época. El hombre mira hacia arriba, o a un costado, la mujer lo mira a él, o baja sus ojos en señal de recato y humildad frente a él.

Otras fotografías de mujeres indias muestran a la maternidad protectora. Las madres, con vestidos pobres y miserables, los pies descalzos, las miradas desconfiadas, las caras taciturnas, posan abrazando a sus hijos. Aubert rescata los gestos de ternura- una mano que acaricia una cabeza o sostiene la mano pequeña de un niño- en medio de la extrema miseria.(I-82, I-83) Estas imágenes de ternura entre madres e hijos indígenas, también las realizó Raúl Estrada Discua para el archivo "México Indígena" 80 años después.(I-84, I-85) e incluso su fotografía "Maternidad Indígena" de la madre y el niño otomí, puede insertarse en esta tradición de fotografías de maternidad indígena "miseria-ternura" cuyas bases fueron sentadas en México desde las imágenes de Aubert. Es también desde estas fotografías de Aubert que podríamos empezar a pensar en el papel que juegan los niños como "mediadores" en los registros fotográficos; conectando a otros adultos dentro de la toma con el fotógrafo (y los espectadores), y en ocasiones haciendo de puente entre las escenas de la fotografía y el exterior de la misma.

El trabajo de Aubert que podría haber tenido la finalidad de convertirse en un material de registro costumbrista, inventariando los tipos populares, también se convirtió en un bien de consumo. Es así que desde las últimas cuatro décadas del siglo XIX, los

indios en las fotografías que circulaban y se comercializaban en las tarjetas de visita, también se convirtieron en mercancías.

Varios teóricos afirman el lugar determinante de la fotografía decimonónica como herramientas que fijaba las relaciones de poder.²²³ J. F. Ryan, G. Pollock y N. Mirzoeff proponen que la producción de imágenes de grupos marginados/marginales respondía a una necesidad de clasificación- en el sentido taxonómico pero en el sentido social de asignar un “lugar” preestablecido a una clase social sin dejar lugar a dudas, en el sentido de ejercer los mecanismos de vigilancia sobre el cuerpo de la población marginal y enfatizar las demarcaciones sociales. Esta perspectiva puede servirnos para explicar la práctica de la fotografía como un medio de inventario, y ligarlo al carácter de vigilancia que también posee.

Ryan argumenta que el control poblacional es uno de los usos que se le dio a la fotografía durante el siglo XIX en los territorios del Imperio Británico. La fotografía de los nativos es identificada por este autor como un elemento substancial del encuentro colonial. En el caso que venimos de ver, de las fotografías de Aubert para el imperio de Maximiliano, el fotógrafo juega ese papel testimonial del encuentro imperial.

Mirzoeff por su lado explica que la fotografía colonial no solo era una reflexión de la percepción de los colonizadores sino un lugar de diálogo entre colonizadores y nativos; el encuentro fotográfico como un espacio de invención recíproca. Esto puede verse, por ejemplo, en las fotografías que el investigador Carl Lumholtz tomó de los curanderos huicholes y de las autoridades religiosas tarahumaras a finales del siglo XIX. En varias fotografías de Lumholtz se hace obvio que el sujeto fotografiado ha elegido la pose lo cual llama nuestra atención hacia la negociación de una “identidad” entre fotógrafo y el shamán. En el siglo XX, Raúl Estrada Discua hace algo parecido entre los kikapu, los otomíes, o los tarascos y zapotecos y generalmente esta negociación es más clara cuando el sujeto que posa goza de una posición estimable dentro de la jerarquía social del grupo étnico fotografiado. (I-86, I-87)

Pollock por su lado, con un análisis muy foucaultiano, pone en perspectiva la fotografía de las mujeres de la clase obrera, de finales del siglo XIX en Inglaterra, como

²²³James R. Ryan, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, Reaktion Books, London, 1997; Nicholas Mirzoeff “Photography at the heart of darkness: Herbert Lang’s Congo Photographs (1909-1915)” en Tim Barringer y Tom Flynn (editors) *Colonialism and the Object*; *op.cit.*; Griselda Pollock “Feminism/Foucault-Surveillance/ Sexuality” *op.cit.*

una práctica inscrita dentro de un régimen de poder concreto, donde el cuerpo de estas mujeres era sujeto a las prácticas de control y objeto de la vigilancia del estado Británico.

El trabajo de François Aubert durante el segundo Imperio bien puede inscribirse dentro de esta práctica más generalizada para la segunda mitad del XIX sentando un estilo particular: fotografía de estudio con fondo neutro. Este estilo dentro del registro de tipos populares va a desarrollarse con mayor vigor en la fotografía de corte antropométrico y antropológico llevando la fantasía de neutralidad al extremo. Como describe Alan Sekula, la falta de un valor estético parecía asegurar tanto la neutralidad como la cientificidad del registro en las fotografías antropométricas, al igual que en las de los registros de criminales hechos por la policía de París siguiendo el método de Alphonse Bertillon.²²⁴ Es justamente en 1860, década en que Maximiliano instala su corte en nuestro país, que la práctica de documentar presos se hace común en Europa, aunque el potencial del uso de la fotografía en el sistema judicial ya se discutía desde 1840, en el contexto general de los esfuerzos sistemáticos por encontrar modos de regular la creciente presencia urbana de las “clases peligrosas”, ese sub-proletariado crónicamente subempleado. El tipo de realismo dentro del que opera el retrato fotográfico es instrumental en la implementación de una serie de medidas “terapéuticas” que se ejercerían sobre los cuerpos de los reclusos (después también sobre los cuerpos de los alumnos en los colegios, los enfermos mentales en los asilos y los soldados en el ejército). Como enfatiza Michel Foucault varias veces, no debemos de considerar las ciencias regulatorias, o disciplinas, que cristalizan en el XIX y están dirigidas al cuerpo, en términos puramente negativos, como poder puramente represivo. Su incidencia en el cuerpo de los individuos, y el de la población, se debe a la canalización reformativa y terapéutica de esos mismos cuerpos registrados. Por su parte, Sekula considera a las fotografías de identificación de criminales como “el grado cero” del realismo social instrumental. El paradigma sobre el que descansan estos esfuerzos de registro y regulación provenía de las ramas entrelazadas de la frenología y la fisonomía. Ambas compartían la creencia de que la superficie del cuerpo, particularmente la cara y la cabeza, portaban los signos exteriores de un carácter, o personalidad interior, el resto del cuerpo, con la “actitud corporal” podía mostrar visualmente una disposición a cierto tipo

de comportamientos deseables o indeseables. Este marcado interés en el rostro, no perdió vigencia e incluso se reafirmo con el surgimiento de la craneología más adelante en el XIX.

Es posible plantearnos el interés del estado mexicano por hacer este tipo de registros de cabezas y caras, no sólo de criminales sino de las "clases populares" considerando que pudo estar movido por los mismos motivos que movían a los ingleses y franceses a registrar a sus "clases peligrosas": el temor a la pérdida de un orden social y la necesidad de reafirmarlo. Como relatan Olivier Debroise y Rosa Casanova en su breve artículo sobre los fotógrafos de cárceles en la capital mexicana, la fotografía ingresa al sistema carcelario de la capital mexicana a partir de 1855 cuando se reglamenta su uso aplicado a la identificación de los reos.²²⁵ Lo hace en ese año de acuerdo a Debroise y Casanova, durante el gobierno de Santa Ana, en plena Revolución de Ayutla y en medio de una situación política muy tensa, por que pudo ser efectivamente utilizada como uno de los medios represivos contra los disidentes del régimen santanista. Por otro lado, recordemos que ya desde las reformas borbónicas en el siglo XVIII existían serios problemas referentes al poder e independencia de las provincias con respecto a la capital de la Nueva España. Como señala Enrique Florescano, si bien el proyecto insurgente contemplaba construir una nación soberana y un estado republicano, éste se vió minado por el fuerte centralismo que el Imperio de Iturbide acarreó. En contraste con otras colonias españolas en América, el movimiento que consumó la independencia mexicana lo hizo bajo el supuesto "de que antes de la invasión europea existió una nación indígena".²²⁶ Para Florescano, los procesos de cambio que rompieron la unidad política y territorial del virreinato iniciaron desde las reformas borbónicas y se agudizaron sobre todo a partir de la guerra de la independencia, y más tarde en la independencia misma. Los pueblos de indios, amenazados por la supresión de las repúblicas de indios presente en la legislación de los Borbones, tomaron la Carta de Cádiz de 1812 para ampararse en ella y convertirse en "ayuntamientos constitucionales". Hacerlo les permitía mantener la

²²⁵ Sekula, Allan "The Body and the Archive" [op.cit.](#)

²²⁶ Casanova, Rosa y Olivier Debroise "Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX" en *Nexos*, No.119, noviembre 1987. Véanse las cláusulas 1ª, 6ª y 9ª, del *Reglamento para asegurar la identidad de los reos cuyas causas se sigan en la Ciudad de México* del 14 de marzo de 1855 que reproducen Casanova y Debroise en su artículo

²²⁶ Florescano, Enrique *Finia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, Nuevo siglo, Editorial Aguilar, México 1997; pág.334. Esta decisión de asumir una antigüedad indígena como raíz de la nación legitimó a los gobiernos nacidos de la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

comunidad, y el derecho a elegir sus propias autoridades, impartir justicia, elegir cabildos, y ejercer el control sobre sus recursos económicos y bienes territoriales.²²⁷ Si bien el aumento de ayuntamientos indígenas parece estar ligado a la defensa de la tierra, Florescano argumenta que posiblemente trajera consigo pretensiones de autonomía que manifestaron los pueblos que antes eran sujetos de una cabecera principal. La consecuencias políticas de la aplicación de la Constitución de Cádiz fueron inmediatas. En 1812, por ejemplo, en la ciudad de México se eligió por primera vez a través del voto a los miembros del cabildo de la ciudad y los criollos ganaron todos los puestos. Por otro lado, al verse fortalecida la autonomía municipal, se apoyaron las reivindicaciones de los cabildos indígenas en las zonas rurales. El antagonismo entre el poder central y el de las periferias regionales no se resolvió con la Independencia. En 1847 con la toma de Valladolid se inicia lo que después se conoció como la “guerra de castas” en la península de Yucatán; en el norte del país de 1826 a 1833 ocurre la rebelión de los indios yaqui.²²⁸ Las pugnas interétnicas se alimentaron, en lugar de disminuir, por los ataques que liberales y conservadores mantuvieron contra la propiedad comunal de las tierras indígenas. Florescano relata que para finales de la década de 1820, una veintena de estados estaban de acuerdo en que la propiedad comunal de la tierra era un atentado contra la libertad individual. (i.o. la propiedad privada). Desde 1825 van apareciendo leyes que derogan esta propiedad comunal en Chihuahua, Jalisco, Zacatecas; en 1826 en Chiapas y Veracruz; 1828 en Puebla y Occidente; 1829 en Michoacán; y en 1833 en el estado de México. Es en la Ley Lerdo de junio de 1856 que culmina esta perspectiva que ve la propiedad comunal de la tierra como una de las causas del atavismo y atraso de los indios. Efecto casi inmediato de esta ley fue el empobrecer aún más la vida de los pueblos que ya se encontraban al borde de la miseria. Curiosamente, es en 1857, con la promulgación de la Constitución liberal que ratificó la Ley Lerdo, que se inician los

Independencia frente a los grupos nativos y mestizos, dotando a la nación de un pasado remoto y alentando las ensoñaciones de amplios sectores de la población para retomar y realizar el proyecto histórico que se vio truncado con la conquista española.

²²⁷ Florescano señala que entre 1812 y 1821 el número de ayuntamientos saltó de 36 a 630, siendo mayor el número en las zonas de fuerte densidad indígena. *op.cit.*, pág. 344-45.

²²⁸ Véase Florescano *op.cit.*, págs. 350-359 sobre las guerras de indios. Sobre los problemas relacionados a la tenencia de la tierra y los problemas interétnicos generados se puede consultar también Lira, González, Andrés, “Los indígenas y el nacionalismo mexicano” en *Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte “El Nacionalismo y el Arte Mexicano”* UNAM-IIE, México 1986; págs. 19-34. Ambos autores coinciden en que hoy día podemos decir que la concepción que se hicieron los liberales (e incluso los conservadores) del “problema indígena” estaba inspirada por el pensamiento ilustrado de los Borbones españoles. La Ordenanza de Intendentes (1786) es el primer documento legal que propuso destruir la propiedad comunal de las tierras, el sustento material de los pueblos indígenas.

registros sistemáticos de las poblaciones del país.²²⁹

Con la llegada de Maximiliano ingresa la fotografía a México como medio de promoción de las imágenes. Invadiendo un tanto el campo del grabado y la pintura, la fotografía sería, a partir de la llegada del fotógrafo François Aubert, el medio idóneo para registrar una realidad concreta con supuesta fidelidad. A partir de entonces, la fotografía científica tomará prestados algunos elementos formales de la fotografía costumbrista, pero despegará como una práctica particular, por no decir peculiar.

A partir de 1833, cuando se funda la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, y en 1839 con la primera publicación del *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, los grupos indígenas empiezan a recibir una incipiente atención. En 1850 la Sociedad cambia su nombre al de Instituto Nacional de Geografía y Estadística, cambiando así también el nombre de su boletín al de *Boletín del Instituto Nacional de Geografía y Estadística* desde el tomo dos de 1850. Es a partir de 1890 que empiezan aparecer en él artículos que interesan a los asuntos etnográficos, como "Antropología y Etnografía-Resumen de las cuestiones Antropológicas y etnográficas tratadas en la octava reunión del Congreso Internacional de Americanistas" de Désire Pector, o "Los Judíos y el nuevo mundo" de F. Rivas Prugerver. Ya entrado el siglo XX, los temas raciales aparecen con mayor frecuencia: "Estudio del carácter y de los distintivos de raza, según la influencia del medio ambiente" de Francis C. Nicholas en 1910; Alberto María Carreño aborda el tema en varios artículos tratado como "La raza indígena"²³⁰ (1912-13) y "El problema indígena" (1930); incluso Adolfo Best Maugard publica en el *Boletín* "Del Origen y peculiaridades del Arte Mexicano" en el Tomo XL de 1929.²³¹ Con los viajes de investigación promovidos por esta sociedad desde sus inicios en 1833, donde geografía física y humana se consideran de igual importancia, se realizan

²²⁹ Debroise y Casanova explican que no es hasta 1895 cuando la sistematización alcanza su punto culminante acorde a la mentalidad científicista que imperaba en el porfiriato. En ese año se crea el Gabinete Antropométrico de la cárcel de Belén donde se utilizaba el sistema de las fichas "signaléticas" instaurado por Alphonse Bertillon en París algunos años antes. Los autores identifican seis fotógrafos de cárceles en la ciudad de México durante el siglo XIX: El Coronel José Muñoz (1855-1860), José de la Torre (1860-1861), Joaquín Díaz González (feb. De 1861-oct. De 1862 y ¿1867?-1880), Dámaso Hjar (marzo-mayo 1866), Hilario Olaguibel (1880-1896) y Antiocho Cruces (1896-¿1911?) este último posiblemente fungía por nombre (como empresa) y enviaba a otros fotógrafos a realizar el trabajo. Según los autores las modificaciones al sistema de identificación y los pedidos de mejorar la precisión de las tomas y su variedad, por ende un mayor control sobre los individuos, coinciden con periodos pre-electorales de crisis política (1872, 1876, 1880) aunque generalmente también los acompañaban levantamientos en los estados.

²³⁰ *Boletín del Instituto Nacional de Geografía y Estadística* 5ª época, Tomo V, 1912 p.304; Tomo VI, 1913, pág. 174, 233,344,451,519 y 545; Tomo VII 1914, pág. 98.

²³¹ Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio "Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación" *Alquimia. El viaje Ilustrado. Fotografías Extranjeras en México*. SINAFO-INAH año 2, número 5, enero-abril 1999 México. Ruvalcaba se confunde con las fechas de inicio del

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

estudios como los emprendidos por Fernando Aldherre, Santiago Méndez y Antonio García Cubas, José Guadalupe Romero y José Francisco Velasco, los cuales Ruvalcaba considera destacables “por el uso de la fotografía en el registro de los tipos físicos en el medio natural y por las fechas en que lo realizaron (entre 1860-1870).²³² Es García Cubas uno de los pioneros en la elaboración de un mapa etnográfico “ilustrado” de las razas aborígenes del país. En el año de 1876 aparece en inglés The Republic of México in 1876.²³³ García Cubas dedica la tercera parte del libro a la etnografía explicando al lector que

Hay mucho que decir respecto a la raza indígena, numerosa y extendida como es, a través del territorio de la República Mexicana: sus hábitos y costumbres ancestrales, diametralmente opuestas a aquellos de las razas blanca y mezclada, lo cual influye tanto en su no-incremento, como hace tender al crecimiento y vigor de las otras.

Si fuésemos a hacer un cuidadoso examen del estado de la población en diferentes partes de la República, podríamos corroborar nuestra aseveración respecto al hecho de que la raza indígena esta gradualmente aproximándose a su completa extinción²³⁴

Para realizar la tarea de registro y salvamento, García Cubas incluye una serie de ocho láminas a todo color realizadas en los talleres litográficos de V. Debray y Ca., como anuncia la rúbrica al pie de las láminas. La lámina está dividida en tres bandas o registros horizontales, y dentro de cada uno incluye de una a tres diferentes escenas que no están relacionadas. Estos grupos de personajes “tipo” representan tanto a las clases pudientes como a los oficios y los indios. Los fondos son muy sencillos y poco vistosos. De hecho las dos primeras láminas las dedica a mostrar al público una representación visual de la clase alta mexicana y sus aficiones; ir a la iglesia, pasear por Bucareli o junto al “*Papaloapan springs*” en Veracruz, o asistir a grandes bailes. A partir de la mitad de esta segunda lámina encontramos a los oficios: lavanderas, sirvientas, guardías, el Jarabe Tapatío, molenderas, jarochos, y por supuesto una serie de nativos mexicanos, estos últimos representando a los tipos étnicos. (I-88 lámina IV) Lo que más destaca en las láminas del libro de la República de México es el cuidado prestado en la representación

Boletín, seguramente por el cambio de nombre de Sociedad Mexicana a Instituto Nacional de Geografía y Estadística, justamente en 1850. De cualquier modo, no hay una gran cantidad de artículos dedicados al tema indígena o el indigenista en particular.

²³² Ibid., pág. 19. Una línea de investigación que no he desarrollado aquí, pero que merece la pena para otro trabajo, trataría de explicar los cambios conceptuales y epistemológicos de la historia natural a las ciencias naturales en nuestro país, particularmente en los estudios de los grupos humanos.

²³³ El título completo de la obra es The Republic of México in 1876. A political and ethnographical division of the population, character, habits, costumes and vocations of its inhabitants. Illustrated with plates of the principal types of the ethnographic families and several specimens of popular music. Translated into English by George F. Henderson. México. La Enseñanza printing office, Portal de Mercaderes No.7. 1876. Mi agradecimiento al personal y a la Biblioteca Manuel Orozco y Berra de la dirección de Estudios Históricos del INAH por facilitarme la consulta tanto de esta obra como del Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, y permitirme reproducir las imágenes del libro de García Cubas para efectos de esta investigación. En castellano, la obra apareció en 1885 con el título Atlas Pintoresco e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos.

de los destalles en la indumentaria, más que en la exactitud de la elaboración de tipos raciales o físicos. Todos, indios, mestizos y blancos, comparten un cuerpo neoclásico de proporciones idealizadas y facciones genéricas vestidos de manera adornada y delicada, incluso aquél que solo lleva un calzón corto de manta. Después de García Cubas, Manuel Gamio en el siglo XX recurriría a esta idea de realizar un mapa etnográfico ilustrado, labor que pondría en marcha Lucio Mendieta y Núñez y que culmina con la creación del archivo "México Indígena" en los cuarentas. Pero antes de llegar tan lejos, habrá que ver qué hacían los antropólogos físicos decimonónicos pues fue su labor de documentación la que más marco los registros fotográficos etnográficos/antropológicos.

En un ensayo escrito por el Dr. Nicolás León, profesor de Antropología en el Museo Nacional de México, y publicado en los anales del mismo Museo en 1922, éste presenta una breve historia de los estudios de antropología física y antropometría en México. Subraya que fue a partir de la conformación de la "Comisión Científica Franco-Mexicana" por iniciativa del Coronel Ingeniero Mr. L. Doutrelaine y por ordenes del General Bezaine en 1864, que se crea dentro de las diez secciones de medicina la de antropología.²³⁵ Sin embargo, es hasta la creación de la "Comisión Scientifique du Mexique", por decreto del emperador Napoleón III de Francia, el 27 de febrero de 1864, que se incluye directamente en los programas de investigación científica uno concreto de investigaciones antropométricas con la recolección de restos humanos antiguos y modernos. El Dr. Nicolás León aclara que: "Tanto los miembros viajeros de esa Comisión, como los médicos del ejército expedicionario francés y algunos jefes de los mismos, ayudados por particulares, hicieron mediciones de indios, criollos y mestizos de México. Recogieron también restos esqueléticos que enviaron a Francia...A su vez Mr. Desiré Charnay y T. Maler fotografiaban y median a los indios..."²³⁶

La fotografía de indígenas, durante la intervención francesa y después durante la República restaurada, se mantuvo fuertemente ligada a los estudios arqueológicos encontrando también un camino de salida al público a través de las tarjetas de visita. En

²³⁵ García Cubas, op.cit. pág. 61.

²³⁶ El etnólogo Arturo Gutiérrez realizó para el INI a finales de los noventas (1998) un trabajo sobre fotografía antropológica desde el siglo XIX. Me comentó que en ese documento de la Comisión Científica Francesa se hace mención por lo menos de un manual que especifica el modo en el que han de posarse a los sujetos y el tipo de imágenes "estéticamente neutras" que debían producirse. El documento se encuentra en prensa en el INI y no pudo ser consultado para agregar la referencia del manual, el etnólogo no contaba con una copia para su consulta.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

el género de fotografía costumbrista podemos mencionar la aparición de elementos “decorativos” como fondos y telones pintados, así como la presencia de elementos de artesanía y vestido indio. Los elementos agregados al personaje fotografiado no necesariamente responden a su grupo étnico o cultura.²³⁷ Esto las hacía diferentes de las fotografías de corte científico que favorecían la presentación de los sujetos como especímenes tipo delante de un fondo neutro, una pared o una manta blanca, para enfatizar los rasgos físicos más que favorecer un logro estético o artístico de la imagen.²³⁸

Si se agregan elementos artesanales o de vestido, se intenta apegarse a los pertinentes para el grupo o etnia. Lo que sí es claro, es que en ambos casos la producción de un repertorio indio en fotografías, se liga contundentemente a la presentación de un espectáculo; ya para el consumo del público general, o el consumo específicamente científico de los investigadores en los museos. Este rasgo común de espectáculo, se vio fuertemente promovido no sólo por los montajes de fotografías y colecciones de artefactos indígenas en lugares como el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía en la ciudad de México, sino por el despliegue hecho de la otredad indígena al rededor del mundo decimonónico en las Exposiciones Universales.

Como señala Mauricio Tenorio Trillo en su trabajo sobre la presencia de México en las Exposiciones Universales, desde la de Filadelfia en 1876, luego en la de Nueva Orleans en 1884, pero sobre todo en la Exposición Universal en París en 1889, se había enviado material fotográfico sobre indígenas. Afirma además, que en esa exposición de 1889 se habían reunido a los más destacados arqueólogos, antropólogos, naturalistas y publicistas mexicanos dedicados al problema de la raza; Alfredo Chavero, Antonio Peñafiel, José Ramírez, Agustín Genin, Rafael de Zayas y Leopoldo Batres. Tenorio Trillo nos informa que para esa exposición, el geógrafo Antonio García Cubas incluyó una sección etnográfica en la que afirmaba que el 19% de la población en México era de origen europeo, el 43% mestiza y el 38% indígena, y argüía que los blancos gobernaban el país,

²³⁷ León, Nicolás “La antropología física y la Antropometría en México” *Anales del Museo Nacional de México*, México 1922;pág. 100.

²³⁸ El caso mexicano no fue el único donde se hecho mano de objetos de utilería para adornar los retratos de indios. Como muestra Deborah Poole en *Vision, Race, Modernity...* *op.cit.* también el fotógrafo peruano Figueroa Aznar retrato indios cusqueños en su estudio con objetos de proveniencia indefinida (entre 1910 y 1930).

²³⁹ Según Mirzoeff, ya para 1910 existía un estatuto claro para la toma de fotografías documentales el cual se definió en el Quinto congreso Internacional de Fotografía en Bruselas: “Una imagen documental debe de poder ser usada para estudios de tipo diverso, ergo la necesidad de incluir el mayor detalle posible. Cualquier imagen puede en cualquier momento servir para la investigación científica. Nada debe de ser despreciado: la belleza de la fotografía aquí es secundaria, es suficiente con que la imagen sea lo bastante clara, llena de detalle y tomada con cuidado.” En Mirzoeff, *op.cit.*; pág. 174.

mientras que describía a una población indígena que vivía en un estado “cuasi-bucólico”, sano, en el campo y las montañas, pero veía a esa misma población “degenerando” cuando migraba a las ciudades. Parece que para 1889, García Cubas se encontraba matizando las afirmaciones que en 1876 había hecho sobre la extinción de la población indígena y agrega además que todos los indios trabajaban duro y con seriedad, salvo las tribus comanches del norte a las que caracterizó como “pérfidas, traicioneras y crueles”.²³⁹ Finalmente, Tenorio Trillo nos explica que había que fundamentar esta estructura de clases con una base científica. Es a esta necesidad a la que responde, en buena medida la construcción de una tradición antropológica, arqueológica y etnográfica autóctonas.

Tenorio Trillo cita dos textos del Dr. Nicolás León sobre los orígenes de la antropología mexicana, además del que ya cite arriba, uno en *Memorias de la Sociedad Antonio Alzate*, 14, 1899-1900, pág.63, la otra “Historia de la antropología física en México”, *American Journal of Physical Anthropology*, vol. 2, núm. 3, 1919, pág.229-249, que parece ser otra versión del artículo en *Anales del Museo Nacional de México*, de 1922. Lo que queda claro, es que para 1889 ya había en el país una perspectiva antropológica, etnográfica y arqueológica mexicana bien afianzada, dónde se aseguraba que mientras la antropología antigua se había preocupado por el hombre moral, la antropología moderna lo hacía por el “hombre anatómico” como una parte accesoria de la osteología comparada. No sorprende demasiado entonces, que en el registro fotográfico de finales del siglo XIX, las cabezas de los indígenas fueran un foco central, siendo los cráneos la parte anatómica más estudiada en la osteología comparada. La etnografía y la antropología física “dura” compitieron desde finales del siglo XIX con ferocidad, en parte debido a las disyuntivas entre las posturas monogenistas y poligenistas. La antropología se abocó al estudio de la posición de las razas en la cadena evolutiva, preocupada por el origen de la civilización humana. La etnografía hacía descripciones de las culturas y sociedades consideradas “primitivas”. Hacia finales del siglo XIX, la ciencia antropológica había ya proporcionado un lenguaje profesional para poder hablar de la raza. Según Tenorio Trillo, la raza fue la clave al cambio fundamental entre los nacionalismos románticos de

²³⁹ Tenorio Trillo, Mauricio *Atrilugio de la Nación Moderna: México en las exposiciones universales 1880-1930*; pág 131.

la primera mitad del XIX, y el nacionalismo posterior, que sin dejar de ser romántico era cuestión de Estado y ciencia. La raza, "se volvió una característica fija de un estereotipo étnico permanente según el cual la degeneración era consecuencia de la mezcla racial."²⁴⁰ Pero, las ideas sobre la raza tenían que ajustarse continuamente a nuevos criterios y conocimientos sobre las razas mismas y el nacionalismo. La clave para rescatar a los indígenas de un anclaje absolutamente negativo en el estereotipo fijo de las etnias fue la educación. La "educabilidad de los indígenas", se opuso de modo muy contundente a las ideas de la degeneración a través de las mezclas raciales y la supuesta inferioridad de los indígenas vivientes (contemporáneos). Estos choques resultaron en las ambivalentes visiones que se tenían en México a finales del siglo XIX, sobre las tradiciones y los pueblos indígenas.

De acuerdo con Tenorio Trillo, era tal la fuerza con la que se pregonaba la superioridad racial de los blancos en Europa a finales del siglo XIX, que la joven nación mexicana, que luchaba por ser reconocida como una nación moderna, no podía presentar su situación racial plural con éxito. Tratar de demostrar una igualdad entre las razas era caso perdido. Por lo que la propaganda afirmaba que la raza que gobernaba el país, era inequívocamente blanca, por lo que México encajaba en la modernidad según los criterios fijados por las sociedades europeas modernas.²⁴¹ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba por su lado nos relata de la inclusión de material fotográfico indigenista para la exposición de 1892, organizada en España a la que el gobierno del presidente Porfirio Díaz envió alrededor de 600 fotografías de indígenas y mestizos.²⁴² Esta práctica de exportar la cara indígena de nuestro país a través del material fotográfico quedó bien cimentada a finales del siglo XIX, y siguió promoviéndose y reforzando los estereotipos indigenistas.

El material fotográfico de corte científico, presentado por el Museo Nacional de México para la conmemoración en 1895 del XI Congreso Americanista es un nuevo esfuerzo por refinar la representación de los tipos étnicos y presentarla a las miradas de

²⁴⁰ *Ibid*: págs.133

²⁴¹ *Ibid*: págs.130-140.

²⁴² Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio "Antropólogos y agrónomos ..*op.cit.*

propios y extraños.²⁴³ (I-89, Fondo Culhuacán retrato de los indios seri que posiblemente formaba parte de la Exposición Etnográfica dentro de las salas del Museo Nacional I-90)²⁴⁴

En el Fondo Culhuacán del Sistema Nacional de Fototecas del INAH (SINAFO-INAH) encontré esta imagen atribuida a C.B. Waite, de dos indios desplegados, expuestos, exhibidos, como curiosidades humanas. (I-91) Otros ejemplos de esta misma práctica documentada de presentar a los indios en una exhibición humana se mencionan en el libro de Leah Dilworth sobre la fotografía de indios en el suroeste norte americano. El texto trata sobre el lugar del indio en el espectáculo turístico que éste ofrecía en las rutas del Santa Fe Railway -el ferrocarril en el suroeste de los Estados Unidos de Norte América, entre 1900 y la primera Guerra Mundial- y la compañía Fred Harvey, que promovía el turismo a la zona. Dilworth señala muy atinadamente la forma en la que el sujeto turista adquiere esta capacidad de ir cambiando de identidades, siendo al mismo tiempo espectador y actor, asumiendo varios roles simultáneos. En contraste, el indio supuestamente "auténtico" sólo juega el rol del espécimen en el espectáculo turístico y en el de las ferias mundiales decimonónicas. El turista en el Santa Fe Railway puede huir al panóptico del tren, pero el indio siempre queda atrapado en una trampa de visibilidad, dentro de la vitrina.²⁴⁵ El turista es el sujeto, quien recibe la información, observa, consume el espectáculo presentado por la otredad. Los indios son siempre los objetos de la mirada; mercancías consumibles.²⁴⁶

²⁴³ Cabe señalar que para este mismo evento los delegados del Congreso de Americanistas celebrado en México en 1895 pudieron observar por lo menos dos visiones diferentes de los indígenas, una la que lograron encontrar en los registros fotográficos científicos del Museo Nacional, la otra la presentada en la pintura de Historia en una muestra en la Academia de Bellas Artes. Esta imagen del indio histórico, rescatado de un imaginario sobre lo precolombino y la conquista se hace presente en obras como *El Senado de Tlaxcala* de Rodrigo Gutiérrez; *La Reina Xóchitl ofreciendo el Pulque al Rey de Tula* (también conocido como *El Descubrimiento del Pulque*) de José Obregón; *Episodios de la conquista* y *Fray Bartolomé de las Casas protector de los indios* ambos de Félix Parra; *La prisión de Cuahutémoc* de Joaquín Ramírez; *Visita de Cortés a Moctezuma* de Juan Ortega; *El Tormento de Cuahutémoc* de Leandro Izaguirre. Sobre la figura del indio en la pintura de historia en el siglo XIX véase Rodríguez Prampolini, Ida "La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico" en Daniel Schávelzon (comp.) *La polémica del arte nacional en México 1950-1910* FCE, México 1988; págs. 202-17; Stacie G. Widdifield, *The embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting* University of Arizona Press, Tucson 1996, en particular los capítulos 3 y 4.

²⁴⁴ Según Georgina Rodríguez, en "Recobrando la presencia" *Op.cit.* Esta fotografía ocupaba el número 16, del segundo fascículo de la sala V, dedicada a la etnografía contemporánea, así como a temas varios relativos al período Colonia. *Catálogo de los objetos que presenta la República de México en la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892*, Tomo I (incluye dos volúmenes, el I y el II), Madrid. Est. Tip. de sucesores de Rivadeneyra, Impresores de la Real Casa, 1892, vol. II, pág. 261. citado por Georgina Rodríguez.

²⁴⁵ La idea de estar dentro de la vitrina como un espécimen en un diorama en cualquier museo de Historia Natural, tardó muy poco en aplicarse de hecho a los grupos indígenas. Al complicarse la posibilidad de presentar indios vivos en los espectáculos de las ferias, estos fueron reemplazados por maniqués en escenas o ambientaciones y en dioramas. Esta práctica siniestra persiste hasta nuestros días y pueden verse en el Museo Nacional de Antropología, dioramas y ambientaciones con maniqués mostrando la vida indígena. Véase Deborah Dorotinsky, "Fotografía y Maniqués en las exposiciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología", *Luna Cornea*, No. 23, 2002; págs. 60-65.

²⁴⁶ Dilworth, Leah *Imagining Indians op.cit.* pág. 108-109. Dilworth agrega además que "cuales quiera que hubiesen sido las ansiedades que acompañaban el deseo de los turistas, miedo a que los indios se resistieran a la explotación económica y cultural, estos miedos se desdibujaban en el espectáculo al representarse a los indios como "ruinas vivientes", simultáneamente como apareciendo del pasado y desapareciendo del presente."; pág. 80.

Esta práctica de exponer a los sujetos indios como si fueran espectáculos, no fue privativa de las Ferias Mundiales y de las visitas turísticas estructuradas, como las del Ferrocarril de Santa Fe, el otro espacio en el que se desarrollo muy ampliamente fue en los medios impresos. Este desarrollo del indio como espectáculo en las revistas adquiere mayor énfasis en el siglo XX, y lo trataremos con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

Lo que marco con gran fuerza un "boom" en la producción de imágenes concretamente científicas de indios, fueron las expediciones, que como las de la sociedad de Geografía y Estadística mencionada arriba, intentaron hacer un levantamiento visual de los grupos indios que habitaban el territorio Mexicano hacia finales del siglo XIX.

Tres antropólogos extranjeros en México y sus versiones fotográficas de los indios

Para poder comprender las relaciones de la fotografía con el cuerpo humano en los discursos decimonónicos, necesitamos también reflexionar sobre la epistemología ocular predominante desde la cual prácticas concretas y discursos específicos, tomaban forma, se constitufan oficialmente y asignaban significados.²⁴⁷ Esta epistemología ocular, de acuerdo a autores como Suren Lalvani, parte del perspectivismo Cartesiano, es decir un orden visual compuesto por discursos sobre la racionalidad, y contando con precursores técnicos de la cámara, como las figuras de la perspectiva lineal y la cámara oscura. Un paradigma ocular que delimita las relaciones entre sujeto receptor y mundo externo, que ayuda a establecer una ficción realista y un punto de vista monádico, es decir, un sólo observador, casi cíclope, en un punto de vista único. Esta ficción de realismo, y el punto de vista único fueron cruciales para el funcionamiento de la fotografía dentro de instituciones disciplinarias en el siglo XIX: las cárceles, las escuelas, el ejército, los manicomios. Este tipo de fotografía de registro es muy visible en las cárceles mexicanas a partir de 1855 como ya se señalo. Es en esta fecha que se reglamenta el uso de la fotografía aplicada a la identificación de los reos, "tomando al pie de la letra propuestas de algunos escritores europeos que sólo fueron aplicados

²⁴⁷Lalvani, Suren Photography, Vision and the Production of Modern Bodies, State University of New York Press, New York, 1996; pág.2



sistemáticamente en los países "civilizados" a partir de 1870."²⁴⁸ Cuauhtémoc Medina trabaja el caso de las fotografías decimonónicas de prostitutas elaboradas para los registros de salud, y de control de la prostitución, de la ciudad de Oaxaca. Medina muestra el "combate de identidades" que dejan ver estas fotografías. Por un lado, el acceso que tenían al retrato capas cada vez más amplias de la sociedad, y así la posibilidad para los individuos de reinventarse un poco en las fotografías. Por otro lado, muestran "la ambición del poder estatal por fijar a la persona en una descripción verbal y visual adecuada a sus necesidades de control."²⁴⁹ Nos ofrece un excelente rastreo de los orígenes jurídicos de la fotografía de identificación, sobre todo indicando el método de fotografía antropométrica introducida por Alphonse Bertillon en 1883, a los sistemas de identificación policial. Lo que se pone en juego en este tipo de registro fotográfico "es una definición del sujeto, una identidad obligada que contradice, de entrada, el supuesto mismo de la sociedad "liberal" moderna, en tanto se opone a la idea de que el individuo tiene la opción de saltar entre las demarcaciones sociales, como sujeto de un libre e ilimitado desenvolvimiento."²⁵⁰ Este tipo de registro fotográfico en las instituciones disciplinarias, sumado a los cuadros estadísticos con los que co-habitaba los archivos, es un ejemplo muy visible de la aplicación de un método "científico" para determinar y fijar la identidad de las personas. Es en este sentido de "determinar y fijar", que la fotografía antropológica se inicia en su tarea de clasificar y hacer tipologías de las poblaciones no occidentales. Este es el caso, como lo sugiere la gran mayoría de los estudios del periodo de las colonias europeas en Asia y Africa, así como los estudios de la fotografía de los

²⁴⁸ Debroise, Olivier Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía en México. Concejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 1994, pág.40 y en Rosa Casanova y Olivier Debrois "Fotógrafo de cárceles" Op.cit.

²⁴⁹ Medina, Cuauhtémoc, "¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño." en XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. Tomo II, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1994, pág. 578. No creo que la fotografía etnográfica de fines del XIX juegue exactamente este papel, pero sí me parece que se encamina en ese sentido de suministrar una "identificación" visual de lo "indígena". Sobre el uso de la fotografía en el sistema carcelario mexicano, Rosa Casanova y Olivier Debrois en "Fotógrafo de Cárceles: Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX" argumentan que en un inicio las fotografías de presos no diferían mucho de las de retratos sociales realizados en lujosos estudios de la capital. Sin embargo, bien pronto empiezan a notarse diferencias: en las fotografías de presos donde el rostro es desprendido del resto del cuerpo, mientras en las tarjetas de visita en los mismos años (1850's tardíos, 1860's) se retrataba a los sujetos de cuerpo entero, ya fuera sentados o de pie y con una ambientación de utilería. La revisión más exhaustiva de la fotografía como sistema de identificación en el siglo XIX se encuentra, a mi parecer, en el texto ya citado de Alan Sekula. El discute con lujo de detalle los sistemas de Alphonse Bertillon (de fotografía signalética) y de Francis Galton (fotografía compuesta o *composite photography*). Indica que el señalamiento antropométrico de los trabajos de Bertillon eran un registro de la constancia morfológica del esqueleto, por lo tanto eran considerados la clave para la identidad biográfica. La identidad, por ende, estaba inscrita en el cuerpo. Este es un punto central que relaciona a las diferentes modalidades de la fotografía de "identificación", la etnográfica que nos concierne entre ellas. Sekula desarrolla además la relación que existe entre los sistemas de identificación visual y los datos matemáticos rigurosos que alimentan los estudios estadísticos, así como la manera en que se mezclan estadística y fotografía en las fichas policiales diseñadas por Bertillon.

²⁵⁰ Medina, op.cit., pág.581

indios del Noroeste Norteamericano. Lo fue también de la fotografía antropológica en nuestro país desde finales del XIX, e incluso en cierta medida en la creación del archivo "México Indígena" en la década de los cuarenta en el siglo XX.

Lo que estos registros nos permiten apreciar, es de que manera los esquemas de un punto fijo y único de vista, influenciaron las maneras de ver los cuerpos de diferentes miembros de grupos marginales de población; indios, mujeres, enfermos mentales, estudiantes, reclusos, etcétera. Lalvani, por ejemplo, nos explica que históricamente, el cuerpo ha sido el lugar de "puesta en escena del poder, una superficie trazada por sus inscripciones, un lugar para la inversión de sus rituales".²⁵¹ Es decir, que es sobre el cuerpo que el poder incide. Primeramente como parte de un más amplio "cuerpo social", es sobre el cuerpo humano que inciden las prácticas terapéuticas de higiene, como el baño, el ejercicio, las revisiones médicas, las mejoras en vivienda, alimentación, vestido, etcétera. Pero también es sobre el cuerpo que inciden las medidas de control, que sin ubicarse concretamente en una institución en particular -sino en muchas de ellas simultáneamente; el ejercito, las escuelas, los asilos, las cárceles, los internados- lo que intentan es regular al cuerpo, normalizarlo y volverlo dócil.

Michel Foucault se especializó en rastrear la manera en la que las prácticas y los mecanismos de poder han hecho emerger al cuerpo, como un lugar especial para el poder productivo e insidioso del siglo XIX; el poder disciplinario. Esto implicó un cambio de racionalidad política que se inicia en el siglo XVII y que ya no se rige por un orden ético o por las nociones del poder soberano, sino que contempla al Estado como un fin en sí mismo. En esta nueva racionalidad política, el cuerpo de los sujetos del estado, es decir, la población en conjunto y los individuos, comienza a ser visto como recurso para la inversión de conocimientos administrativos y disciplinarios. El ejercicio del poder sobre la vida ("bio-poder") se consolida alrededor de dos polos. Uno es el llamado "anatómo-política del cuerpo humano" centrado en el cuerpo como máquina; comprende su disciplinamiento, la optimización de sus capacidades, la extorsión de sus fuerzas, el incremento paralelo de su utilidad y su docilidad, y su integración a sistemas de eficiencia y control económico. Por otro lado, el segundo polo del bio-poder al que Foucault denomina "bio-política de la población" tiene como foco central el cuerpo de la

²⁵¹ Lalvani, *op. cit.*, pág.28.

especie humana, "ese cuerpo...que sirve de base a los procesos biológicos: propagación, nacimientos y mortandad, niveles de salud, expectativas de vida y longevidad, y todas las condiciones que pueden hacer esto variar."²⁵² De acuerdo con Foucault, el disciplinamiento de los cuerpos individuales y la regulación de las poblaciones, mecanismos que existieron en cierto grado con anterioridad, se unieron en una nueva y poderosa forma en el siglo XIX. Es en el siglo XIX, época del Colonialismo Europeo, cuando se consolida una producción sistematizada de conocimiento e imágenes acerca de las culturas no occidentales con las grandes expediciones científicas de investigación. Así mismo, las grandes potencias coloniales, sobre todo la Gran Bretaña y Francia, promovieron los registros de las "clases peligrosas", como los trabajadores de las minas de carbón, o las prostitutas. Este conocimiento entró a formar parte de los sistemas de poder y se aplicó en el diseño de políticas dirigidas a las poblaciones; tanto a las no occidentales como a las clases trabajadoras, para ayudar a la conformación de cuerpos dóciles, de objetos de estudio, de sujetos de gobierno. El conocimiento y las prácticas que éste generó, reforzó la hegemonía del estado y el ejercicio del gobierno. En el caso de las investigaciones de las incipientes ciencias del hombre en México, se establece entonces una relación de saber/poder, donde las ciencias sociales- desde la antropología de finales del XIX, hasta la sociología que se formula desde el Instituto de Investigaciones Sociales en la UNAM entre 1939 y 1950-, aportaran ese conocimiento a las estrategias de poder del Estado mexicano y de la sociedad dominante. El espacio donde esto se hace más evidente es en las políticas concretas que el Estado diseña para integrar a la población indígena al resto de la cultura nacional (i.o. indigenismo). Estas políticas existen de modo muy visible en los campos de la educación y la legislación, pero se encuentran también en la promoción y revaloración del trabajo artesanal y la construcción del "arte popular" como expresión del "alma nacional". Que estas estrategias promuevan la concreción de cuerpos dóciles y gobernables no quiere decir que el poder que se genera en la relación con el conocimiento y la ciencia sea un poder maquiavélico. Las mismas prácticas coercitivas y de "normalización" producen reacciones de resistencia que parten de mil distintos espacios de la vida cotidiana. El

²⁵²Ibid.,pág. 29.

poder, así como Foucault lo concibió, funciona creando una red amplísima desde donde se disemina sin un sentido ideológico fijo, sobre todo sin un sentido que siempre tendría que ser el de la dominación. En los espacios de las estrategias de gobierno: educación, legislación y promoción de la salud entre otros, juega un papel normalizante, objetificador. Sin embargo, las poblaciones a las que esos programas se dirigen tienen la capacidad de generar una resistencia a través de cambios en sus prácticas culturales, o una determinación por no cambiarlas.

Mi argumento es que podemos ver a la fotografía etnográfica bajo esta luz y preguntarnos donde se inserta en las prácticas disciplinarias, de producción de conocimiento científico, de recuento de cuerpos, de circulación de poder entre la sociedad civil y el estado y de construcción de un imaginario indio dentro del proyecto de cultura nacional. Como asegura Lalvani:

la fotografía opera dentro de los discursos disciplinarios suspendiendo, aislando e instanciando al cuerpo en relación a los ejes de tiempo y espacio; favorece su desciframiento, delineación, y análisis de sus superficies. En todas estas maneras conspira con estos discursos para acordar al cuerpo una visibilidad pronunciada y consecuentemente hacer al cuerpo permeable a las operaciones del régimen disciplinario.³⁵

Los cuerpos que se inventarían en las fotografías antropológicas de finales del siglo XIX, estos registros antropométricos y tipométricos, corresponden a esa producción de conocimiento de la "bio-política de la población". Aportan conocimientos sobre formas de vida y establecen identidades "primitivas". En suma, lo que logran es la construcción social y política de cierto tipo de sujetos de gobierno y objetos de estudio. La fotografía detiene al cuerpo en los ejes de tiempo y espacio; lo suspende en una suerte de margen temporal fuera del espacio reconocido. Las prácticas de investigación y sus producciones fotográficas contribuyen a la construcción del imaginario sobre las culturas y otredades no occidentales, mistificadas por una utopía de la nobleza de los salvajes, vista como una esperanza frente al resquebrajamiento de la vida moderna occidental. Ese tiempo de los hombres y mujeres "primitivos" aparece en los registros fotográficos como un tiempo "puro" casi primigenio, "el grado cero de la cultura", la mayor de las veces sin los rastros del encuentro colonial, sin los artefactos tecnológicos contemporáneos, sin los hombres blancos. Sus espacios son el "allá" lejano de lo exótico, o el allá apartado de lo obrero-marginal, distante siempre del espacio que el investigador-hombre blanco y a veces

burgués- por lo general, habita. Los registros fotográficos forman parte del llamando paradigma de salvamento, esa manera nostálgica de preservar "en papel" lo que se va destruyendo, y refleja un deseo por rescatar algo "auténtico" de entre los cambios históricos destructivos. Hoy en día, esta "compulsión por salvaguardar" se descubre aún en la escritura etnográfica, en el coleccionismo y el *connoisseurship* del mundo del arte llamado no-occidental.²⁵⁴

Hay que recordar que la antropología europea nace ante todo como una ciencia al servicio de los poderes coloniales. Es por excelencia "un ojo que mira hacia el otro" y surge en el marco del proyecto europeo de apropiación del mundo no occidental, dentro de una estructura conceptual e ideológica de superioridad del hombre blanco, y los derechos y obligaciones que ésta superioridad le dan. Incluso en los mejores casos donde los investigadores europeos de verdad intentaron un acercamiento empático con las culturas que estudiaban, este acercamiento se vio minado por las corrientes de pensamiento prevalecientes en la época que afirmaban relaciones de poder muy asimétricas entre blancos y otros. La fotografía fue a fines de siglo XIX muy simbólica (y sintomática?) de esta situación. Representaba la superioridad tecnológica que permitía congelar el mundo físico móvil, ya sea para efectos de estudios geológicos, arqueológicos o etnográficos. Así pues, como Foucault señala, este poder de ver y conocer se convierte en una verdad racionalizada y observable. Las ideas de superioridad racial, conocimiento antropológico y registro fotográfico se entrelazan de tal forma que unas apoyan a las otras. Uno de los motivos que contribuyó a que el conocimiento antropológico tuviese este perfil se debe a la relación tan estrecha que la antropología guarda en sus inicios con las ciencias biológicas. Así, no es de sorprenderse que se creyera que las culturas pasan por estados de desarrollo como un organismo vivo: infancia, juventud, edad adulta y vejez. Los pueblos primitivos en este esquema evolucionista, a pesar de ser contemporáneos de los modernos países europeos del XIX, se encuentran en un estado evolutivo inferior. Es en el sentido de esta ciencia positivista de Augusto Comte que la antropología mexicana comienza su desarrollo.

En Los Grandes Momentos del indigenismo en México, Luis Villoro analiza la obra de

²⁵⁴ Lalvani *op.cit.*, pág. 34.

²⁵⁵ Clifford, James "The Others: Beyond the 'salvage' paradigm" en *Third Text* No.6, Spring 1989; pág. 73-77.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Orozco y Berra y nos muestra como la corriente de la historiografía racionalista logró construir a "lo indígena" como una mera superficie. En Historia Antigua y de la Conquista de México de 1880-83, Manuel Orozco y Berra aborda el estudio del indio desde un método positivista preciso: "desde las reglas que presiden el nacimiento y evolución de todo pueblo primitivo o semicivilizado."²⁵⁵ Con el positivismo de finales del XIX las reflexiones históricas y filosóficas en torno al indio y su estudio científico "sistematizado" a través de una práctica como la antropología comienzan a encontrarse. Para Villoro, en la obra de Orozco y Berra sólo queda la cara exterior de la realidad indígena. El indio queda entregado al juicio lejano: "Lo indígena sólo existe en tanto objeto de un sujeto impersonal; su ser coincide con lo que éste determina en él, es puro "exterior", pura superficie sin profundidad ni revés."²⁵⁶ El indio entonces, queda convertido en un objeto (de estudio) determinado por lo que un sujeto impersonal (el investigador) puede determinar en él; el color de su piel, el lugar de su lengua en un esquema lingüístico más amplio, la forma de su cráneo, la peculiaridad de su vestido, su adorno, el tamaño de su nariz, sus huesos, sus brazos, la forma de sus genitales, etcétera. La fotografía, artífice predilecta de las superficies, apuntala desde finales del siglo XIX la práctica de generar, coleccionar y archivar esa realidad exterior que pasó a convertirse en signo de lo indígena. En Orozco y Berra, el ser de lo indígena es un ser "muerto, petrificado, mineralizado en las manos del historiador. Como cosa entre las cosas, sólo puede tener ahora un valor; el de la utilidad."²⁵⁷ Para poder utilizar al indígena como arma patriótica Orozco y Berra lo ha tenido antes que convertir en una cosa-objeto, "convertirlo en algo inmutable, garante de la máxima efectividad práctica".²⁵⁸ Una cosa-objeto inmutable podía compararse con los monumentos arqueológicos legados por los indios históricos. Esta inmutabilidad como una característica intrínseca de lo tradicional, presentado como contraparte de las innovaciones y los cambios culturales acarreados por el progreso y la industrialización incipiente. Si el indio vivo debía ser inmutable, fijo en un tiempo y un espacio, para poder estudiarlo ¿cómo sorprendernos entonces, que medio siglo después el escritor Gregorio López y Fuentes nos presentara en su obra literaria con

²⁵⁵ Luis Villoro, op.cit., pág. 150.

²⁵⁶ *Ibid.*, pág. 203

²⁵⁷ *Ibid.*, pág. 204

²⁵⁸ *Ibid.*, pág. 205

la paradoja de sus Peregrinos Inmóviles? El México desconocido es la provincia que habitaron los indios decimonónicos, atávicos, tradicionales, inmutables; listos para ser descubiertos, estudiados, inventariados, descritos y fotografiados por los dinámicos investigadores finiseculares.

Carl Lumholtz; el investigador fotografa...

La perspectiva teórica de Lumholtz, forma parte de estas apreciaciones positivistas como puede identificarse a través de comentarios en sus obras: El México Desconocido (1904) y El arte simbólico y decorativo de los Huicholes (1904)²⁵⁹.

Las fotografías que tomó durante sus viajes a las zonas indígenas de México en la última década del siglo XIX, permanecieron resguardadas en el Museo de Historia Natural de Nueva York. La colección de fotografías **Carl Lumholtz** que ahora conserva el Instituto Nacional Indigenista (INI) llega ahí como donativo del Museo de Historia Natural de Nueva York, a través de gestiones realizadas por Pablo Ortíz Monasterio y Juan Carlos Colón desde 1980.²⁶⁰

Carl Lumholtz permaneció un total de cinco años en nuestro país viviendo con los indígenas y estudiando sus culturas. En sus viajes y estancias prolongadas entre los indios recopiló una importante colección etnomusicológica, rama de la etnografía de la que fue

²⁵⁹ Carl Lumholtz nace en 1851 en Faaber, Noruega. Gracias a su amistad con Robert Collet, se dedica de lleno al estudio de la naturaleza y emprende con éste una expedición a Queensland, Australia, para recopilar especímenes de flora y fauna para el Museo de Historia Natural de la Universidad de Oslo, Noruega. Este primer viaje de 1880 marca el inicio de los viajes de estudio de Lumholtz, y debido a su contacto con las comunidades nativas ayuda a cambiar sus intereses hacia las formas de vida entonces llamadas exóticas. Véase: Paez, Ruben, Yanez Rosales, Rosa H. "El Lumholtz Desconocido" en Revista de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México, 1990. Entre las obras de Lumholtz: El México Desconocido, Charles Scribner's Sons, 1904; Decorative Art of the Huichol Indians, Memoirs of Natural History, New York, vol. III, 1904. La versión en castellano El arte simbólico y decorativo de los Huicholes, INI Serie de artes y Tradiciones Populares # 3, México 1986.

²⁶⁰ Las placas originales en el Museo, son nitratos de plata, alrededor de unas dos mil, de las cuales se hizo una selección de 813, se reprodujeron en película de seguridad y se donaron al INI. También hay fotografías de Lumholtz en el Smithsonian Institution en Washington. La colección Carl Lumholtz es la más antigua que posee la fototeca "Nacho López" del INI y de las más importantes del acervo. Desde su llegada al INI se organizó una exposición de 30 fotografías que viajó por todo el país. En 1996, el INI editó el libro Carl Lumholtz: Montañas, duendes, adivinos... con una muestra bastante amplia de las fotografías de este investigador. En la página 76 de este libro aparecen tres imágenes de lo que parece ser una misma mujer. No hay un texto que nos explique de que etnia es, no hay un comentario acerca del tema que tratan. La primera es una mujer yaciente, con los genitales descubiertos y las piernas dobladas, en una posición de revisión ginecológica. El registro evidentemente es de su vulva. No era poco común en la época en que se tomaron estas imágenes que los científicos se cuestionaran sobre la forma y tamaño de los genitales de sus "objetos de estudio". Lo que resulta preocupante y perturbador es que aún no exista hoy en día una ética sobre la reproducción de este tipo de imágenes de las mujeres indias. El que aparezcan en este libro, más que como ejemplo de un tipo de fotografía que se hacía en el siglo XIX para los archivos etnográficos, más bien parece subrayar que las políticas oficiales no han dejado de considerar a los cuerpos de los indios objetos de espectáculo. Las otras dos fotografías son perfiles de cuerpo completo de una mujer embarazada, completamente desnuda. Para una discusión seria sobre la ética de la reproducción de imágenes indias véase: James C. Faris op.cit. Faris aclara en el prólogo de su libro que no va a reproducir fotografías de indios que aún estén vivos, sin su previo consentimiento, tampoco aquellas que puedan resultar ofensivas a los Navajo, ni aquellas que traten temas de pintura con arena (sagradas) o rituales. Lo que Faris intenta es sustraerse de ese impulso de comodificar cada aspecto y toda la cultura Navajo. Los límites éticos que establece son una resistencia a la compulsión visualista.

pionero, y realizó un interesante registro de estética huichol.²⁶¹ Sus fotografías son, entre muchas cosas, un testimonio de una mirada apasionada y meticulosa intentando preservar los secretos de la otredad.²⁶²

Para 1890, entra en contacto en Nueva York con estudiosos de los "pueblos primitivos", entre ellos Franz Boas, y propone al director del Museo de Historia Natural de esa ciudad, una expedición a la Sierra Madre comprendida entre Sonora y Chihuahua para investigar los vínculos entre las antiguas culturas que habitaron la región suroeste de los Estados Unidos y las culturas de los pueblos que aún habitaban el noroeste de México. En El México Desconocido aclara sus propósitos de investigación:

Dentro del territorio de los Estados Unidos no quedaban, de seguro, supervivientes de la raza que alguna vez habitó aquellas moradas; pero se dice que cuando los españoles descubrieron y conquistado aquel territorio, encontraron cavernas ocupadas aún. ¿No podría suceder que algunos descendientes de ese pueblo existiesen todavía en la parte N.O. de México, tan poco explorada hasta el presente?²⁶³

Su intención es bien clara, encontrar sobrevivientes de los antiguos pueblos que moraban en cavernas. En 1890, con financiamiento del Museo de Historia Natural de Nueva York, un equipo de 30 hombres y apoyo del entonces presidente de la República Mexicana, general Porfirio Díaz, Lumholtz emprende su primer viaje a México.

Es notable el papel que la fotografía jugó en sus investigaciones etnográficas, desde la estancia en la zona tarahumara y tepehuana entre 1892 y 1893, y luego entre 1894 y 1897 entre tarahumaras (un año y medio), y huicholes y tepehuanos (10 meses). En 1898 realizó una última expedición a México, por tres meses, en compañía del renombrado antropólogo físico el doctor Ales Hrdlicka, a la zona tarahumara y huichola. El Dr. Hrdlicka realizó el trabajo de medición antropométrica mientras que Lumholtz completó su información etnográfica. En los trabajos de Lumholtz se puede ver el fondo evolucionista como en la siguiente afirmación:

Recogí mis materiales con la mira de esclarecer las relaciones que pudiera haber habido entre la antigua

²⁶¹ Carl Lumholtz El arte simbólico...op.cit.

²⁶² Posiblemente esta mirada apasionada sobre la fisionomía indígena se manifiesta con igual emoción en las fotografías realizadas por el norte americano Edward S. Curtis desde 1900 hasta c.1927. Curtis pasó treinta años de su vida dedicado al proyecto de documentar fotográficamente los grupos indios Norte Americanos. Una visión pictorialista y de salvamento que fue publicada en una serie de 20 volúmenes, con el texto genérico de The North American Indians. Curtis aclaraba su intención de registrar "a una raza que desaparecía" (*a vanishing race*) y las imágenes que creó a partir de esta postura dejaron fuera del encuadre toda referencia a cualquier viso de modernidad, asimilación o situación de contacto. Como si las culturas que iba encontrando existieran en un estado puro y original. Véase por ejemplo: Edward S. Curtis, The North American Indian: The complete portfolios, Taschen, Köln, 1997; Bramly, Serge, "Edward S. Curtis 30 Ans d'une vie pour perenniser la legend des indiens d'Amérique du Nord: Une oeuvre exceptionnelle dans l'histoire de la photographie" en PIOTO, No. 372, Septembre 2000, págs. 34-43 y 96; Native Nations: First Americans as seen by Edward S. Curtis, Edited by Christopher Cardozo, foreword by George P. Horse Capture, produced by Callaway Editions, Bulfinch Press Book, Little, Brown and Co. Boston, N.Y. Toronto and London, second edition 1998.

²⁶³ Lumholtz, El México...; Prefacio s.n. de página

cultura del Valle de México y los "Pueblo Indians" del S.O. de los Estados Unidos, y dar una idea del estado étnico de los indios mexicanos en el día y en tiempo de la conquista, dando luz a ciertas fases del desarrollo de la especie humana.²⁶⁴

Estas fases de las que habla, son los estados evolutivos, al igual que al hacer referencia al "estado étnico" indica el lugar en la línea evolutiva donde podían encontrarse a estos grupos. Sin embargo el texto es ambiguo y no podemos afirmar con seguridad que ese sea el sentido que Lumholtz quiso darle. Esta ambigüedad se aclara más adelante cuando afirma en el mismo Prefacio a El México Desconocido:

Los pueblos primitivos son cada día más raros en el globo. En el continente Americano aún quedan algunos en su estado original. Si se les estudia antes de que ellos también hayan perdido su individualidad o hayan sido arrollados por el paso de la civilización, se podrá esparcir mucha luz no sólo sobre los antiguos pobladores de dicho país, sino aun sobre los primeros capítulos de la historia de la humanidad.

En el rápido progreso actual de México, no se podrá impedir que esos pueblos primitivos pronto desaparezcan fundiéndose en la gran nación á que pertenecen. Las vastas y esplendorosas selvas vírgenes y la riqueza mineral de las montañas no continuarán largo tiempo siendo exclusiva propiedad de mis morenos amigos; más espero que les habré hecho el servicio de erigirles este modesto monumento, y que los hombres civilizados serán los primeros en reconocerlo.²⁶⁵

Deben de caber pocas dudas ahora sobre la misión de salvamento a la que se abocara el noruego; encontrar pueblos primitivos en su estado "original" estudiarlos, describirlos, y rescatarlos del olvido a través de sus estudios. Este rescate a través del texto, y de las imágenes fotográficas que lo acompañan, son a la vez un monumento a la memoria de algo que muere o esta muriendo; el mundo primitivo, y algo que nos lega al mundo occidental en forma congelada; el cadáver de las culturas consideradas primitivas, cubierto por las palabras y las fotografías como máscaras mortuorias.²⁶⁶ A pesar de la exaltación primitivista, el investigador es empático con sus informantes y en sus textos es posible percibir a un hombre carismático que puede ganar la confianza de sus informantes, cantando en sus propias lenguas y dándoles un buen trato, acto del que se regocija incontables veces:

Al principio, los nativos me hacían persistente oposición; son muy desconfiados de los blancos, lo que no es extraño, pues poco les han dejado que perder; mas yo buscaba los medios más apropiados para presentarme y ganar poco a poco su confianza y amistad, gracias principalmente á mi habilidad en cantar sus canciones nativas, y tratándolos siempre bien.²⁶⁷

²⁶⁴ Lumholtz, El México...; pág. XVI

²⁶⁵ Lumholtz, El México...; Prefacio s.n. de página

²⁶⁶ Para los arqueólogos decimonónicos, los pueblos primitivos contemporáneos se consideraban como excelentes laboratorios vivientes donde se podían "probar" las teorías sobre las formas de vida de las sociedades antiguas (primitivas) que habían dejado restos materiales de sus culturas. Este paradigma comparativo actuó en detrimento de los indios contemporáneos llegando a verse a algunos grupos como verdaderos fósiles vivientes.

²⁶⁷ Lumholtz, El México...; Prefacio, pág. XV

Científico y aventurero, Lumholtz encarna el espíritu romántico del explorador, se apasiona y conmueve frente a la naturaleza, se interesa por interactuar y entablar relaciones con sus informantes, aunque no deja de verlos con un aire de superioridad. Sin embargo, el tono de sus textos es muy diferente al de su contemporáneo Frederick Starr, quien verdaderamente despreció a los indios, como veremos más adelante. En el trabajo fotográfico de Lumholtz es posible apreciar que hay cambios en los enfoques y encuadres conforme ganaba pericia en el manejo de la cámara y entablaba relaciones más estrechas con sus informantes. En esos momentos cercanos al fin de siglo, sus fotografías se vuelven más intimistas. Los indios son así preservados, para la memoria melancólica occidental.²⁶⁸

La fotografía etnográfica de la última década del XIX deja entrever la expansión y reafirmación del poder colonial europeo. Esto es particularmente interesante para el período en el que Lumholtz trabajó en México, ya que la antropología empezaba, en este período, a institucionalizarse como ciencia. Lumholtz inicia sus viajes a México desde la perspectiva de las grandes expediciones científicas, encaminadas a recolectar muestras botánicas, especímenes de fauna, restos arqueológicos, hace levantamientos topográficos, estudios geológicos y reunir la mayor cantidad posible de datos de culturas "primitivas". Como él comentó en su momento:

Como mi expedición, por ser la primera, gozaría de las ventajas de la comparativa seguridad que prevalece en aquel territorio, consideré contribuir mejor á las tendencias de la ciencia, asociándome un grupo de hombres de ciencia y estudiantes... Eramos, por todos, treinta personas, contando el grupo científico, los guías, los cocineros y los muleteros, y llevábamos aproximadamente un centenar de animales entre mulas, asnos y caballos, al cruzar la sierra.²⁶⁹

Las siguientes expediciones las hizo el científico noruego con uno o dos asistentes y vivirá entre los indígenas llevando a cabo un trabajo más próximo a lo que hoy conocen los antropólogos como observación participante.

En los dos textos mencionados, Lumholtz se perfila como un personaje más bien ecléctico; un hombre de espíritu romántico decimonónico, cautivado por el sentido de la aventura, el viaje y los descubrimientos.²⁷⁰ Pero, también es un hombre de ciencia del

²⁶⁸ Lea Dilworth, *op.cit.*, llama a este tipo de nostalgia "nostalgia imperialista" siguiendo a Renato Rosaldo, y la describe como una especie de añoranza por aquello en lo que uno es cómplice en destruir o alterar, en donde el sentimiento de nostalgia es "inocente" y lo que es destruido sencillamente se representa como "perdido".

²⁶⁹ Lumholtz, *El México Deseñocido*; pág. XII

²⁷⁰ En palabras del mismo Lumholtz: "Leif Erikson, El Hombre de Norte, fue en el siglo undécimo, el primer europeo que pisó el suelo

XIX, convencido de las teorías evolucionistas que aseguraban al hombre moderno en un lugar superior al de sus coetáneos "primitivos". En el retrato de Lumholtz (I-92) del 20 de Marzo de 1892, en la Sierra Madre en Chihuahua, encontramos esta imagen del explorador. Lumholtz posa solo, sobre su montura, sus instrumentos de trabajo en las alforjas al costado de la mula. Su mirada ve hacia el espectador, fija, su cuerpo seguro y erguido en control de la situación mientras su pipa cuelga despreocupadamente entre sus labios. El paisaje que lo enmarca es de una naturaleza montañosa salvaje, inhóspita. El hombre, domina su montura, domina su entorno. Esta es la imagen que el explorador construye de sí mismo frente a la lente, como sugiere Roland Barthes en La Cámara Lúcida, frente a la cámara, el retratado es a la vez el que quisiera ser, el que el fotógrafo desea ver y el que los observadores inventan. Esta capacidad de auto-invencción es una de las características de la fotografía que no podemos generalizar para los sujetos indios en las fotografías antropológicas. Hay casos donde el sujeto ofrece a la lente la muda pasividad de una pose impuesta. Sin embargo, en las imágenes que Lumholtz tomó del shamán huichol, el Dr. Rubio, podemos leer con claridad una participación del shamán en la pose, la actitud y la respuesta a la lente. (I-93) No es posible afirmar si esto se deba a la posición que el Dr. Rubio ocupaba en la jerarquía social, una posición alta y de respetabilidad, o a la relación que Lumholtz mantuvo con este informante en particular. Quizás una combinación de ambas es lo que se percibe en las fotografías. En otros archivos etnográficos a los que tuvimos acceso, pudimos constatar esta característica donde se mezclan el estatus del modelo en la jerarquía social, y la relación de éste con el fotógrafo o investigador. Supongo que en gran medida, las relaciones que se dejan ver en las fotografías de este tipo particular, también dependieron de la disposición del sujeto indio frente al aparato fotográfico, de la empatía establecido entre fotógrafo y sujeto, así como de la presencia o ausencia de otros miembros del grupo étnico que lo alentaran o intimidaran. La afirmación que hace Barthes sobre la reinvencción del sujeto en el retrato fotográfico occidental, debe de matizarse para los encuentros fotográficos generados

americano. Acaso no parezca impropio, por lo mismo, que el instinto aventurero de los vikingos haya impulsado a un descendiente de aquel primer descubridor hacia una pacífica conquista por los campos de la ciencia en la Sierra Madre de México". Así, Lumholtz inventa su propio mito de origen personal y da validez a su posición como autor/autoridad. El México Desconocido, 2a. página del prefacio a la edición en castellano.

desde la etnografía, particularmente la decimonónica.²⁷¹

A través de los textos de El México Desconocido se descubre el particular apego que Lumholtz tiene a su cámara fotográfica. Es una herramienta de trabajo, pero, naturalista y romántico al fin, le permite perpetuar para su deleite posterior los maravillosos paisajes naturales con los que se va encontrando en la Sierra Madre. Así mismo, es un instrumento de registro de datos cuantificables. Lumholtz relata en El México Desconocido por lo menos dos episodios de eventualidades sufridas por su equipo fotográfico. El primero cuando esta cruzando por segunda vez un río cerca de Nogal (zona tarahumara):

Un día tuvimos que cruzarlo ocho veces. En ocasión justamente, un indio que con el agua hasta la cintura lo vadeaba, llevando á la espalda en un costalillo mis útiles fotográficos, olvidose un momento, a causa del extremado frío, hasta donde le colgaba la carga y la dejó sumergir en el agua. La idea de no poder, acaso por mucho tiempo, tomar vistas fotográficas, me contrarió muchísimo. Seis portaplacas estaban tan mojados que ni siquiera pude sacar los obturadores, pero afortunadamente llevaba otros aparte.²⁷²

En otra ocasión, en la zona tepehuana, Lumholtz relata un incidente donde es posible apreciar la reacción de los indios frente a la cámara.

Los mexicanos ignorantes que apenas saben quién sea el residente de su país, me han imputado más de una vez que llevaba en mi expedición intenciones de adueñarme de algunas tierras, atribuyéndome designios de conquistar á México para los americanos, con mis tres ó cuatro mexicanos e indios y una docena de mulas de carga. Hubo también en Navogame un mercader mexicano á quien inquietaron mis manejos y que dispuso a los indios en mi contra, diciéndoles que si permitían que 'ese hombre los retratara, se los llevaría a todos el diablo, por lo que harían muy bien en matarlo.' Tenía yo pensado ir al pueblo un domingo, y en la mañana recibí esta desalentadora carta escrita por un mexicano para el gobernador ó "general", quien, á fin de dar autenticidad al documento, había puesto, como rúbrica ó distintivo, una cruz debajo de su nombre:

Pueblo de Novogame, Enero 29 de 1893
Estimado Sr. Retratista:

Hágame usted el favor de no venir al pueblo á retratar como á quien intenta hacerlo. Creo que lo mejor que puede Ud. hacer es ir primero á Baborigame, por que en lo que respecta á este pueblo, yo no lo permito. En consecuencia, sírvase no pasar el día en este pueblo tomando fotografías, José H. Arroyos--General Al Sr. Retratista.

Llevándome conmigo á un mexicano, me encaminé al lugar, donde había reunidos unos veinte indios y varios mexicanos. El fantástico instigador de todo iba provisto de su rifle para dar peso á sus palabras; pero el juez mexicano, que estaba de mi parte, cuando hubo leído mis cartas del Gobierno, convenció á los presentes con un discurso á que obedecieran á las autoridades. Pronto comprendieron los tepehuanes la fuerza de sus argumentos, y el agitador tuvo que irse derrotado, siendo el resultado de todo que los indios me expresaran la pena de no haberse reunido en mayor número para que los fotografiara y

²⁷¹ Cuando Mirzoeff trabaja el caso de las fotografías de Lang en el Congo Belga, o Lea Dilworth lo hace sobre los indios del Sur Oeste Norte Americano, también se discute y enfatiza esta problemática del papel, y la participación del indio o la india que posa para una fotografía. Esta problemática parece surgir de lo difícil que resulta determinar si el sujeto pudo o no participar en la decisión de la pose, la puesta en escena de la que es parte, y en que medida si se establece una suerte de diálogo, de mediación ó negociación de las identidades.

²⁷² Lumholtz, op.cit. : pág..306-307.

que si tal era mi deseo mandarían llamar á otros individuos de su tribu.²⁷³

Esta anécdota ilustra la imagen que en ocasiones tenía Lumholtz de los indios, a los que califica de ignorantes, y también que el investigador era más identificado como retratista que como explorador o científico. Este reconocimiento del investigador como retratista nos habla del conocimiento que se tenía en la zona de los fotógrafos transhumantes, que ejercían su oficio viajando de pueblo en pueblo. Por otro lado, el antagonismo generado con los "mexicanos" puede deberse a la actitud generalizada que existía entre diferentes "grupos de poder" en los pueblos, segregándose y compitiendo por el estatus y el control. Una vez establecidos los rangos, recordando que el investigador viajaba con el apoyo directo del Presidente Porfirio Díaz, así como reconocimiento de Don Ignacio Mariscal- entonces Ministro de Relaciones Exteriores-, Lumholtz accede al "contacto" con los indios sin disputa de los "mexicanos".²⁷⁴ Es curiosa la diferenciación entre estos dos grupos, ya que apunta hacia una forma de pensar lo indio como excluido del concepto de ciudadano de un estado nacional. El indio es entonces ante todo un "hombre primitivo" separado, puesto aparte, de los nacionales mestizos. Por otro lado nos encontramos en este comentario con el deseo de los indios de ser retratados. Si bien la fotografía aún no era una práctica demasiado extendida por las partes más remotas del país, existía un conocimiento de este método de fijar las imágenes. ¿Qué interés tendrían los indios en ser retratados? Curiosamente, en la fotografía tomada en Norogachic, Chihuahua en Julio de 1892, (I-94 Carp. 9 Neg.446) esta familia Tarahumara accede a ser fotografiada con un elemento que aparentemente no pertenece a su cultura. La inclusión de la pluma en la cabeza del indio nos remite al mito visual del "indio norte americano, nómada, salvaje y emplumado". En las referencias al reverso del positivo que consulte en el INI, se señala una anécdota donde parece haber sido el sacerdote de Norogachic quien sugiriera emplumar a los indios para darles mejor "vista". Existe aquí una clara intención de reproducir la imagen

²⁷³Ibid.; Vol. 2 págs. 414 y 417.

²⁷⁴En el prefacio para la edición en castellano de El México Desconocido, Lumholtz escribe: "Debo, en primer lugar, expresar mi agradecimiento al Sr. General Don Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana, quien por medio de órdenes y cartas de recomendación me facilitó el camino para vencer obstáculos y preocupaciones que, de otro modo, hubieran sido insuperables. Debo, así mismo al Señor Presidente, haber hecho aparecer mi libro en edición tan hermosa. Tengo en seguida la satisfacción de manifestar mi gratitud a su Excelencia el señor Don Ignacio Mariscal, Ministro de Relaciones Exteriores... Agradezco vivamente la honra de ver aparecer mi libro en la misma lengua y al lado de las obras de tan ilustres sabios y autores como José Fernando Ramírez, Manuel Orozco y Berra, Francisco Pimentel, Joaquín García Icazbalceta, Alfredo Chavero, Francisco del Paso y Troncoso, José María Vigil."

estereotipada del indio salvaje. La idea inocente de que la fotografía etnográfica es un registro fiel, documental, mimético, de la realidad, se topa de narices con la complejidad en la que se montaron muchas imágenes antropológicas; un juego de teatralización y puesta en escena para beneficio de los receptores y los mismos retratados.

Este antecedente sirve de ejemplo para ver a Raúl Estrada Discua, quien narraba también que en general en la década de los cuarentas del siglo XX, se encontraba con poca animosidad o resistencia por parte de los indios para retratarlos. Recordaba Discua un incidente que vivió con el jefe de un grupo de indios kikapús, quien no quería ser retratado, y después de mucha conversación se dejó convencer y se retrató.²⁷⁵

Sobre el carácter tipológico de la expedición de Lumholtz existen un gran número de fotografías. La característica común de las fotografías antropométricas, en general de la época, incluyen una vara de medir a un costado del sujeto. (I-95) Aquí las posibilidades de una pose elaborada por parte del fotografiado son pocas. Es posible que Lumholtz indicara a sus sujetos permanecer de pie erguidos a un costado de la vara. Las fotografías registran algo sobre el tipo de vestido "étnico" pero son sobre todo fotografías taxonómicas; lo que se va definiendo e identificando es un "tipo" de cuerpo "otro", al del hombre blanco. Las mujeres llevan los pechos descubiertos y sus caras reflejan seriedad y gravedad.

En las carpetas sobre la región tarahumara abundan las fotografías de cavernas. (I-96, I-97) Esto se debe en gran parte, a la intención original de la expedición de encontrar restos "vivientes" de los antiguos habitantes de las cavernas del sur oeste de los Estados Unidos Norte Americanos. Lumholtz inicia su primer viaje a México esperando encontrar vestigios de estos hombres antiguos en el N.O. de México. En 1892, llega a la región tarahumara y afirma: "Los indios tarahumaras de la Sierra Madre, una de las tribus mexicanas menos conocidas, vivían en cavernas en una extensión tal que propiamente

²⁷⁵Entrevista a Raúl Estrada Discua, Abril 9, 1998. Además en el Libro de oro aparece una entrevista a Estrada Discua publicada por el Diario La Época de Tegucigalpa Honduras en octubre 1948 dónde narra el incidente: 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 Papcuaro, 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 fotografía aparece en la monografía de los kikapús en Etnografía de México, pág. 675. "El gobernador de los kikapús. Papcuaro. El nacimiento Coah." El gobernador mira fija y desconfiadamente a la cámara mientras sostiene al oscezo entre sus brazos.

puede llamárseles los trogloditas americanos de hoy".²⁷⁶ De estas fotografías se pueden inferir varios datos etnográficos acerca del tipo de habitación, los utensilios, el vestido de las mujeres, la manera de cargar a los niños, entre otros. Es mi impresión que el paisaje y la caverna como espacio reminiscente del hombre prehistórico, son lo que más atrae la mirada de Lumholtz. Poco se detiene el investigador a ubicar a sus sujetos dentro de sus espacios vitales en el sentido de estos como propiedades o bienes materiales a inventariar, lo cual en el retrato decimonónico de las clases pudientes suele ser la regla.²⁷⁷ Lo prominente en estas fotografías es el espacio natural más que los hombres y mujeres que lo habitan.

También hay una serie de retratos de "tipos"; en general los sujetos, hombres y mujeres están de frente, o de perfil, a la cámara, y no hay mayor información de ningún entorno. Algunos, sobre todo los de hombres con cargos religiosos o rituales deben haber llamado la atención de Lumholtz, por esa extraña atracción que estos personajes ejercen sobre los etnólogos. En ese paradigma de salvamento, denunciado por James Clifford, uno de los afanes es preservar un registro de cosmovisiones que la modernidad condena a la desaparición, se las registra y desea preservar por considerarlas como elementos de "autenticidad étnica". Lumholtz parece arrestar para el resto del mundo la relevancia cultural de la figura del shamán, en esos rostros como en la serie del Dr. Rubio, o del guardián del dios del fuego en la región huichola. (I-98, I-99) Estas, fotografías son las más "auráticas" ya que intentan reintegrar a la imagen reproducida el halo de magia y espiritualidad del personaje.

En las fotografías de grupos, el énfasis visual tiende a concentrarse en la uniformidad de los sujetos. (I-100, I-101) De algún modo subyace en estas imágenes la noción de que las sociedades primitivas son más homogéneas e igualitarias. Por otro lado de nuevo nos topamos con esta preocupación por registrar los modos de vestir y los tipos de indumentaria. La cámara, en muchas ocasiones es un instrumento de disección en manos de estos antropólogos-taxonomistas, en otras es un lápiz apuntador de inventarios.

²⁷⁶ Lumholtz, *El México Desconocido*; Vol1, pág. XIV. Este descubrimiento de una "realidad ignota" (término que tomo prestado de un comentario de Rita Eder), es como una segunda "Gran Aventura de Descubrimiento", equiparable al descubrimiento de América.
²⁷⁷ Tanto en el retrato fotográfico como en la pintura de retrato de las clases altas los sujetos posan dentro de un ambiente que realza su posición social y económica; entre ricos cortinajes, frente a la enorme extensión de sus haciendas y entre sus hijos y esposa como posesiones. Por otro lado, si bien estos elementos de entorno existen en la fotografía de clases marginales, los entornos adquieren otro sentido, en el caso particular de los indios, pero igualmente de los negros africanos, los aborígenes, los pueblos no occidentales en

Por último, una toma de un hermoso paisaje, de los cuales Lumholtz disfruta y describe incansable en sus relatos, y los cuales revelan la sensibilidad estética del naturalista. (I-102) Los niveles de contraste, y manejo de formas y volúmenes en las fotografías de paisaje, hace de éstas sus mejores trabajos. En ellas la figura humana aparece siempre como un insignificante y pequeño recuerdo de la humanidad, en medio de la grandiosidad del entorno natural.²⁷⁸

Frederick Starr y León Diget

Otros dos investigadores extranjeros estuvieron presentes en México, para realizar investigaciones entre los indios de finales del siglo XIX; Frederick Starr y León Diget.²⁷⁹

De la Universidad de Chicago, llegó a México el antropólogo Frederick Starr. Este, a diferencia de Lumholtz, no tomó las fotografías para sus investigaciones. Contó con el trabajo de los fotógrafos Charles B. Lang de Bluff City, Utah quien acompañó a Starr en por lo menos tres de sus viajes, y el fotógrafo Bedros Tartarian que participó en las expediciones de Starr desde 1898.²⁸⁰ Las fotografías tomadas por ambos aparecen reproducidas, en los más de los casos invertidas, en el álbum etnográfico Indians of Southern Mexico publicado en Chicago en 1899 y dedicado al Presidente de la República Mexicana, General Porfirio Díaz y al Sr. Manuel Fernández Leal, ministro del departamento de Fomento, a quien extiende su agradecimiento por el apoyo, interés y asistencia en sus pesquisas.

En el prefacio de este libro se nos aclara que el objetivo principal del viaje de Starr a tierras mexicanas fue el estudio de los tipos físicos de las "tribus nativas". El inicio de la investigación lo marco un viaje del autor, a lomo de caballo, desde la ciudad de Oaxaca hasta la de Guatemala, de enero a febrero de 1896. La diversidad de los tipos físicos

general, existe una intensa relación en la representación entre cuerpo y paisaje como si los sujetos considerados primitivos tuviesen un lazo primigenio con la tierra, pero vista como lugar de origen, no como una posesión material.

²⁷⁸ Esta fotografía I-90, "Barranca de San Carlos" es muy cercana a las que hicieron en los Estados Unidos Norteamericanos los fotógrafos como Timothy O'Sullivan encargados de registrar la expansión norte-americana hacia el oeste de ese país. Sus imágenes como las del "Cañón de Chelle" (1873, albúmina) resuenan en las fotografías de paisaje de Lumholtz. Véase la fotografía de O'Sullivan en Beaumont Newhall, The history of photography. The Museum of Modern Art, New York, 1982, (yo consulte la versión revisada y aumentada de 1997; pág.99.)

²⁷⁹ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba en "Antropólogos y agrónomos viajeros..." op.cit. menciona otros investigadores: Karl Kaerger, agrónomo enviado de Alemania a América Latina (Argentina, Chile, Perú Ecuador y México) entre 1899 y 1900 utilizando una cámara de 4x5 pulgadas; los investigadores mexicanos contratados por el Museo Americano de Historia Natural, Fortunato Hernández y Ricardo E. Cicero quienes llevaron consigo al fotógrafo Rafael García a realizar un estudio/documentación entre los indios mayos/ocoronis llevando consigo una cámara de 5x7 pulgadas; y finalmente Karl Preuss quien trabajó en una región de la sierra del Nayar, entre coras y huicholes retratando a los indios con una cámara de 4x5 pulgadas.

²⁸⁰ Para información detallada sobre la autoría de las imágenes véase la página 8 del prefacio a Indians of Southern Mexico: an Ethnographic Album, Printed for the Autor by Lakeside Press, Chicago 1899. También viajó con Starr, el fotógrafo Louis Grabic en 1900 y 19001, pero sus fotografías no aparecen en el álbum.

indios encontrada en este viaje promovió la planeación de un viaje subsiguiente realizado a partir de enero de 1898. Los tres primeros meses (enero-marzo) se estudiaron grupos indios del Estado de México, Michoacán, Tlaxcala y Puebla. En los mismos meses en 1899 se continuó el trabajo en el Estado de Oaxaca.²⁸¹

Starr representa la corriente del positivismo evolucionista más exacerbada. En innumerables lugares a través de sus textos nos encontramos con comentarios sumamente peyorativos acerca de los indios que estudiaba. Resultan particularmente reveladores de su posición frente a los indios, los relatos que hace en su libro de viaje In Indian Mexico, A Narrative of Travel and Labor publicado en Chicago en 1908. Justifica la publicación de "un libro más sobre viajes en México" argumentando que él tratara de contar sus experiencias de trabajo y viaje en el México Indio, un México prácticamente desconocido. Con este argumento, no sólo le da validez su publicación, sino que establece su autoridad (como autor y como experto) para respaldar los juicios y relatos que presentará en el texto. Afirma que fuera de su libro, el único libro que aborda anteriormente el tema del México Indio es el de Carl Lumholtz El México Desconocido. Relata que para las mediciones, las tomas de los moldes para los bustos de yeso, e incluso las sesiones fotográficas, en varias ocasiones recurrió a la fuerza pública para obligar a los indígenas a cooperar. Starr explica que hacer este trabajo fue difícil ya que:

...los indios mexicanos son ignorantes, tímidos y sospechan de los extraños. Se requeriría de mucho tiempo, en cada pueblo, si uno dependiera de establecer relaciones amistosas y personales con la gente. Pero con la Asistencia del Gobierno, todo se haría rápido y fácil.²⁸²

A diferencia de Lumholtz, que también reconoce haber encontrado resistencia por parte de los indios, Starr no tiene interés por establecer una relación amistosa con estos; mantiene una posición de superioridad jerárquica, y utiliza en el texto de sus viajes, un tono sumamente potente. Más adelante en el libro relata una situación en Mitla, con los zapotecos, durante y después de la borrachera de una fiesta. A la mañana siguiente a la fiesta, Starr retoma su trabajo de investigación, ordenando que se le trajera a la gente

²⁸¹Los grupos que estudio en estos viajes Starr incluyeron a los otomies, tarascos, nahuas, mixtecos, triquis, zapotecos, mixes, huaves, chontales y cuicatecos. Se realizaron tres tipos de trabajos; mediciones antropométricas, fotografías y modelos en yeso. Para cada grupo se tomaron 100 hombres y 25 mujeres para ser medidos, considerando 14 mediciones por individuo. De 50 a 60 fotografías fueron tomadas en cada grupo, básicamente de cuatro tipos de imágenes-retratos (negativos de 5x7 pulgadas), una toma de frente y otra de perfil de cada persona mostrando figuras de cuerpo entero en trajes típicos (negativos de 5"x8"), tomas de vida cotidiana e industrias (negativos de 5"x8"), y vistas generales (negativos de 8"x10"). Se tomaron un total de setecientos cincuenta negativos y una serie de bustos de yeso tomados de las personas vivas del muestreo indio arrojando un total de como 50 bustos, más o menos 4 por grupo.

²⁸² Starr, Frederick In Indian México. A Narrative of Travel and Labor, Forbe and Co., Chicago, 1908, pág. IV del Prefacio.

por la fuerza para las mediciones, mandando incluso a un policía a traer a un sujeto que rehusaba ser medido.²⁸³

Esta situación se repitió en Tehuantepec donde mandó a la fuerza pública para traer a las mujeres indias del mercado en Juchitan, ya que no querían ser medidas.²⁸⁴ Este incidente terminó, con Starr haciendo que cuatro policías fueran por las mujeres y las llevaran por la fuerza, una por una, al patio del palacio municipal donde finalmente fueron medidas contra su voluntad. En las páginas 168 y 169 de este mismo libro se encuentran las fotografías de las dos mujeres huave que Raúl Estrada Discua reprodujo y agregó, no sabemos por qué motivo, al álbum de los huave en el archivo del IIS-UNAM entre 1939 y 1946. El hecho de que fotografías tomadas a finales del siglo XIX aparezcan acompañando las imágenes producidas en la cuarta década del siglo XX por un lado parece reforzar la atemporalidad de la fotografía indigenista. Por otro hace más fuerte el argumento de "equivalencia" entre unas y otras imágenes colocadas dentro de los álbumes, como lo propuso Deborah Poole en su trabajo de las tarjetas de visita del Perú. Poole propone que este sistema de equivalencias se debe a que las imágenes se coleccionan de un modo intercambiable y se despliegan unas junto a otras en los álbumes decimonónicos, como si la primera, la segunda, la tercera, al ser parte de una serie fueran iguales. Se borra la particularidad, se subraya el tipo, la serie.²⁸⁵

Sobre los huave Starr dice, por ejemplo, que su visita fue una de las más interesantes ya que los huave eran un pueblo conservador, y uno de los menos conocidos entre las poblaciones nativas de México. El investigador encuentra la vida de los huave prácticamente bucólica. Es en comentarios y apreciaciones como las que hace de los huave que el peso y los prejuicios del positivismo se ven con mayor claridad. Acerca de su tipo físico explica: "Los Juaves representan un tipo físico bien definido. Son de estatura mediana a alta. Sus narices son las más grandes o más prominentes de los indios de México siendo estas descaradamente aquilinas."²⁸⁶ Para mostrar estos tipos faciales hace amplio uso de la fotografía de identificación, de frente y de perfil, estandarizando el uso de la manta blanca como fondo. (I-103)

²⁸³ *Ibid.*, pág. 142-145.

²⁸⁴ *Ibid.*, pág. 162-165.

²⁸⁵ Deborah Poole, *Op.cit.*, véase el capítulo V, "Equivalent Images".

²⁸⁶ Starr, Frederick *In Indian México*, op.cit.: pág. 336. Mi traducción.

Concluye su libro de viajes y trabajos en el México indio afirmando:

El indio de México es conservador; no quiere contacto con el mundo fuera de su comunidad; su pueblo es suficiente para satisfacer sus necesidades; está dispuesto a pagar impuestos para que se le deje en paz, viviendo como lo hacían sus padres. En su pecho aún hay odio por el hombre blanco y el mestizo, y desconfianza de los extraños. El brote bélico Chamula de 1868 y la Guerra Maya recién terminada, son ejemplos de este odio aplastador. México tiene un problema en sus indios, la solución al problema se ha intentado en varias maneras, de acuerdo a si la población era Totonaca, Yaqui o Maya; no es una labor pequeña, construir una nación de una población india.²⁸⁷

Estas frases parecen anunciar las reflexiones que unos años después publicara Molina Enríquez acerca de nuestros “grandes” problemas nacionales, los indios siendo el mayor, por lo que obstaculizan la consolidación de una nacionalidad mexicana homogénea. Así mismo se repiten en los argumentos de Lucio Mendieta y Nuñez, director del IIS-UNAM, desde sus trabajos de los años veinte con Manuel Gamio, como ya vimos en el capítulo segundo.

Las fotografías que reproduce Starr en Indias of Southern Mexico muy posiblemente sirvieron de base conceptual para la organización del archivo México Indígena en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM de 1939 a 1950. Estas fotografías, en el libro de Starr, están organizadas para presentar al lector con una visión global del mundo indígena. Existen tomas de paisaje, de vivienda, de tipos de indumentaria (I-104), tipos raciales y de formas de producción artesanal (I-105, I-106) En general estos son los mismos parámetros seguidos para la elaboración del archivo México Indígena.

Otro investigador que trabajo en México a finales del siglo XIX fue León Diget (1859-1926). Su primer viaje a México lo realizó de 1889 a 1882 contratado por la casa Rotchild de París para prestar sus servicios como químico industrial en los minerales de El Boleo (cerca de Santa Rosalía) lugar que llegó a ser el centro productor más importante de cobre del país.

Durante su primera estancia en México reunió una importante colección de geología, zoología, botánica y cultura arqueológica de Baja California. La importancia museográfica y científica de los especímenes que llevó consigo, a su regreso a Francia le valieron el nombramiento de una “misión científica” a tierras mexicanas por parte del *Ministère d'Instruction Publique* completando en total cinco estancias en México.²⁸⁸

²⁸⁷ *Ibid.*, pág. 396.

²⁸⁸ A la Baja California (1893-1894); al estado de Jalisco y territorio del de Tepic (1896-1898); a los estados de San Luis Potosí, Jalisco, Colima y las playas del Golfo de California e islas vecinas (1901-1904); al estado de Michoacán y la región de Toluca y al estado de Jalisco y la Baja California (1911-1913). El Centro de Estudios Mexicanos y Centro Americanos (CEMCA) y el Instituto

Las fotografías tomadas por Diget fueron en su gran mayoría de tipos físicos, tomados con una cámara de formato 4x5 pulgadas y también con otra de 8x10 pulgadas, siguiendo el registro antropométrico de la época y son muy similares a las de este mismo estilo tomadas por los fotógrafos que viajaron con F. Starr, e inclusive las que Lumholtz mismo tomara. (I-107) En ocasiones utilizó una manta blanca como fondo, en otras una hoja grande de papel cuyos dobleces se pueden apreciar en algunas fotografías. (I-108) Existen también tomas de paisajes y de atuendos y accesorios indios desplegados sobre fondos planos y neutros. (I-109)

La calidad de las tomas no es tan nítida y depurada como las de Lumholtz y las composiciones, aunque posadas, son menos organizadas y armónicas. Además de lo que ya hemos definido como el estilo de fotografía antropométrica, las imágenes de este investigador tienen en común con las de Lumholtz y las tomadas para Starr, el hecho de que los sujetos posan con gran seriedad confiriendo a las fotografías un aire de solemnidad. De nuevo la sonrisa y la relajación de los rasgos faciales están ausentes casi en la mayoría de las tomas. Esto mismo ocurre en los archivos etnográficos de la primera mitad del siglo XX, incluyendo al archivo "México Indígena". Cabría especular si esta solemnidad se debe a la duración de la pose (situación técnica), a la actitud de los fotógrafos/investigadores, o a la de los mismos fotografiados.

Comienzos de los estudios antropológicos en México y la producción de imágenes fotográficas para estos

Nicolás León narra que para 1903 se fundó en el Museo Nacional la cátedra de Antropología y Etnografía, la cual se le confió siendo él el primero en México que se encargara de la enseñanza en esta materia.²⁸⁹ Aclara que bajo su tutela se efectuaron entre 1904 y 1907 expediciones entre diversas "tribus de indios de nuestra República", donde con sus alumnos realizó investigaciones antropométricas, étnicas, lingüísticas e históricas. Aprovechando este material somatométrico y las fotografías que se tomaron

Nacional Indigenista (INI) publicaron conjuntamente dos libros sobre el trabajo de Diget; *Fotografías del Nayar y de California 1893-1900*, en 1991 con el material fotográfico del investigador, y el otro *Por Tierras Occidentales entre sierras y Barrancas*, publicado en 1992 con textos del propio Diget. La información que existe sobre su vida y su trabajo no es muy extensa pero por las fechas de sus viajes sabemos que fue contemporáneo de Carl Lumholtz, aunque Diget llegó a la zona huichola cuando Lumholtz acababa de salir de la misma. No hay noticias de que se hayan encontrado.

²⁸⁹ Nicolás León "La Antropología física y la Antropometría en México. Notas Históricas" *Anales del Museo Nacional de Arqueología* Tomo I, 4a. época, México 1922; pág.104. Nicolás León aclara que aunque el Dr. Martínez Calleja tuviese con años de anterioridad el título de profesor de antropología de hecho fue el conservador de la sección, siendo pues el Dr. Nicolás León en realidad el primer profesor de la cátedra de antropología.

para dichas investigaciones, así como los "moldes en yeso de la cara y extremidades de algunos individuos estudiados que se tomaron y varias piezas de indumentaria originales, se pudieron arreglar estatuas de yeso representando ellas una pareja popoloca y una mazateca."²⁹⁰ La pareja popoloca se exhibió en el departamento de etnografía del Museo Nacional. Fue Manuel Gamio quien continuó la labor de Nicolás León por mejorar las condiciones de la antropología en nuestro país.

A Manuel Gamio se le reconoce en general como uno de los fundadores de la antropología mexicana moderna pero sobre todo de la arqueología mexicana. Su pensamiento y su trabajo influenciaron fuertemente el de muchos de sus contemporáneos y alumnos. Manuel Gamio quiso realizar un trabajo antropológico global que sirviese para implementar políticas concretas para incorporar a las poblaciones indígenas al resto de la cultura nacional. Su visión de los indígenas, su manera de pensarlos, se plantea desde una perspectiva evolucionista y el tipo de ciencia que Gamio ejercía estaba muy matizada por el positivismo decimonónico. En la segunda década del siglo XX y desde la Dirección de Antropología en la Secretaría de Agricultura y Fomento, Gamio inicia lo que llama "estudios integrales de la población", aludiendo a un tipo de estudio que considerase a los grupos humanos en su contexto geográfico, su relación con el medio ambiente, su interacción con otros grupos humanos y todos los aspectos descriptivos y cuantificables que pudiesen obtenerse a partir de estas relaciones. En cuanto a los aspectos descriptivos, tanto texto como imagen fotográfica forman parte de la documentación de los tipos de vida de los grupos indígenas que habitaban en el país. Quizás debido a una corriente ya muy arraigada en la antropología de la época, la fotografía servía como parte instrumental en la clasificación de los grupos humanos, destacando no solo los aspectos somáticos utilizados por antropólogos físicos, sino los registros de cultura material contemporánea efectuados por los etnólogos, así como los efectuados por los arqueólogos para las culturas del pasado histórico.

Gamio plantea, al abordar la necesidad de realizar estudios científicos sobre los indígenas, la imperativa de conocerlos para poder ayudar a que sus condiciones de vida mejorasen. Afirma que:

²⁹⁰ Idem.

... el conocimiento de la población no puede obtenerse si sólo se hace de ella un estudio unilateral, es decir, si se le considera como entidad aislada, puesto que las poblaciones humanas no pueden vivir sin el concurso inmediato e imprescindible de los organismos animales y vegetales, de las substancias minerales y de las influencia climatéricas y geográficas que existen en las regiones o territorios que ocupan. Ya que población y territorio son entidades íntimamente ligadas y dependientes una de otra en casi todos sus aspectos y características, precisa conocer integralmente a ambas a fin de poder mejorar las condiciones de vida, tanto materiales como abstractas, de la primera.

Procediendo de otra manera, los gobiernos van al fracaso, pues no pueden gobernar lógicamente a pueblos cuya naturaleza y condiciones de vida desconocen; éstos, por su parte, no pudiendo desarrollarse bajo los empíricos sistemas gubernamentales que forzosamente se les imponen, vegetan degenerados y débiles, o bien hacen estallar sus justificadas protestas por medio de continuas revoluciones.¹²⁹¹

Gamio hace aquí dos afirmaciones relevantes para su campo de trabajo: la primera se refiere al desarrollo de estudios integrales y su adopción dentro de su ramo de investigación para poder detener la “degeneración y vida vegetativa” que supone llevan los grupos indios; la segunda subraya las relaciones de poder en las que se inscribieron la investigación y los gobiernos cuando se trataba de las poblaciones indias. Gamio acusa a los gobiernos, como posteriormente lo haría Mendieta y Núñez, de obrar sin conocimiento de la población a la que dirigen diferentes políticas y programas. Al recomendar la inclusión de las investigaciones integrales de los especialistas (etnólogos, antropólogos, sociólogos) Gamio puede crear una justificación política, de utilidad básica, para su rama de estudio. Lo que hace es afianzar los cimientos de una práctica académica, autorizándola y promoviendo. Plantea que un justo y atinado desarrollo de la ciencias sociales y su aplicación en la investigación de las poblaciones tan heterogéneas de nuestro país, lograrán dar al gobierno el apoyo necesario para actuar efectivamente frente a estos grupos indígenas. El programa de la Dirección de Antropología, apunta Gamio, “resalta la necesidad especial de realizar un estudio de la población de nuestro país.”

Para lograr ese tipo de trabajos de investigación planteó primero una zonificación de la República Mexicana, aunque solo logró llevar a cabo el referente a la Población del Valle de Teotihuacán. En su trabajo que lleva este título, Gamio va señalando su pensamiento indigenista pragmático, evolucionista, positivista y un sentimiento muy ambiguo en torno a su manera de considerar lo indígena; a veces rescatando y enalteciendo los valores de las culturas indígenas, en otras dejando ver la ambivalencia del hombre moderno frente al mundo que considera primitivo y por tanto

inferior, aunque sumamente atrayente. En este sentido, Gamio refleja un modo de sentir bastante acorde a una época, donde los desencantos de la vida moderna, con la deshumanización y despersonalización del trabajo, la producción masiva y la urbanización llevaron a muchos intelectuales y artistas a voltear su mirada hacia las vidas y culturas indígenas, que aunque consideradas primitivas, ofrecían un remanso de comunión con la naturaleza y la aparente simplicidad de la que el vértigo de la modernidad comenzaba a robar al hombre y la mujer modernos.

En toda la obra de la Población del Valle de Teotihuacán, Gamio habla de los indios como una raza. No es nunca muy claro exactamente lo que quiere decir cuando usa este término. En ocasiones lo hace para referirse a las características físicas exteriores, en otras a la cultura, en otras a una clasificación más biológica. Para subrayar la importancia de los estudios antropométricos, ya sentada desde el siglo XIX, y afirmar una continuidad en los estudios de antropología física, Gamio incluye en el Tomo II de La Población del Valle de Teotihuacán una serie de fotografías que muestran los rostros, de frente y de perfil con una manta blanca como telón de fondo, tanto de tipos indígenas como de tipos mestizos, tanto de hombres como de mujeres (I-110/A y I-110/B). Estas fotografías guardan una estrecha relación con las fotografías realizadas por los fotógrafos que acompañaron las pesquisas de Frederick Starr en el Sur de México, a finales del siglo XIX.

Gamio fue alumno de Franz Boas durante su doctorado en la Universidad de Columbia en Nueva York. Es posible, que Boas lo hubiese influenciado en el uso de la fotografía y el cine como herramienta metodológica y de documentación del trabajo de campo. Fatimah Tobing Rony señala la influencia de Boas sobre sus alumnos que trabajaron hacia los años 30's, y lo ejemplifica con las labores cinematográficas/antropológicas de Melville Herskovits, de Katherine Dunham (filmo a los dahomey en 1931; en Tahití en 1934); de Zora Neale Hurston (en Florida entre 1928-29 filmando a su propia comunidad afroamericana); y finalmente a Margaret Mead quien junto a su esposo Gregory Bateson filmó a los balineses entre 1936 y 1939. Boas, o por lo menos su herencia en la educación de Gamio, parece ser un

²⁰¹ Gamio, Manuel La Secretaría de Agricultura y Fomento, Dirección de Antropología presenta Introducción, síntesis y conclusiones de la obra La Población del Valle de Teotihuacán. Secretaría de Educación Pública- Dirección de Talleres Gráficos, México 1922.

puente interesante para relacionar la práctica del registro fotográfico antropológico del siglo XIX, con las prácticas fotográficas de documentación científica de las primeras dos décadas del siglo XX. Para Boas era muy importante poder realizar y reunir suficiente documentación visual de la vida de los indios así como de ejemplos de cultura material- desde artesanías hasta objetos rituales, vestidos etc.- para ser preservados en el Museo y ser estudiados ahí, en detalle, por los investigadores. Esta herencia que Gamio recibió de Boas, pasó de sus manos a las del director del IIS-UNAM, y culminó en el encargo del archivo "México indígena" en los cuarenta.

Es muy posible también que esta práctica "documental" estuviese lo suficientemente generalizada en el medio científico antropológico para convertirse en un documento necesario.²⁹²

Gamio no completó un archivo fotográfico de tipos indígenas mexicanos. Logró reunir varios ejemplos y desplegarlos en el Museo Nacional junto con unos cuadros etnográficos a los que hace referencia Carlos Basauri en la introducción a su obra La población indígena de México, (1940)²⁹³ que da una primera visión global de las condiciones de vida de las poblaciones indias del país, pero tampoco logra producir este gran archivo fotográfico "de todos los grupos étnicos", lo cual sí llevó a cabo Mendieta y Núñez mandando a Raúl Estrada Discua desde 1939 hasta 1946 a fotografiar indígenas por los todos confines del país.

Este trabajo, como ya se ha podido comprobar, fue una de las grandes preocupaciones, y su realización una de las labores más importantes, de los antropólogos físicos y los etnólogos decimonónicos. Es de esta tradición tan arraigada en las corrientes positivistas y evolucionistas, que parte la iniciativa en 1939 de realizar registros fotográficos neutros de toda la población indígena del país: retomando este estilo decimonónico a pesar del vigor y dinamismo que la fotografía de prensa estaba infundiendo a la fotografía documental.

²⁹² Jacknis, Ira "Franz Boas and Exhibitions: On the limitations of the Museum Method of Anthropology" en George W. Stocking Jr. (editor) Objects and Others History of Anthropology Series Vol.3, Madison, University of Wisconsin Press, 1985: págs.75-111. Jacknis explica el tipo de museografía que Boas propuso dentro del Museo Americano de Historia Natural, para Boas la fotografía era una ayuda metodológica y documental para la elaboración de las escenas de vida cotidiana; véase también Ira Jacknis "Franz Boas and Photography" en Studies in Visual Communication 10, No1, 1984, pág.2-60. Boas promovió el uso de la fotografía como herramienta documental entre sus alumnos de la Columbia University.

²⁹³ La primera edición (1940) del libro de Basauri trae unas fotografías que posiblemente ese encuentren aún en algún lugar del archivo de la SIIP. La segunda edición de este libro trae fotografías del archivo "México Indígena" posiblemente por que no se pudieron encontrar las fotografías originales.

CAPITULO 5

La construcción del indio en la fotografía 1910-1950

La imagen de los indios aparece en la fotografía del siglo veinte heredando una tradición de representación de lo indio que proviene de la pintura, del grabado y de la litografía costumbristas decimonónicas. Las imágenes fotográficas de indios fabricadas por diferentes fotógrafos al inicio del siglo veinte se ciñen sobre todo a los estilos costumbristas de las tarjetas de visita del siglo XIX. Estas fotografías, con un marcado uso comercial, refuerzan la presencia de lo indio como un bien material de consumo, como una mercancía. Entre los fotógrafos que podemos mencionar en esta línea se encuentran C.B. Waite y Winfield Scott.²⁹⁴

Tanto Scott como Waite realizaron imágenes que respaldaron el valor folklórico de las tradiciones indígenas, subrayando sobre todo las composiciones armónicas donde lo indio es idealizado como un símbolo de la belleza primitiva bucólica y arquetípica. Este tipo de fotografía "folklorista" también tendría un espacio dentro de las imágenes tomadas para el archivo "México Indígena". Uno de los temas o sujetos predilectos en este folklorismo fue la mujer india, sobre todo como madre y así la registró Estrada Discua en repetidas ocasiones. (I-111, I-112)

Me parece que es obvio que no se puede hablar de una construcción unívoca de lo indígena en los repertorios visuales de los primeros cuarenta años del siglo XX. De la bibliografía y de la observación concreta de ejemplos de caso, se destila que algunas imágenes de lo indio fueron más socorridas que otras lo cual lleva a suponer que en el imaginario indigenista del siglo XX realmente se consolidaron ciertos tipos, o arquetipos, de lo indio. He venido proponiendo que la representación fotográfica de lo indígena en el archivo "México Indígena" mantiene lazos muy fuertes con la iconografía decimonónica de este corte y que esto se debe en gran medida a los deseos por mantener un orden y una estabilidad en el ámbito político nacional, y en el académico en particular. Este hecho salta a la vista, sobre todo, cuando uno se detiene a revisar la diversidad de imágenes de lo indígena que se producen en las tres décadas que anteceden a la

²⁹⁴ Sobre C.B. Waite, véase Montellano, Francisco, C.B. Waite, fotógrafo: una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX Grijalbo: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, D.F., e1994. y sobre

formación del archivo. Es decir, existen en el ambiente, fuera del medio académico de la sociología y la antropología, otras elecciones compositivas, de punto de vista, y de lenguaje formal en general, sobre todo en las revistas ilustradas, pero desde el Instituto de Investigaciones Sociales se toma la decisión de no intervenir con ese tipo de miradas en el levantamiento fotográfico. Se elige reproducir, en parte, los estilos sentados por las disciplinas sociales decimonónicas.

En la primera parte de este capítulo trataré de mostrar, echando mano de un grupo de ejemplos concretos y muy particulares: el "tipo fotográfico zapatista", el mural del *México Antiguo* de Diego Rivera, la fotografía en las revistas *Mexican Folkways*, *El Maestro Rural*, *Hoy* y *Mañana*, estudios de caso, que había otro tipo de fotografía indigenista desde los años treinta y que el regreso de un modo de representación como el que ejerció el IIS-UNAM puede estar afirmando una crisis en las políticas culturales del Estado mexicano en lo que tocaba a las poblaciones indias. La utopía social que el estado mexicano fabricó y propuso desde la década de los años veinte y durante los treinta, entró en crisis al salir el presidente Cárdenas e iniciar la segunda Guerra Mundial y la fotografía dentro del Instituto de Investigaciones Sociales responde con una moción visual al orden y el equilibrio.

En la segunda parte del capítulo, dedico un espacio al fotógrafo Raúl Estrada Discua y a su labor fotográfica más amplia; fotomurales, desnudos y la fotografía de prensa que hizo para la UNAM. Me acerco también a la obra indigenista de los fotógrafos Manuel Álvarez Bravo y Luis Márquez Romay, contemporáneos de Estrada Discua, tratando de establecer otros puntos de comparación, los de la fotografía artística, para comprender mejor el archivo que vengo trabajando. Abordo aquí dos temas que son importantes, el indio y el paisaje y el indio y la indumentaria como recurrentes en la fotografía indigenista. Finalmente, me acerco a la polémica entre Juan Comas y Lucio Mendieta y Núñez sobre la obra Etnografía de México (1957) para comprender de qué modo se sepultaron las fotografías indigenistas del IIS-UNAM en un archivo que Carlos Martínez Asaad rescata del olvido en 1989.

Winfield Scott la tesis de doctorado en Historia del Arte de Beatriz Malagón. Winfield Scott: entre la función informativa de la imagen y la calidad estética de la fotografía FFyL-UNAM Febrero 2003.

El tipo fotográfico zapatista

Podemos apreciar imágenes del campo vistas en la prensa capitalina en los primeros años de la lucha armada de la Revolución (1910-1915). Las fotografías que sirvieron para construir el “tipo fotográfico zapatista” son tratadas por Ariel Arnal en su tesis de maestría en Historia. Con un análisis de la imagen muy sensible y agudo, Arnal retoma el tema de los tipos populares decimonónicos para explicarnos la forma en la que se van definiendo visualmente tipos de sujetos, de ciudadanos y de estereotipos de actores sociales. Se detiene con cuidado en la lectura de las fotografías de la policía rural como referentes anteriores a los tipos zapatistas. Las fotografías que antecedieron a las de los zapatistas en la prensa, imaginaron y construyeron a la policía rural, “los rurales”, básicamente como una encarnación de los valores positivos de hombría, coraje y honor atribuidos al hombre mestizo del campo. Se fusionaron en la imagen de los rurales algunos aspectos europeizantes; armas modernas y un caballo en buen estado. A los rurales se les identificó así mismo con los valores morales de la caballería, en un porte erguido y orgulloso que denotaba sobre todo la finalidad del oficio que detentaban, mantener el orden social.²⁹⁵ Esta imagen, asegura Arnal, es la de la mexicanidad civilizada o la de la civilización de lo mexicano. ¿Qué es eso de la mexicanidad civilizada? Es lo que se construye a partir de la llegada de las ideas positivistas y evolucionistas al país en el siglo XIX. Como ya vimos en el segundo y cuarto capítulo, las élites intelectuales concebían que en cierta forma México se encontraba en un estado intermedio, entre la civilización europea y la barbarie indígena, por lo que había que empujar al país en una dirección más definida en el sentido de la civilización. Alejándose de lo bárbaro (el otro exótico) y acercándose al ideal moderno de civilización (un “otro” muy diferente) México encontraría un lugar en el mundo moderno. Arnal está en lo correcto al afirmar que “cada estado, a la hora de buscar los elementos que lo definen, ha de partir necesariamente de la exclusión”, es decir, la identidad se conforma en una primera instancia no a partir de “lo que soy”, nos dice, sino de “lo que no soy” (es decir civilizado, europeo, pero bárbaro e indio también) después este proceso derivaría en una definición de la identidad mexicana como un “lo que soy y no es el otro” (yo soy como el

²⁹⁵ Véase Arnal Lorenzo, Ariel Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915. Tesis de Maestría en Historia, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, enero 2002; pág. 54.

europeo moderno, el indio no).²⁹⁶ Por eso mismo, hasta los años veinte al indio se le considera como una degeneración viva de la civilización prehispánica. Son justamente estas referencias prehispánicas (en la historia, con la arqueología e incluso en el muralismo que surge de la Revolución) las que encuentran referencias elogiadoras, no los indios contemporáneos. Como aclara, el pasado prehispánico indígena permite que se vincule la tradición nacional a la tradición clásica, civilizada, y europea (obtenemos así un pasado clásico equiparable al griego y el romano).

El indio zapatista es la figura que se contrapone “en esencia” y “en sustancia” al policía rural. Es una reafirmación de los valores negativos asociados al indígena desde el siglo XIX, como “campesino”, “bandido”, “borracho”, “traidor”. Consideremos esta imagen tratada por Arnal, (I-113) aparecida en *Cosmos* en octubre de 1912 que nos muestra seis fotografías de frente, de “tipos zapatistas”.²⁹⁷ Podría decirse que este documento nos despliega el uso documental clásico que se dio en la prensa a las fotografías de presos en el sentido más estricto que hubiera deseado A. Bertillón. Desprovistos de una interpretación esteticista, presentados frontalmente a manera de especímenes, enfatizando la neutralidad, estas fotografías debían transmitir a los lectores capitalinos el claro y unívoco mensaje visual del tipo peligroso del indio zapatista: o bien un criminal, o un loco temible. Este imaginario colectivo negativo, conformado desde el siglo XIX es la parte de la mexicanidad que impide el progreso y la modernidad. La ausencia de valores semejantes o iguales a los de los grupos no indios suponía no que los indios tenían valores diferentes, sino que no tenían valores morales. Este es un problema importante y me parece que es uno de los puntos sobre los que la exposición indigenista de 1946 puso un énfasis especial; no solo mostrar la diversidad física aparente, sino que a través del lenguaje fotográfico dar apoyo a los textos que presentaban al público un resumen de los valores culturales en la manera más sencilla posible, afirmando que el indio sí tenía moral, sí tenía valores positivos.

Por otra parte, a un lado de esa consideración del indio como un ser amoral, la sociedad capitalina sufría a principios del siglo XX de un “histórico” miedo al indio armado. Este miedo, resultado de las luchas indígenas del siglo XIX; la guerra de castas

²⁹⁶ *Ibid* pág. 55

²⁹⁷ *Ibid* 114. Arnal tomó la fotografía de Ricardo Pérez Montfort, “Imágenes del zapatismo entre 1911 y 1913” en Laura Espejel (comp.). *Estudios sobre el zapatismo*, INAH, México, 2000; págs. 163-207.

en la península de Yucatán, y la guerra contra los yaquis en el norte del país.²⁹⁸ Uno de los elementos que resulta más pertinentes en el análisis y las reflexiones de Arnal es la manera en la que apunta que ya desde la primera década del siglo XX es evidente la confusión que existe en la representación gráfica del indio entre lo “indio” y lo “campesino”. Como sugiere, existe una estigmatización más bien sintetizadora de los tipos sociales que en determinados momentos y bajo circunstancias acotadas encuentra en su expresión en la prensa una utilidad política. Este problema radica en la propia percepción que del medio rural se tenía en la capital mexicana. Arnal aclara que en realidad “la diferenciación entre indios y campesinos es una categoría de aproximación, más conceptual que étnica, desde la sociedad urbana criolla”.²⁹⁹ La idea de una falta de moral, sumada al barbarismo en el que se les suponía en la concepción evolucionista, más el miedo “histórico” heredado por las luchas indígenas del siglo XIX, se combinaron en la definición de la lucha contra el zapatismo “como un enfrentamiento entre el salvaje externo, allende fronteras, y la civilización simbolizada entonces por la ciudad de México. De este modo, todos los elementos que conforman “el tipo fotográfico zapatista”, una vez aglutinados y desplegados a lo largo del tiempo en la prensa capitalina, se dirigen esencialmente en este sentido.”³⁰⁰ Del “indio arquero” que hemos visto desde el siglo XIX en los trabajos de Berlandier y Linati sobre las poblaciones nómadas del norte del país, Arnal sugiere que se irá llegando a la versión más sofisticada que es la del indio bandolero. Para Arnal, el editorialista de *El Imparcial*, comparte seguramente con los de *El País* y con *Artes y Letras* la idea de que el indio en el estado evolutivo inferior en el que se encuentra, posee como armas “naturales” la macana, el arco y la flecha para la cacería. Si a este indio salvaje lo armamos con un moderno fusil, dejamos que desate sus “pasiones primitivas” entonces tendremos un indio bandido y sanguinario.³⁰¹ Esta es la fórmula que la prensa capitalina adopta para tratar al indio armado durante el movimiento zapatista. Consideremos otra imagen analizada por Arnal,

²⁹⁸ Sobre estos conflictos pueden consultarse Enrique Florescano *Etnia, Estado y Nación* capítulos II y IV sobre las rebeliones indígenas del siglo XIX y la histeria colectiva que generaron. Florescano advierte que el problema que dio origen a la guerra de Castas en Yucatán es menos racial de lo que siempre se supuso. Señala los estudios más recientes subrayan un creciente deterioro en las condiciones de vida de los mayas de modo muy notable entre 1821 y 1847, instigando el malestar campesino lo cual parece ser una explicación “más persuasiva” del estallido del conflicto que el mero conflicto racial. (pág. 484) en Mary Kay Vaughan *La política cultural de la Revolución* el capítulo V. “Educados a Balazos” los yaquis de Sonora, la escuela mexicana y el Estado mexicano págs. 243-287. Su elaboración del problema de las migraciones forzadas y las historias de caso es brillante.

²⁹⁹ Arnal *op.cit.* pág. 104.

³⁰⁰ *Ibid.* pág. 107.

³⁰¹ *Ibid.* pág. 121.

en la que aparece un hombre, supuesto colaborador zapatista, que ha sido hecho prisionero por los "federales". Este hombre, indio y campesino, mira erguido, orgulloso directamente al fotógrafo: alto, más alto incluso que sus captores, con el sombrero de paja de ancha ala, el sarape de lana, huarache, y un traje de manta muy deteriorado. Como afirma Arnal, la actitud y los elementos físicos que definen a los federales y al hombre de traje (los uniformes, las botas, las caras afeitadas o el bigote arreglado, el elegante traje con un sombrero de moda), conjugados con la actitud y vestimenta del prisionero sirven para evidenciar el contraste que desde la perspectiva de la ciudad se tiene con el campo mexicano. Los hombres civilizados se ríen del prisionero, este sin embargo, permanece recio, serio y mira desafiante a la cámara. (I-114)

El indio como arquetipo y como campesino

Varios autores han señalado ya la importancia que tuvo para el ámbito artístico e intelectual de los años veinte, recuperar lo indígena para beneficio del resto de la cultura mexicana. Esto quería decir, como asegura Ricardo Pérez Montfort que se reconocieran, revaloraran y reinterpretaran escogidas contribuciones de los diversos grupos indígenas vivos y contemporáneos a la llamada "idiosincrasia nacional".³⁰² Francisco Reyes Palma, por su parte, explica que el signo manifiesto de las vanguardias artísticas en el México de los años veinte fue la producción de una estética de la diferenciación:

un auto-reconocimiento de la otra vertiente de su tradición, la de origen indio principalmente y con un sentido de continuidad anti-colonial. Ser distinto determinaba la manera de encarar el violento proceso modernizador de un capitalismo más demoleedor que el experimentado por los europeos. Con un sentido dualista, los intelectuales y los artistas mexicanos resolvían su desgarramiento interno anclados en las tradiciones negadas, comprometidos con un proceso transformador que sobrepasaba los límites fijados a la producción artística³⁰¹

Afirma que las vías por las que se desarrollo el arte mexicano desde la segunda década del siglo XX fueron más bien varias y complejas. Una de estas, en un inicio, se basó en el modelo misional vasconcelista, que se vio muy pronto transmutado en "sólida empresa de colonización interna" que se encaminaba a desaparecer los vestigios de los idiomas vernáculos, transformar la existente pluralidad étnica (vista como un problema), en "un todo mestizo". Ya que en las consideraciones culturales, como García Cubas lo había

³⁰² Pérez Montfort, Ricardo "El estereotipo del indio en la expresión popular urbana (1920-1940) en Estampas del Nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo, CIESAS, (Colección Miguel Othón de Mendizábal) México, 1994; pág. 162.

³⁰¹ Reyes Palma, Francisco, "Arte fundacional y vanguardia (1921-1952)" en MUNAL, Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960 Museo Nacional de Arte 1991. México:págs.83-96; págs. 83 y 84.

asegurado desde 1876, el indio era visto como predestinado a la extinción, acto necesario para dar nacimiento a un proyecto de nación integrado por “cultos mestizos de clase media”.³⁰⁴ Esta necesidad de extinguir lo indio partía de un fuerte anhelo por ser un país moderno en todos los sentidos.

¿Cuál era entonces el lugar de “lo indio” en el movimiento pendular entre lo tradicional y lo moderno? En “Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural”, Rita Eder propone que:

Una de las cuestiones que podemos percibir es que, hasta 1922, lo indio no era parte del nacionalismo espiritual; su integración vendría por otro lado. Los ateneístas, envueltos en un idealismo filosófico europeo, no tenían la posibilidad de concebir el arte más que como arte culto y como tal perteneciente, como hemos visto, a la esfera del clasicismo. Los indios, las masas, los pobres no podían aportar de suyo nada. Lo que podían hacer era integrarse, disfrutar, aristocratizarse a través de la educación; su redentor sería el maestro rural.

La revaloración real de la cultura prehispánica y de los indios como portadores de cultura vino por otro lado, el de la antropología y la arqueología mexicanas, por un lado y por otro el descubrimiento europeo del arte primitivo.³⁰⁵

Si este nacionalismo espiritual propugnado por Vasconcelos y el Ateneo no podía considerar a la Cultura más que cuando se escribía con mayúscula; cuando era europea, clasicista (en el sentido clásico y de clase), las “culturas con minúscula” y sus producciones debían pertenecer entonces a otra esfera, la que lidiaba con mitos y exotismos, es decir, la antropológica y la arqueológica. Así pues, quedan repartidas y se reafirma la distancia entre la “Cultura” y las “culturas”. En el ámbito académico esto dió como resultado una repartición de las labores de investigación: los historiadores del arte trabajaron las vanguardias artísticas y los arqueólogos, antropólogos y sociólogos le dedicaron su tiempo a las culturas indígenas, pasadas y presentes. Sólo en el caso de la antigüedad prehispánica, unieron esfuerzos historiadores del arte y arqueólogos. En la pintura mural de los años veinte y treinta y en términos generales, como ya lo ha demostrado Rita Eder, el indio aparece más como un arquetipo clasicista “autóctono” (producto de ese encuentro entre el historiador del arte y el arqueólogo) que como un ser humano contemporáneo vivo.³⁰⁶ Estos son los indios que pinta Rivera en su mural

³⁰⁴ *Ibid.*, pag. 92

³⁰⁵ Eder, Rita, “Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural” en Ana María de Moraes Belluzzo, organizadora *Modernidad: Vanguardias Artísticas Na América Latina*, Memorial, UNESP, São Paulo, 1990; pág. 112.

³⁰⁶ Eder, Rita véanse: “El muralismo mexicano: modernismo y modernidad” en *Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960* Museo Nacional de Arte, México 1991. págs. 67-81. y -“Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural” en *Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte, El Nacionalismo y el Arte Mexicano*, IIE-UNAM, México 1986.; págs. 73-90.

México Antiguo en la escalera de Palacio Nacional; una colectividad arquetípica ligada a la tierra a través de la agricultura; indígena y campesina al mismo tiempo.(I-115) Los cuerpos indios que recrea Rivera, salvo las diferencias de género y en el peinado y el vestido, son todos iguales; un gran grupo homogéneo.

En su trabajo mural Diego Rivera enfatiza el papel del campesinado y las luchas agraristas en la construcción de un México moderno. Como sugiere Itzel Rodríguez en su tesis de maestría sobre el mural *México Antiguo* de Diego Rivera en Palacio Nacional, para Rivera el campesino es a la vez un vehículo de tradición y una promesa de modernidad. Rivera pudo ver en esa relación indio-campesino una de las “manifestaciones del pasado vivo de los mexicanos” y así lo plasmó en la escalinata de Palacio.³⁰⁷ En este tipo de aproximación, el indio es ante todo campesino, y es su papel como tal que se ve destacado, por encima de su definición o identificación como miembro de grupos étnicos.³⁰⁸ En este sentido 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.

Una de las razones por las que desde los años veinte la política estatal en su ideología trató a los indios más como campesinos que como indios, se debió a que así se quería crear una conciencia de clase (campesina) para evitar la continuada disputa que existía entre las comunidades rurales por las tierras, el riego, o los recursos. Una eventual unidad en el campo podía apoyar la realización de la utopía progresista que implicaba la construcción de un nuevo campesinado, tecnificado (usando tractores y no la cúa prehispánica o el arado egipcio), alfabetizado, higienizado (bien alimentado, vacunado, limpio) e integrado a la racionalidad económica del estado nacional.³⁰⁹ Sin embargo, las políticas “genéricas” por llamar de algún modo a las que se diseñaron para “todos los

³⁰⁷ Rodríguez, Itzel Arte e Ideología. La representación de la Historia en México Antiguo de Diego Rivera tesis para obtener el grado de maestra en Historia del Arte, FFyL-UNAM, 2003 pág.s/n documento de trabajo

³⁰⁸ El indio, es campesino, por supuesto, pero más que lazos de clase éste mantiene los lazos étnicos con su comunidad. Su posición, para el PCM (Partido Comunista Mexicano) hacia finales de los años veinte ‘es doblemente problemática’, por un lado por su lealtad al grupo cultural, más no necesariamente de clase, por otro, por que el mismo PCM hacia finales de los años veinte miraba con suma desconfianza entre sus filas a aquellos que eran miembros del LNC (Liga Nacional Campesina) y por tanto eran agraristas.

³⁰⁹ Guillermo Palacios señala por ejemplo que una de las corrientes político-pedagógicas más importantes de la construcción precardenista de representaciones sociales, la que él llama “productivista”, (siguiendo la línea marxista de Bassols) afirmaba que “el campesino postrevolucionario” tenía que ser definido de manera central por su eficiencia tecnológica, por su naturaleza de unidad productiva modernizada” (pág. 12) Otra corriente, que llama “culturalista”, más próxima a las posturas de Moisés Sáenz, quería buscar un cambio estructural que occidentalizara a las comunidades y rescatara, para el acervo cultural nacional, sus usos y costumbres. En ambos casos el indio campesino tenía que dejar de ser indio y convertirse en otra cosa, una preferentemente moderna. Palacios recalca que hay que ver este “proyecto cultural postrevolucionario” como tal, es decir, un proyecto, aunque a veces parecía transformarse en una “aplanadora cultural”. Palacios, Guillermo La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934, El Colegio de México, México, 1999.

usos" sin considerar las culturas étnicas particulares donde debían incidir, en general fueron poco efectivas sino un fracaso rotundo³¹⁰. En lo que toca a la educación laica impartida por el Estado, por ejemplo, Mary Kay Vaughan señala que en la introducción de la educación socialista durante el cardenismo, una de las cosas que llama la atención, en el caso particular de Tecamachalco en el Estado de Puebla en 1936, es la manera en la que los discursos cívicos durante las fiestas hacían hincapié no en la diferencia entre las comunidades del Municipio, sino en la semejanza de los miembros de las mismas como clase social campesina. Este factor, aparentemente logró avanzar la idea de una identidad de clase en algunas regiones del país.

Esta utopía de homogeneidad, unidad, progreso y nacionalismo parece no estar presente en las imágenes que encontramos en el archivo "México Indígena". Si bien una de las justificaciones para esa ausencia puede encontrarse en el "paradigma de salvamento" (i.o. registrar antes de pasar la aplanadora cultural) podemos pensar que de hecho el archivo muestra, o demuestra visualmente, lo utópico del proyecto. No hay unidad, sino diversidad y multiplicidad. Frente a esta testimonio fotográfico de la diferencia, habrá que hacer imperar el orden, la medida, para mantener una estabilidad. Esto se logra dando preferencia a las tomas neutras de frentes y perfiles de rostros estáticos.

Antecedentes a estas imágenes del archivo otras diferentes que aparecen en revistas como *Mexican Folkways* y *El Maestro Rural* y posteriormente se pueden encontrar en revistas ilustradas de los cuarenta como *Hoy* y *Mañana*. Es desde el fotoperiodismo, que por su labor documental nata guarda un lazo estrechísimo con la fotografía científica, desde donde comienza a articularse esta diversidad particular, sin la carga emocional angustiante que las imágenes de los indios, como los zapatistas, parecían producir en los capitalinos. Una visión más maquiavélica del por qué se retoman las diferencias como punto de llegada de la representación de los indios durante el gobierno de Manuel Ávila

³¹⁰ Desde Gamio, existía la idea de una ciencia social integral, aplicada, pragmática. Como pudimos ver en el primer capítulo esto lo retoma Lucio Mendieta y Núñez en los programas del IIS-UNAM. Sin embargo, a pesar de los lazos de los institutos con el gobierno central, a la hora de poner en práctica la idea de una orientación de las políticas a partir de la investigación de campo, los programas parecían sordos a las particularidades señaladas por los investigadores. El ejemplo más claro es el del caso de la educación socialista impulsada por el presidente Lázaro Cárdenas. Los dos estudios de caso, en Puebla y en Sonora, que Mary Kay Vaughan trabaja en *La política cultural en la Revolución op.cit.* son ejemplos notables de la manera en la que "la escuela se convirtió en el campo de batalla de negociaciones intensas y con frecuencia violentas por el poder, la cultura, el conocimiento y los derechos. En el proceso, algunas comunidades rurales crearon un espacio para conservar sus respectivas identidad y cultura locales, mientras que el Estado logró alimentar un nacionalismo inclusivo, multiétnico y populista, basado en su declarado compromiso con la justicia y el desarrollo." Pág.

Camacho, podría estribar en la vieja noción de “divide y vencerás”; fragmentando esa incipiente conciencia de clase campesina, poniendo el énfasis en la diferencia, de nueva cuenta, para debilitar la conciencia cívica. Ricardo Pérez Montfort sostiene que en los años veinte empezaron a aparecer imágenes que mostraban a los indios en situaciones menos estáticas que en el siglo anterior. “Las poses daban la impresión de una situación un tanto falsa, pero por lo menos la intención parecía ser la de plasmar algo más que un simple registro. Las fiestas, las vestimentas, los entornos y las actitudes productivas comenzaban a captarse en aquellas imágenes del *Mexican Folkways*. Pero también la dimensión estereotípica del indio como *mexican curious* mostraba las contradicciones del uso oficial y popular de la imagen indígena”³¹¹ Pérez Montfort reconoce sin embargo que las fotografías etnográficas del período de los años treinta y cuarenta del siglo XX parecían haberse quedado “atrapadas entre la idealización y la presencia real de lo indígena. La contradicción permeaba la revaloración de lo indio, pues el olvido y la amargura miserable se obstinaban en aparecer en las imágenes.”³¹²

19. Según Vaughan, la Revolución aniquiló al Estado que antes existía, y se necesitaron tres décadas para edificar uno nuevo. En esas tres décadas, las relaciones del Estado con la población india, y la representación de los indios, fueron cambiando.

³¹¹ Pérez Montfort, Ricardo “Fotografía e Historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México”, en Cuicuilco *Antropología e Imagen* Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Nueva Época, Vol.5, No. 13, México, Mayo/Agosto 1998. pág. 9-29.:pág. 24.

³¹² *Ibid.*, pág. 25.

El tema indio en la vanguardia fotográfica

Es inevitable, parece, recurrir al mito de origen de la fotografía mexicana, la llegada de Edward Weston y Tina Modotti a México en 1923. Los investigadores Salvador Albiñana y Horacio Fernández proponen en su libro Mexicana, que con el inicio de las publicaciones de los trabajos fotográficos de Weston y Modotti en las revistas mexicanas de la época, los motivos abstractos y de la estética maquinista comienzan a ser vistos en nuestro país. A partir de 1931, los motivos de las fotografías modernas, señalados por estos autores: abstracción, maquinismo, vida moderna, cuerpo y el despliegue de sus procedimientos: montaje, sobreimpresión, fotografía exacta, fragmentación y extrañamiento, se dejan ver en los trabajos de los fotógrafos mexicanos, entre ellos Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Eugenia Aurora Latapí, Lola Álvarez Bravo y Emilio Amero.³¹³

Siguiendo las reflexiones de Mariana Figarella Mota, las estrategias de modernidad de Weston en México están ligadas íntimamente al descubrimiento del mundo de los objetos del arte popular. Sin embargo, más que la cultura de donde venían estos objetos, a Weston le preocupaba la calidad esencial de los materiales de los que estaban hechos, y aprovechar en la fotografía, la esencia misma de la forma.³¹⁴ Modotti por su lado, como miembro del consejo editorial de la revista *Mexican Folkways* evidentemente está expuesta a mucho más que artesanía, y muralismo. Tina, nos dice Mariana Figarella, dado su involucramiento con los artistas mexicanos posrevolucionarios, no puede sustraerse a exaltar la vida del campesino así como las artesanías y algunos otros aspectos de la cultura popular.³¹⁵ En varias ocasiones, Tina juega con las ideas de las representaciones dentro de otras representaciones y escenifica las tomas de acuerdo a un juego teatral, lúdico y humorístico. (los muñecos de trapo, las marionetas). En 1929, Tina

³¹³ IVAM-Centre Julio González, Mexicana: Fotografía Moderna en México, 1923-1940, IVAM-Generalitat Valenciana, marzo 1999. Estas propuestas son tomadas de la introducción escrita por Salvador Albiñana y Horacio Fernández, págs.13-25. Varios autores consideran el certamen patrocinado por Cementos Tolteca, una compañía de propiedad británica que en 1931 era la principal productora de cemento de todo México, como momento fundacional de la fotografía moderna propiamente mexicana. Entre ellos, James Oles con su artículo "La nueva Fotografía y cementos Tolteca: una alianza utópica" que aparece en el libro citado arriba, nos muestra de que manera la fotografía era utilizada en los años treinta para promocionar al sector empresarial. Hay que mencionar además, que la Cementera Tolteca publicó fotografías promocionales en la última página de por lo menos dos números de la revista *Mexican Folkways: Mexican Folkways*, vol. 7, No 3, 1932; *Mexican Folkways*, vol.7, No.4 oct-die 1932.

³¹⁴ Sobre Modotti y Weston véase Mariana Figarella Mota Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte post-revolucionario Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte. FFyL-UNAM abril 1995. En particular los capítulos III- apartado 6 "Los objetos en Weston: modernidad y tradición. Para Figarella Mota, Weston encuentra en estas producciones artesanales un "alivio" a la producción industrial de las grandes ciudades del norte. Sobre los desnudos de Weston págs.96-98.

³¹⁵ Ibid., 135.

viaja a Tehuantepec y descubre al ícono de la mexicanidad híbrida “por excelencia”; la tehuana. El Istmo, visto como un territorio de ensoñación es el idealizado *sur* de los románticos, como explica Mariana Figarella. Según esta autora, Modotti inaugura lo que se convertiría en una tradición de mujeres fotografiando a las mujeres istmeñas. Preocupada más por una relación ética con las modelos (como se preocuparía Graciela Iturbide sesenta años después) a Modotti le interesan las tehuanas más como un símbolo del matriarcado. Mujeres fuertes y autosuficientes más que mujeres maniqués, bellas y lánguidas. La falta de una intención “etnográfica” o documental es evidente en fotografías como *Madre e hijo* cuyo tema central es la maternidad y la fortaleza, la ternura. Aquí, como en otras imágenes de esta década y la que sigue, el rostro y la cabeza han sido mutilados quedando fuera del encuadre siguiendo una estética del fragmento. Lo que ocupa a la fotógrafa es el cuerpo desnudo de un rollizo bebé, firmemente sostenido por el brazo, la mano y la sólida cadera de su madre embarazada. Por supuesto, también encontramos imágenes de tehuanas con jícaras en la cabeza (como *Tehuana con xicapixtle*, Oax. 1929), tomada en un ángulo contra picado, el brazo derecho de la mujer rebasa el borde de la fotografía y su mirada, seria y distante esquiva al observador. El *xicapixtle* descansa monumental sobre su cabeza, ocupando más de una tercera parte de la fotografía de formato vertical (antecedente seguramente al tocado de iguanas que lleva sobre la cabeza la mujer tehuana de *Señora de las Iguanas* de Graciela Iturbide.) Tina Modotti se acerca a estas mujeres, que su compatriota Linati había ya ponderado en sus acuarelas cien años antes, y reestablece una larga línea de experimentación visual en torno a la enigmática figura de la mujer istmeña. La vanguardia que Modotti y Weston inauguran en México hizo de la década de los treinta uno de los períodos más fértiles para la fotografía nacional.

Entre el 5 y el 15 de diciembre de 1931, en el Palacio de Bellas Artes, (entonces Teatro Nacional), fueron exhibidas 282 fotografías que formaron parte del concurso organizado por la fábrica de cemento “La Tolteca”. Lo ganadores de los cuatro primeros lugares, todos jóvenes entonces más bien desconocidos, no formaban parte de la vieja guardia de la Asociación de Fotógrafos de México. Estos cuatro fotógrafos se encontraban experimentando lo que el historiador de la fotografía José Antonio Rodríguez, llama una “nueva gramática visual” y que tendía a las características de la fotografía moderna norte

americana y europea. El primer premio fue para Manuel Álvarez Bravo por su fotografía *Tríptico cemento 2* (que años después se conocería como *La Tolteca*); Agustín Jiménez obtuvo el segundo y tercer premio por *Síntesis y Vidente*, además de siete menciones por otras obras; Dolores Martínez de Álvarez Bravo el siguiente lugar por *Cemento Forma* y el último premio fue para Eugenia Aurora Latapí por las fotografías de un entramado industrial semi-abstracto.³¹⁶

De ellos nos interesan particularmente los tres primeros por la influencia que se percibe de su obra en las fotografías de Raúl Estrada Discua para el archivo "México Indígena". Agustín Jiménez, desde 1926 fue el fotógrafo oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes (la ex-Academia de San Carlos), y el fotógrafo de planta de la revista *Forma*. En la Escuela Nacional de Bellas Artes, Jiménez estuvo a cargo de un curso de fotografía el cual impartía a un grupo de jóvenes, entre los que se contó Raúl Estrada Discua desde 1932.³¹⁷ Manuel Álvarez Bravo también tuvo a su cargo en dicha escuela un curso de fotografía del que fuera asistente Estrada Discua. La cátedra de Jiménez después pasaría a manos de Arturo Ruiseco y Raúl Estrada Discua.

Una de las características del trabajo de Jiménez es que con la cámara lograba resaltar las cualidades de los objetos retratados, a través del claroscuro, o presentando los objetos más familiares desde ángulos inusitados o insólitos. Del mismo modo Jiménez organizaba composiciones donde la multiplicidad y repetición serial de los objetos, tomados en planos cerrados y ángulos inusitados destacaban las texturas de los mismos llevando las imágenes casi hasta la abstracción. Estas características de la obra de Jiménez frente a los objetos son con las que experimenta Estrada Discua en sus fotografías de artesanías en el archivo "México Indígena". Esta predilección por los

³¹⁶ Sobre el concurso de la cementera véase el artículo de James Oles, en *Mexicana*, *op.cit*

³¹⁷ A principios de diciembre de 1931, dos semanas antes de la exposición de La Tolteca, Jiménez, junto con su alumna Eugenia Aurora Latapí, inauguró una exposición de la galería *Excelsior* exhibiendo cerca de 100 fotografías que despertaron muy encontradas opiniones entre la crítica. Para mayor información sobre Jiménez véanse: *Alquimia* "Agustín Jiménez. La Vanguardia" Año 4, No. 11, ene-abril 2001, el número completo está dedicado a Jiménez visto desde diferentes perspectivas; José Antonio Rodríguez "La Gramática Constructiva de Agustín Jiménez" en *Luna Cometa* No.2, Primavera 1993.; Salvador Albiñana "Agustín Jiménez" en *Mexicana*, *op.cit.*, págs. 103-137. Aunque reconoce alguna raíz del trabajo de Jiménez en el de Weston y Modotti en México, José Antonio Rodríguez más bien inclina su argumento formal hacia la influencia recibida por Jiménez de la "Nueva Objetividad trabajada en Alemania por Ernst Fuhkrmann o Albert Renger-Patzel (y pregonada en su libro-manifiesto *Die Welt ist schön*-El mundo es hermoso- conocido en México desde 1931)", pero también heredero del purismo de formas de los fotógrafos norteamericanos como Paul Strand, Imogen Cunningham o Paul Otterbridge, y de las sobre-impresiones a las que recurrían fotógrafos como Maurice Tabard o algunos integrantes de la Bauhaus así como al uso que estos mismos hicieron de la tipografía. Todas estas corrientes se conocían en México gracias a la circulación de publicaciones como *Camera*, *American Photography*, *Camera Craft*, *Amateur Photographer* and *Photography* que se vendían en el *American bookstore* de Avenida Madero. Yo me inclino más hacia el argumento presentado por José Antonio Rodríguez, ya que los investigadores de IVAM me parece ponen un énfasis desmedido en la influencia, casi "exclusiva", de Weston y Modotti en la fotografía moderna en nuestro país.

artefactos de las culturas indígenas tenía sus orígenes en los discursos nacionalistas promovidos desde los años veinte. La arqueología y la antropología mexicanas, ayudaron a traer a la artesanía mexicana, o a las artes populares, a un primer plano en la reflexión del valor de lo indio para la cultura nacional. Si el indio no había sido redimido, su arte, el arte popular, vino a serlo como se afirma en el manifiesto del Sindicato Mexicano de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores en 1923 “el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo”.³¹⁸ Muestra de esta revaloración del arte indígena fueron las exposiciones de arte popular, y respectivos catálogos, promovidas desde los años veinte por personajes como el Dr. Atl. Hay que señalar, sin embargo, que el disfrute y predilección por los objetos producidos por culturas no-occidentales formaba parte de las prácticas de las vanguardias artísticas europeas desde principios del siglo XX, ese parece ser uno de los mitos fundacionales de las vanguardias.³¹⁹ La apreciación de pequeños fragmentos de las culturas indias, la representación simbólica e idealizada de lo indio en los murales, el interés por las tradiciones y las costumbres de esos pueblos indios fue abriendo el camino para un descubrimiento “urbano” de esos seres de carne y hueso mediados por la fotografía. La imagen fotográfica funcionó no solo como una puesta en escena, sino como una frontera; como si la hoja emulsionada contuviera el desbordar de una realidad cultural tan distinta, para que los receptores de esas imágenes en la capital no salieran corriendo, sino se estremecieran frente a una realidad negada, dramática, o dramatizada a través de la misma puesta en escena, o la puesta en cuadro, de la representación fotográfica.

³¹⁸ “No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas.” Tomado del “Manifiesto del Sindicato de Obreros técnicos, pintores y escultores. A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía” en *Palabras de Siqueiros* Selección Prólogo y Notas de Raquel Tibol México FCE 1996.; pag.24.

³¹⁹ Un claro ejemplo de estas predilecciones se despliega en el catálogo editado por William Rubin. *Primitivism in 20th century Art*, 2 vols. Museum of Modern Art, N.Y., 1984 que acompaña a la exposición del mismo título que reúne las influencias de las artes “primitivas” sobre las obras de las vanguardias artísticas del los años veinte. Críticas a esta exposición no se hicieron esperar, véase por ejemplo James Clifford “Histories of the Tribal and the Modern” en *Art In America*, abril 1985, págs. 164-177. El problema del arte popular en México se viene discutiendo desde finales de la década de los setenta. Existe ya una extensa bibliografía sobre el tema, desde los textos de Gerardo Murillo (Dr. Atl) *Las Artes Populares en México*, 2 vols. Ed. Cultura, México D.F. 1922 pasando por Porfirio Martínez Peñaloza, *Arte Popular y Artesanías Artísticas en México*, SHCP, México 1972; Nestor García Canelini: *Arte Popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México D.F. 1977 y *Las culturas Populares en el Capitalismo*, serie de Arte en la Sociedad, Ed. Nueva Imagen, México 1982; de Victoria Novelo *Artesanías y Capitalismo en México*, CHESAS, México 1976; *La expresión Artística Popular*, Museo de Culturas Populares, Cultura/SEP, México 1982 con artículos de Montserrat Galf, Nestor García Canelini y Gobi Stromberg, entre otros; hasta los trabajos de Helen Deplar *The Enormous Vogue of things Mexican:cultural relations between the United States and Mexico, 1920-1935*, University of Alabama Press, Tuscaloosa and London, 1995; los trabajos de Karen Cordero y James Oles en *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947*, Smithsonian Institution Press, Whashington and London, 1993.

Si ya hay una vanguardia fotográfica en el país, ¿por qué desde el Instituto de Investigaciones Sociales se retoma un lenguaje fotográfico venido del pasado decimonónico? ¿Qué puede decirnos este tipo de re-utilización de un repertorio simbólico indigenista previo, sobre la utopía de la política cultural del Estado mexicano? ¿Qué temas viejos regresan como nuevas preocupaciones, con otros sentidos y otros valores, en esos mismos lenguajes fotográficos? ¿Fueron el fracaso del proyecto de educación socialista y de reforma agraria detonantes para que unas formas de representación caídas en desuso resurgieran? Una respuestas a estas interrogantes toma en consideración la combinación de las elecciones personales de Raúl Estrada Discua, su formación académica y el gusto de Lucio Mendieta y Núñez, director del IIS y su encomienda específica a Raúl. Pero creo que hay algo más que elecciones personales de investigador y fotógrafo para determinar el estilo fotográfico que domina el archivo. Lo que yo pude comprobar en la revisión hemerográfica fue que existió una mezcla muy clara de miradas y modos de ver lo indio y fotografiarlo desde finales de los años treinta y a todo lo largo de los cuarenta. Si en las artes plásticas algunos pintores y escultores proponían una visión del indio más bien arquetípica o idealizada, con mayor o menor empatía dependiendo del artista, con mayor o menor naturalismo, la prensa muestra un estilo fotográfico palpitante. Este palpar fotográfico incorpora, mezcla, con-funde lo desarrollado en el siglo anterior y lo descubierto en los años veinte por las vanguardias fotográficas. La prensa puede permitirse quizás manifestar este estado muy inestable del entramado simbólico indigenista, el archivo etnográfico, inscrito como está en una institución académica, deberá depurar y organizar para lo que recurrirá al modelo decimonónico.

El indio en algunas revistas ilustradas

Mexican Folkways

En la revista *Mexican Folkways* en los años veinte, las imágenes de los indios son documentos testimoniales de la presencia del investigador y del educador en la zona, así como confirmación fidedigna de la existencia misma de los sujetos sobre los que se escribe.³²⁰ En ocasiones, sin embargo, como ocurre desde finales de los veinte con las fotos de Edward Weston y Tina Modotti para *Mexican Folkways*, las fotografías de los años treinta en la revista *El Mestizo Rural*, también echan mano de la óptica moderna, vanguardista.

Es a partir de las publicaciones como *Mexican Folkways*, que propios y extraños van a ir desentrañando las particularidades de las culturas indias, obteniendo datos curiosos, y acostumbrándose a las fotografías que testimoniaban e ilustraban los artículos que hablaban de fiestas, rituales, costumbres y prácticas culturales que se percibían como ricas, pero al borde de la desaparición. Así, la fotografía fue testimoniando, salvando, conteniendo, mediando, la presencia de un mundo de tradiciones, dentro de un mundo que soñaba ser moderno y las rechazaba. La misma Francis Toor presenta la revista explicando:

...El *Mexican Folkways* es una consecuencia de mi gran entusiasmo y gusto de andar entre los indios y de estudiar sus costumbres. He estado sola entre ellos, en circunstancias que aún mis cultos amigos mexicanos consideraban peligrosas, y, a pesar de la justa desconfianza que el indio tiene del extranjero blanco, no ha habido ocasión en que no me haya sentido segura como en mi casa...Siempre los he encontrado sorprendidos por mi interés, amigables y hospitalarios...

...He sido especialmente favorecida por la colaboración y el aliento de parte del doctor Manuel Gamio, mi amigo y mi guía en este terreno. Dice que es la primera publicación que presentará las masas mexicanas al pueblo americano, y su veredicto es muy significativo para mí, viniendo, como vienes, de un distinguido antropólogo y educador.

Es mi esperanza que *Mexican Folkways* pueda ser útil, en muchas Escuelas Superiores, y Universidades, a los estudiantes de español, como material para el estudio del fondo social que da mayor discernimiento al de la literatura y del lenguaje y a aquellos también, que están interesados en el indio y en el Folklore mismos. Por esta razón, parecería conveniente publicar, en los dos idiomas. También, por que se pierde mucha belleza en la traducción.³²¹

Con fines de conservación, difusión y promoción, la revista inició en 1925 una larga publicación (hasta 1937). Entre las páginas de esta revista a lo largo de varios años, el

³²⁰ Sobre *Mexican Folkways* y el papel del Arte y el folklore en esta revista véase: Margarito Sandoval Pérez, Arte y folklore en Mexican Folkways, UNAM-III, México, Estudios y Fuentes del Arte en México LXII, 1998.

³²¹ *Mexican Folkways*, editora Frances Toor, art editor Jean Charlot Vol. No. 1, junio-july 1925; pág. 4. Entre los artículos de este primer número aparecen: "Las montañas principales" Miguel Othón de Mendizábal pág. 5 (colaborador del IIS-UNAM en los 40's) y The Utilitarian Aspect of Folklore-Manuel Gamio con fotos de Frances Toor.

lector se encontraba con una gran diversidad de fotografías: las rígidamente posadas por los tarahumaras para José María Lupercio; las del mismo grupo fotografiadas a modo antropométrico por Carlos Basauri para sus artículos; o las modernas y dinámicas imágenes de magueyes y tinacales de Edward Weston; o los esqueletos de arte popular fotografiados por Tina Modotti.³²² En el mismo número de 1926 donde podemos apreciar las imágenes mencionadas arriba, Frances Toor publica un artículo sobre la dignidad de los indios que no viven en las ciudades y mantienen sus tradiciones, anticipándose en el texto a lo que los ángulos contrapicados en las fotografías tratarían de reforzar desde la imagen:

La dignidad es la característica de los indios que habitan fuera de las ciudades, hablan su propio idioma y conservan las tradiciones de sus antepasados...

Las mujeres y los hombres, descalzos o con guaraches, andan con mayor soltura y gracia que los "elegantes" en los aristocráticos paseos del gran mundo...

La gravedad y nobleza expresada por el indio en su actitud y maneras, acaban de tomar un nuevo aspecto: pide libertad, tierra y escuelas, por lo que durante diez años lucharon en continua revolución. El Gobierno se esfuerza lo más posible para satisfacer dichas demandas, por que sabe que en estos bravos aborígenes se cifra la esperanza de un México Nuevo.

Frances Toor hace eco de las ideas de Manuel Gamio y aunque por momentos teñidos de un cierto romanticismo, sus comentarios y su publicación lograron abrir un espacio para el folklore y el mundo de las tradiciones. Ella reunió en las páginas de *Mexican Folkways*, posiblemente sin proponérselo, un archivo fotográfico folklorista creado a partir de un gran número de imágenes tomadas por diversos autores. El acervo de imágenes de esta revista, nos permite descubrir el trabajo fotográfico de autores anónimos así como de personajes de la antropología mexicana, como lo fueron Miguel Othón de Mendizabal, Carlos Basauri, Robert Redfield, así como las imágenes tomadas por la misma Frances Toor.³²³ A partir de 1930 entran a la lista de editores contribuyentes el sociólogo y etnólogo Miguel Othón de Mendizábal del Museo Nacional y posteriormente del IIS-UNAM y el escritor hondureño Rafael Heliodoro Valle, compatriota y amigo del fotógrafo Raúl Estrada Discua. Ese mismo año el fotógrafo Luis Márquez Romay empieza a contribuir con sus imágenes más "esteticistas" a las páginas

³²² MF Vol2. No 4 oct-nov 1926: págs. 5 Lupercio y de Basauri para "La Resistencia de los Tarahumares" fotos págs. 41, 43, 45, 47 ; Weston págs. 12, 14, 15, 16, 18; Modotti 35.

³²³ La revista presenta una gran mezcla de imágenes, folkloristas, decimonónicas, pictorialistas, documentales, modernas etcétera. No existe un estilo fotográfico concreto y claro, característica muy común en la producción del imaginario indígena dentro de la prensa mexicana. No hemos encontrado a la fecha estudios particulares sobre los antropólogos de la época como fotógrafos. El hecho es que una parte de ellos producía las fotografías para sus propias investigaciones. MF vol.3 no.2 1927: Miguel O. de Mendizábal—Los Cantares y la música indígena; vol. 3 No4. august/september 1927 Carlos Basauri pág.218 Creencias y prácticas de los tarahumara

de la revista con unas fotografías de chinas poblanas tomadas en el estudio, de mujeres bailando el jarabe tapatío, y la fotografía de una pared en una humilde cocina mexicana.³²⁴

La revisión de las imágenes indigenistas en las revistas *Forma* (que contiene pocas fotografías de indígenas), *Mexican Folkways*, y *El Maestro Rural* sugiere que cada fotógrafo consiguió las imágenes que consideró pertinentes para el tema a tratar, y que los editores eligieron, a veces no muy atinadamente, las imágenes que tenían al alcance aunque no fueran las más ilustrativas, estéticamente deseables, didácticas o atinadas.³²⁵ Las dificultades encontradas en las salidas a zonas indias, remotas y poco accesibles, plagan de anécdotas las andanzas de estos fotógrafos e investigadores peregrinos. Las fotografías que produjeron nos permiten ver como, movidos en parte por el ensalzamiento de lo indio en las pinturas murales, una generación de fotógrafos indigenistas se dirigió con encomiendas particulares a retratar al "México profundo".³²⁶ Esta ficción de profundidad, en oposición a la superficialidad de la cultura moderna, urbana, norteamericanizada, es curiosamente expresada a través de un medio plano, bi-dimensional; una superficie, como lo es la fotografía.

Un hecho curioso que salto a la vista durante la revisión de la revista *Mexican Folkways* fue que mientras ésta estaba dirigida a promocionar la conservación de las culturas tradicionales de México, y su manufacturas frente a la industrialización, sobre todo vista como "la amenaza del norte", la revista contaba entre sus anunciantes a las compañías que promocionaban artículos modernos como los refrigeradores Frigidaire, o la constructora Frank Y. McLaughlin y Co.³²⁷ La modernidad vivida en la ciudad de México, convive en yuxtaposición con la tradicional vida indígena, y el folklore. Es la modernidad la que patrocina la conservación de la tradición. Esta convivencia no contraponen a una con la otra, sino que como dice Fausto Ramírez, las hace fenómenos

³²⁴ MF Vol.6 no.1 enero-febrero 1930; pág. 34 y pág. 50. Luego ingresarán las fotos de Manuel Álvarez Bravo y Paul Strand.

³²⁵ Un ejemplo desatinado es la fotografía de Robert Redfield titulada "Tepoztlan type" (tipo de Tepoztlan) de un indio con sombrero. La fotografía capta perfectamente en "close-up" el tipo de sombrero, que abarca una buena parte de la imagen, pero no se le ven más que los ojos ya que el resto de la cara la cubre una de sus manos. ¿Por qué eligió Frances Toor una imagen así para llamarla "tipo" si no se aprecian los rasgos faciales? Robert Redfield "La Cerahpa y la castiyohpa en Tepoztlan" *Mexican Folkways* Vol.3. No.3, 1927, pág. 137.

³²⁶ En la segunda mitad de los años treinta lo haría también la revista *Hoy*.

³²⁷ *Mexican Folkways* -No. 7 Vol. 2, No. 3, agosto-sept. 1926.

complementarios en el proceso de unificación nacional y construcción del Estado mexicano.

El Maestro Rural

Las dos revistas que se ocuparon de enaltecer la labor de los maestros rurales y ofrecerles diferentes herramientas de apoyo en la educación fueron, en los veinte *El Maestro* cuya publicación la inició Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública (y que prácticamente carece de imágenes fotográficas) y posteriormente en los años treinta desde la misma SEP la revista *El Maestro Rural*. Las imágenes fotográficas publicadas en ésta última son una gran miscelánea que aborda sobre todo a la educación en el campo, y nos ofrecen una visión de lo indio, que oscila entre lo moderno y lo tradicional.

Las imágenes que más llaman la atención por esa óptica moderna son las publicadas en las portadas, contraportadas y algunas cuartas de forros en la época entre 1935 y principios de 1938, es decir los años del período del programa de educación socialista del gobierno del presidente Cárdenas. Sin embargo, esta visión representada por las fotografías y fotomontajes de Lola Álvarez Bravo, los diseños de Fernández Ledesma y Díaz de León quienes en uno u otro momento trabajaron para la revista, se deja de ver a partir de 1938 para dar cabida a las imágenes más estables, monótonas y menos experimentales.³²⁸ Este regreso a cierto estilo fotográfico convencional dentro del medio documental, es notorio en la fotografía de zonas rurales, poblaciones campesinas y grupos indígenas. Parece que lo que ocurrió en las páginas de *El Maestro Rural*, anunció lo que ocurriría con el archivo "México Indígena". Los cambios en las fotografías podían haberse debido a las modificaciones generales en las políticas del estado cardenista. Estas empezaron a moderarse después de la expropiación petrolera, un poco por temor a una división interna insuperable, otro tanto por miedo a una intervención militar norteamericana directa y otro tanto por que los programas de educación socialista no estaban arrojando los resultados esperados.³²⁹ En conjunto, considero que la sensación de

³²⁸ Debroise, Olivier, "Los foto-montajes de Lola Álvarez Bravo" en el catálogo *Lola Álvarez Bravo. Reencuentros*, Museo Estudio Diego Rivera, CONACULTA-INBA, agosto-octubre 1989; págs. 9-16.

³²⁹ Sobre la educación y el maestro rural véase Guillermo Palacios *La Pluma y el arado; los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México, 1923-1934*, COLMEX-CIDE, México 1999. Sobre la cuestión de la educación socialista en el período cardenista véase entre otros: Victoria Lerner, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940: La educación Socialista*, No. 17, El Colegio de México, segunda reimpresión, México 1982; Alan Knight "Popular culture and the Revolutionary State in Mexico 1910-1940" *Hispanic American Historical Review*, Vol. 74, No. 3, Agosto 1994; págs. 393-444; Mary Kay Vaughan *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México 1930-40*, Fondo de Cultura Económica, México 2002.

necesitar moderación afecto a la fotografía desde la SEP frenando la experimentación formal, retomando los viejos estilos estables, estáticos y rígidos.³³⁰ De esta repetición se salvaron en general, los fotógrafos de prensa como Enrique Díaz Reyna y Gustavo e Ismael Casasola quienes publicaron sus imágenes entre las páginas de las revistas *Hoy* y *Mañana*.

El argumento de Lerner sobre la falta de comprensión y consenso acerca de lo que se entendía por educación socialista es muy claro. Destila de su trabajo la idea de que la educación socialista no funcionó, por un lado por que era una intromisión del Estado en un área que afectaba no sólo la libertad de cátedra (como los Universitarios reprocharon al gobierno de Cárdenas) sino a la precaria situación mundial dónde los excesos cometidos por Stalin en la URSS afectaban a la izquierda (y los proyectos culturales que esta derivara), y por otro lado el avance del fascismo, con ese intervencionismo extremo por parte del Estado en la vida privada, que favoreció las posturas moderadas de aquellos que se oponían a la implantación de la educación socialista. El hecho es que desde que se empezó a debatir en 1933, hasta que se modificó el artículo 3ero. Constitucional en 1934, y posteriormente se intento proseguir con el plan de educación socialista, las reacciones fueron muchas, variadas y contradictorias, dependiendo de cada estado, y dentro de éstos de los municipios. La moderación que se implemento desde 1938 para evitar mayores conflictos dentro del país, aparentemente disolvió el proyecto de educación también.

³³⁰ Los cambios de estilos fotográficos, y de óptica en las portadas y contraportadas de la revista *El Maestro Rural* son muy interesantes y en esos años de auge de la educación socialista se perciben muchas analogías entre las propuestas de la revista y las que se ven en las revistas soviéticas de los veinte y treintas. Estas propuestas innovadoras desaparecen de *El Maestro Rural* en 1938.

TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN

Los indios desde las revistas *Hoy* y *Mañana*

El problema más grande que enfrentamos los historiadores de la fotografía es el enorme caudal de imágenes con el que tenemos que trabajar. Por el volumen de la obra de algunos fotógrafos documentales, es sumamente difícil afirmar que ésta posea una característica formal, o ideológica, unívoca. La producción de estos profesionales de la fotografía, como ya señaló Rebeca Monroy en varias ocasiones, necesariamente fue muy dispareja, e incluso disímbola dependiendo de la temática tratada. El archivo "México Indígena" presenta un ejemplo característico de esta situación, por un lado por que las fotografías fueron tomadas en un período de 8 años aproximadamente, por lo menos las que tomara Raúl Estrada Discua, por otro lado por que seguramente las necesidades de los investigadores fueron cambiando a lo largo de esos años, lo cual hizo que el fotógrafo modificara su trabajo. Se conjugaron a mi parecer varios elementos para determinar el perfil del archivo: el programa de los aparatos tecnológicos (las cámaras) y las limitaciones que éstas imponían a los fotógrafos; las elecciones personales que el fotógrafo hacía de un encuadre; las necesidades que los investigadores comunicaron al fotógrafo respecto al tipo de imágenes que había que cultivar; las expectativas de neutralidad e información denotativa que se esperaba de la fotografía científica; y la reacción de los modelos en cada experiencia fotográfica.³¹

Rescatar y documentar al México profundo durante los años de la segunda guerra mundial, que se vieron antecedidos por una fuerte oposición a las políticas económicas y expansionistas norte americanas, fue también una forma más de legitimarnos como nación, trayendo a la superficie las culturas vivas que nos seguían haciendo diferentes, auténticos, aunque la diversidad cultural nos impidiera alcanzar los ideales post-revolucionarios de identidad nacional, unificación y progreso. Así, la pluralidad india,

³¹ Habría que considerar además, como hace Vilém Flusser en *Hacia una filosofía de la fotografía*, las limitaciones de los programas que los propios aparatos fotográficos imponen a la producción de imágenes fotográficas. He encontrado en la literatura sobre historia de la fotografía en México poquísimas consideraciones respecto a los aspectos técnicos de la cámara y su influencia sobre las fotografías que de ella salen. En el caso de Raúl Estrada Discua, que fotografiaba con una cámara Graflex, (Folmer y Schwing 1898, cámara muy flexible para uso en el campo, para fotoperiodismo, fotografía de paisaje o callejera) Sabemos que a veces utilizaba un trípode para sostener la cámara, y que esta podía igual ofrecer tomas frontales que picados y contrapicados. En el libro de John Mraz *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*, INAH-CONACULTA.-Ed. Océano, Colección Alquimia, 1999, podemos leer una de las contadas consideraciones técnicas en la elaboración de los ángulos de las tomas. Mraz apunta, hablando sobre un foto ensayo de Nacho López "Noche de Muertos" (pág. 69) que los ángulos son picados, poco explicables si consideramos que la cámara utilizada fue una Graflex, que el fotógrafo debía colocar a la altura de su cinturón para capturar las escenas. De haber usado una cámara de 35mm, que se coloca a nivel del ojo, los ángulos picados hubiesen sido más explicables, por lo que concluye que el hecho de que tomara fotos en ángulos sólo puede entenderse como una decisión expresiva. Podemos entonces preguntarnos, y dudar, si los ángulos contrapicados tan dominantes en las tomas de Estrada Discua, no se deban a esta limitación de la Graflex, más que a una decisión personal del fotógrafo por dignificar a los indios retratándolos "hacia arriba".

vivida con grandes contradicciones, fue desde los años veinte, y durante los treinta y cuarenta, un estandarte de identidad mexicana, escindida, ambigua, ambivalente.

¿Por qué dados los cambios evidentes en la fotografía indigenista en México durante los treinta y sobre todo en el período cardenista- dentro del archivo y en algunas revistas se privilegia una visión estática, no “constructiva” del indio? Tengo para mí que el retroceso estilístico en la revista *El Maestro Rural*, por ejemplo, evidente desde 1938, puede residir entre otras cosas, en las lecturas desalentadoras que se hicieron de los resultados del proyecto de educación socialista del gobierno cardenista. Volver a la imagen de “los peregrinos inmóviles” de Gregorio López y Fuentes, los indios arqueológicos, estáticos, inmóviles, fue una manera de mantener el tema de los problemas de los indios y sus comunidades, de las reformas agrarias y repartos de tierras, suspendidos en el espacio. Esto implicó volver a los cánones de fotografía decimonónica, positivista, tipológica, taxonómica. Restándole a la imagen la vitalidad “documental”, casi de “toma directa”, que le dieron fotografías como Lola Álvarez Bravo, regresar a la imagen antropológica, controlada, estable, contenida, segura, pero sobre todo neutra, de la foto de archivo. Un posible resultado de este estancamiento o retroceso era despolitizar las imágenes, no abordar la problemática indígena real, no incidir en una situación sin solución aparente a corto plazo; fomentar la moderación, tendencia peculiar hacia finales del período del presidente Cárdenas. Como sabemos bien hoy día, de modo muy notorio a partir del movimiento zapatista, esto no resultó más que en un posponer lo inevitable; enfrentar la realidad minuciosa de la convivencia multicultural y multiétnica. Otra razón reside en los cambios en las políticas gubernamentales, del énfasis en los problemas obreros, agrarios y campesinos a una preocupación más apremiante sobre los procesos de modernización industrial y el impulso del desarrollo urbano, que si bien también estuvieron presentes en el sexenio de Cárdenas, se enfatizaron más en los sexenios de Manuel Ávila Camacho pero sobre todo de Miguel Alemán.³³²

³³² Curiosamente hay cambios en revistas dedicadas a asuntos tecnológicos como las presas, que cambian su estilo de forma inversa. La revista *Irrigación de México*, órgano de divulgación de la Comisión Nacional de Irrigación tenía en los treinta un formato muy sobrio, elegante, una tipografía muy cuidada, un diseño art-decó con viñetas inaugurando las secciones, fotográficos coloreados a mano ilustraban las portadas, enmarcados perfectamente en un recuadro central. Los cuarenta vieron llegar cambios a la revista, la fotografía de la portada abarca la hoja completa, como en la revista *Hoy* y el estilo art-decó de la década de los treinta es reemplazado por el de la revista de foto-reportaje de los cuarenta. Las fotografías de las presas, los canales de riego y las comunidades que de ellos se beneficiaban, ilustran artículos informativos, y algunos artículos muy técnicos.

El clima creado en el país por los efectos de la segunda guerra mundial, influyo en un alejamiento de las temáticas agrarias e indígenas, poniéndolas casi en último plano, para centrarse más en las preocupaciones de exportación, abasto, crecimiento económico y sobre todo la estabilidad política, económica y social; la unidad nacional. El movimiento pendular entre modernidad y tradición se inclinó en los cuarenta del lado de la modernidad.³³³ Ejemplos del énfasis en los anhelos de modernidad pueden leerse en los reportajes gráficos de las revistas *Hoy* y *Mañana* sobre las poblaciones indígenas y recaen sobre todo en: a) la falta de higiene, b) el uso de la coa (no del arado egipcio y mucho menos del tractor) c) los métodos para cardar lana y tejer telas.³³⁴ En *Hoy* y *Rotofoto* por ejemplo, y firmadas algunas por Gustavo Casasola, aparecen imágenes de indios que anuncian la vuelta del imaginario decimonónico, al que se le han sumado los puntos de vista y los encuadres aprendidos por las vanguardias fotográficas en los años veintes y treintas. (léase ángulos contrapicados y acercamientos oblicuos sobre todo). Estas imágenes de Gustavo Casasola aparecen reproducidas en el primer número de la revista *Alquimia* en 1998 en un ensayo de Rebeca Monroy Nassr sobre la historia de la familia Casasola.³³⁵ Los artículos sobre las poblaciones indias salpican esporádicamente las revistas *Hoy* y *Mañana*, donde predominan las noticias de la gran Guerra Mundial.³³⁶ Fueron realmente los fotógrafos de prensa quienes mantuvieron vivos el dinamismo y las perspectivas de las vanguardias de los treinta en la fotografía indigenista. El estilo perseguido por los editores de la revista no sólo implica el tipo de tomas que se hacen de los indios en el campo, sino la edición y montaje de las fotografías en las mesas de

³³³ La imagen del movimiento pendular de hecho la sugirió Jorge Alberto Manrique en su texto clásico “¿Identidad o Modernidad?” en *América Latina en sus Artes*, Damián Bayón (relator), UNESCO-Siglo XXI editores, México, 1974; págs. 19-33.

³³⁴ Antonio Rodríguez y Ricardo López Toraya “El adiós a la Barbarie y la vuelta a la civilización” entrega V de la expedición a la lacandona *Mañana*, Junio 24, 1944, No.43:36-45. En la página 44: Foto-5: mujer escardando lana, tomada en ángulo picado: “Muy lejos, pero remotamente de las modernas cardadoras, la tarea de escardar la hace esta mujer con dos peines duros, de puntas de alambre.” Foto 6: “El industrioso chamula construye sus propios instrumentos de trabajo. Con este telar primitivo le basta para manufacturar sus bellos tejidos.” En la página 39, Foto 3: “Su atraso agrícola es evidente. Armados de una estaca terminada en punta, agujeran la tierra y, en el hoyo ponen la simiente. El trabajo es lento y cansador. Aun el arado egipcio no llega a sus manos duras e incansables”. (fotografía del indio labrando la tierra; cuerpo entero mirando al hoyo que su palo ha hecho en el suelo).

³³⁵ Monroy Nassr, Rebeca “Los Casasola: Un destino de familia” *Alquimia*, Sep-Dic 1998, año 1, no. 1 págs. 24-29: India kikapú perfil tres cuartos, close-up (*Hoy*, 22 de enero de 1938, portada: pág. 19 en *Alquimia*); Indio de Chiapas, perfil, close-up (*Hoy* 19 de Junio de 1937 portada: pág. 22 *Alquimia*) e India Tarahumara, busto mujer amamantando niño (*Hoy* 12 de junio de 1937 interior; pág. 22 *Alquimia*). Estas fotografías nos permiten ver la proliferación general de imágenes de indios que existía en la prensa mexicana ya desde la década de los treinta. En general los reportajes son una combinación de reportaje gráfico (serie fotográfica con notas de pie de foto narrando una historia, mezclados con otra narrativa en un artículo que también viene ilustrado por fotografías más grandes casi siempre a una plana) véase Monroy Nassr *Fotografía de Prensa en México op.cit.* capítulo VII. El fotorreportaje: un estilo distintivo págs.346-419.

³³⁶ De la misma revista *Hoy*: 19 de agosto de 1934, Indios mayos fotos de Ismael Casasola; 17 de febrero de 1940, trajes mexicanos (indígenas) fotos Ismael Casasola; 9 marzo 1940, Fiesta en San Juan de los Lagos, fotos de Enrique Díaz; 15 de marzo de 1941 Indios Quiches de Guatemala, Ismael Casasola; 10 enero, 1942 fiestas en Oaxaca, fotos de Manuel Álvarez Bravo; 8 de agosto de 1942,

diseño. En el reportaje "La Feria de San Juan de los Lagos" ilustrado con fotografías de Enrique Díaz aparece este montaje (I-116) mostrando a una mujer que voltea a ver a la cámara, sorprendida o molesta, y sobre-puestas a ella, y mucho más grandes, las caras de un hombre y un niño cubiertas del lodo milagroso. Otras imágenes dinámicas pueden apreciarse en las tomadas por Ismael Casasola para el reportaje de Ortega sobre los danzantes o pascolas mayos y yaquis publicado en la revista *Hoy* el 19 de agosto de 1937 dedicado al folklore, pero sobre todo al lugar cultural de este personaje danzante. Ahí también abundan las fotografías en contrapicados, y las de grupos que muestran el baile en marcha, a los músicos, y a la concurrencia participando y haciendo caso omiso de la cámara y el fotógrafo.

Por su lado, la revista *Mañana* nos ofrece un ejemplo muy peculiar en una serie de artículos por entregas acerca del viaje de exploración en 1944 a la selva Lacandona financiado por Petróleos Mexicanos y en el que participaron como enviados exclusivos de la revista el crítico de arte Antonio Rodríguez y el periodista Ricardo López Toraya.³³⁷ Las fotografías de las cinco entregas, todas de fotógrafo anónimo, igual aíslan a algún indio lacandón para presentarnos a un ejemplar "tipo" que lo muestran sentado platicando con los periodistas, o sonriendo a la cámara como lo hicieran en las fotografías del archivo "México indígena" en esa misma década. En la quinta entrega inaugura la nota una fotografía de Antonio Rodríguez vestido "con la áspera túnica de don José" el informante, y sentado en el suelo con un grupo de indios lacandones que están explicándole a Rodríguez la manera de utilizar un instrumento de manufactura india. Esta fotografía, donde el crítico de arte y periodista viste la ropa de uno de los indios y aparece en la imagen como un investigador "vuelto nativo" refleja la amplitud del campo de acción de los fotógrafos de prensa y la peculiar interacción entre visitantes y anfitriones en la expedición. Las imágenes del fotorreportaje en el interior de la nota muestran esa misma diversidad y multiplicidad de enfoques, incluso una toma de un lacandón a punto de disparar su arco y flecha sobre el pie de foto que lee "los lacandones,

Mercado de Patzcuaro, fotos de Enrique Díaz; 11 de septiembre de 1943, Otomfes, artículo de Guillermo Martínez, no dice de quién son las fotos, el capítulo 2 del reportaje aparece en 2 de octubre de 1943.

³³⁷ Revista *Mañana*, la serie inicia con "Dos periodistas en la selva lacandona" mayo 27, 1944, No.39 págs. 35-43; entrega II "En la selva lacandona!" Junio 3, 1944, No.40 págs. 36-43; entrega III "Con los lacandones!" Junio 10, 1944, No. 41 págs. 32-43; entrega IV "En la jungla virgen con los lacandones!" junio 17, 1944, No.42 pág. 35-43; entrega V "El adiós a la barbarie y la vuelta a la civilización" Junio 24, 1944, No.43; págs. 36-45. Sobre esta serie estoy realizando un trabajo para el seminario de la Imagen que coordinan Rebeca Monroy y Laura González en la DEH-INAH.

por lo general, son arqueros admirables. Jamás yerran un tiro. Cuando un lacandón apunta a un jabalí o a un pájaro, ese día la selva pierde irremediabilmente uno de sus moradores”³³⁸ Esta tradición del indio arquero, mezclada en el reportaje con las imágenes más modernas y la inclusión de los reporteros y los investigadores dan fé de un cambio considerable que se viene gestando en el imaginario fotográfico indigenista y que tomaría forma concreta hasta la década siguiente. Este cambio en proceso implicó que en los cuarenta actuaran en tensión las fotografías de corte más decimonónica-la tradición fotográfica indigenista- con las de vanguardia-la tradición fotográfica moderna.

Aurelio de los Reyes, ha señalado, por ejemplo, que la tensión entre tradición y modernidad se observa ya desde la década de los veinte agudizada por los efectos del cine:

Para mí no son los alegres veinte, sino los trágicos y dramáticos veinte. No por la violencia, trágica en sí misma, sino por los esfuerzos de la sociedad para actualizar usos y costumbres, por asimilar los cambios habidos en los Estados Unidos y en Europa transformados radicalmente por la Guerra. México también había sido transformado por la Revolución pero su ritmo de cambio era más lento. Ni duda cabe que uno de los agentes de cambio de la mentalidad y de las costumbres, particularmente de las mujeres, fue el cine que produjo una serie de desajustes sociales, dramáticos, sobre la actitud frente a la vida, a la manera de vestir, de peinar. Quizá contribuyó a ahondar la dicotomía entre campo y ciudad, pues México era un país eminentemente agrícola que deseaba asimilar costumbres de las sociedades industriales.³³⁹

Como plantea Rebeca Monroy en su tesis doctoral sobre el foto-reportero Enrique Díaz Reyna, la población en general sufrió esos cambios en su estilo de vida en los años veinte, y los encargados de registrar con pluma y con la cámara los acontecimientos sociales y políticos fueron seguramente muy perceptivos a esas transformaciones.³⁴⁰ Estos cambios no se detuvieron en el período de entre guerras, sino que se mantuvieron y como puede verse en las notas de 1946 para la exposición “México Indígena” incluso se renovaron, reafirmaron y tal vez se agudizaron en su dramatismo, en una conjugación de la situación concretamente nacional y la internacional: el fin de la segunda guerra mundial, y la incertidumbre subsiguiente. El archivo tomo para sí la labor de ordenamiento y estabilización en la imagen fotográfica, pero también a través de ella. La fotografía de prensa apoyó la diversificación en el tipo de las tomas, y manteniendo un espacio para mostrar situaciones más dinámicas y de interacción no posada entre las

³³⁸ Entrega IV “En la jungla virgen con los lacandones!” junio 17, 1944, No.42 pág. 41.nota de pfe de foto.

³³⁹ Aurelio de los Reyes *Cine y Sociedad en México (1896-1930). Bajo el Cielo de México (1920-1924)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1993, vol.II, pág.299.

³⁴⁰ Monroy Nasr, Rebeca *Fotografía de Prensa en México: op. cit.*, págs.185-186.

personas, fue abriendo la brecha para la fotografía más humanista de la segunda mitad del siglo XX.

Por el lado de la fotografía considerada artística esta tensión entre tradición y modernidad de la que venimos hablando es muy clara en las fotografías indigenistas de Manuel Álvarez Bravo y Lola Álvarez Bravo. En la obra de ambos el tema indio es presentado a través de la óptica de la fotografía de vanguardia de los años treinta sobre todo en los ángulos de las tomas; contrapicados, ángulos oblicuos y una ocasional estetización de la imagen de lo indio, estilo predilecto del fotógrafo Luis Márquez Romay.³⁴¹ Sin embargo, cierto coqueteo con características de la óptica moderna es observable también en algunas imágenes del archivo "México Indígena". En lo que se refiere a las fotografías de sujetos indios en este archivo, pocas son las que se apartan de los cánones decimonónicos. Cuando lo hacen, sobre todo es notorio el cambio de ángulo de la toma, la presencia de nubarrones que nos recuerdan al cine de Gabriel Figueroa, los mentones levantados en los rostros de las indias retratadas en contrapicado o en un picado pronunciado, y algunas tomas directas no posadas, ni de frente, ni de perfil. (I-117) Estrada Discua realizó mayor experimentación fue en las fotografías de objetos artesanales, y esto posiblemente por varias razones. La primera es que como ya se dijo arriba, los objetos etnográficos contaban ya con un espacio reconocido dentro del discurso nacionalista y sirvieron como carta de presentación de la mexicanidad en el extranjero, y fueron revalorados por artistas e intelectuales urbanos mexicanos.³⁴² En el caso de los juguetes de palma, Estrada Discua parece hacer eco del trabajo de Modotti, Weston y Jiménez para *Mexican Folkways*. (I-118) Lo mismo podemos apreciar comparando algunas fotografías de Agustín Jiménez de ollas y sombreros de palma y otras de Estrada Discua. (I-119) Recordemos que los recursos de la fotografía moderna en el manejo de la artesanía son: el aislamiento de un objeto para resaltar su forma a

³⁴¹ Luis Márquez Romay no se interesó por la imagen documental, su propósito era crear un entramado simbólico que enalteciera ciertos valores de belleza de lo indio, dignificándolo y así aportándolo a las corrientes de la cultura nacional. Para un estudio de caso concreto sobre su trabajo "indigenista" véase Deborah Dorotinsky "El imaginario Indio de Luis Márquez" en *Alquimia* No.10 sept-dic 2000 págs. 7-11.

³⁴² Véanse Murillo, Gerardo (Dr. Atl) *Las Artes populares en México*, 2 volúmenes, Ed. Cultura, México D.F. 1922. Karen Cordero Reiman, "Constructing a Modern Mexican Art, 1910-1940" en James Oles *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947*. Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1993, de la misma autora "Para devolver su inocencia a la Nación (apuntes sobre el origen y el desarrollo del Método Best Maugard)" en *Abraham Angel y su tiempo*, SEP INBA, México s/f; Nestor García Canelini *op.cit.*; Victoria Novelo *op.cit.*. Deborah Dorotinsky *Amate Painting in Mexico: a Changing Art Form*, Tesis de Licenciatura, University of California Berkeley, Department of Anthropology, 1985, véase capítulo 1. Además, las artesanías pasaron a formar parte de los repertorios de las exposiciones internacionales de Arte Mexicano, como la que llevaría Federico Gamboa

través del manejo de la iluminación, la toma del objeto en un primer plano muy cerrado, la puesta en escena en serie de varios objetos del mismo tipo, los ángulos oblicuos y la alteración de las perspectivas para producir un extrañamiento y la pérdida de referencias de tamaño, sobre todo. Estas fotografías ponen al objeto etnográfico en una suerte de nuevo escaparate, extrayéndolo de sus referencias culturales inmediatas, como se remueve una pieza arqueológica de su contexto para ubicarla en una colección de museo, y convertirlo en fragmento cultural, en artefacto arqueológico o etnográfico según el caso. Es posible que la mercantilización de los objetos artesanales también influyera en los modos de fotografiarlos proponiendo así una “óptica fotográfica del objeto” que tenía más que ver con los avances del diseño industrial, y la promoción del objeto como un producto consumible.

Pero no solo se retrataron las artesanías, sino a los mismos indios en el proceso de producirlas. Existen fotografías dentro del archivo “México Indígena” que usaron el recurso moderno de la fragmentación del cuerpo para presentar el trabajo artesanal. En este sentido existen varias imágenes que muestran no solo al artesano de cuerpo completo trabajando, sino a sus manos y a sus pies, en un instante congelado del proceso de producción. (I-120, I-121, I-122, I-123) Esta estética del fragmento es una de las características de la vanguardia artística que han abordado historiadoras del arte como Linda Nochlin. En The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity, Nochlin rastrea el lugar del cuerpo fragmentado, desmembrado y su representación en la pintura desde la época de la revolución francesa, para introducirnos a las reflexiones en torno al fragmento y la fragmentación como metáfora de la modernidad en la pintura francesa impresionista de finales del siglo XIX. Esta fragmentación, nos advierte, ya era moneda corriente en un medio como la fotografía, considerado no-artístico, documental, y por tanto, fuertemente asociado a conceptos decimonónicos de realismo, dónde la cámara captaba cualquier aspecto de la “cruda realidad” sin ponderar asuntos compositivos, o si las figuras humanas resultaban extrañamente disectadas en el proceso del encuadre.³⁴³ Para la autora, estas ediciones y fragmentaciones del cuerpo en las pinturas impresionistas son una especie de juego con los límites habituales, una

a Paris, Londres y Estocolmo en 1952, así como también formaron parte, en abril del mismo año, de una muestra pionera sobre el diseño industrial en México, curada por Clara Porcet y presentada en el Palacio de Bellas Artes.

oscilación entre lo contingente y lo determinado. Este juego que se mece entre la contingencia y la determinación, lo encuentra central a la concepción de lo moderno en el arte. Extrapolando sus argumentos a nuestro material fotográfico sobre indígenas produciendo artesanías, podemos vislumbrar los fragmentos, como los brazos de los trabajadores agrícolas desde Modotti, o los sombreros, o las manos de los artesanos, funcionando metonímicamente, como imágenes parciales del cuerpo como un todo. Nochlin concluye sugiriendo que en realidad los artistas modernistas lucharon por no perecer frente al impulso desintegrador de la modernidad, echando mano de la fragmentación (la real y la metafórica) pero buscando un efecto totalizador, unificador. Desde esta perspectiva, podemos pensar en esas fotografías de fragmentos culturales; cuerpos trabajando, manos pintando, puliendo, trenzando, y objetos cotidianos aislados, desde la polivalencia de su estatus cultural. Estos fragmentos son simbólicos de situaciones de producción cultural, artesanal, étnica, de mitos de autenticidad y a la vez, reunidos en las hojas de los álbumes del archivo "México Indígena", forman parte de la totalidad/diversidad étnica, que el archivo pretendía documentar. Son también simbólicos de la posición del México mestizo y blanco frente a los indios mexicanos. Esta investigación, como afirmo en la introducción, aborda la construcción de lo indígena en la fotografía de los años cuarenta, y es atendiendo a ese propósito que he postergado hasta ahora el discurrir sobre la vida y el trabajo del hombre que fue responsable de la mayor parte de las fotografías de este "estudio de caso". Si bien mi intención desde un principio no ha sido hacer una biografía o un trabajo monográfico sobre Raúl Estrada Discua, justo es, me parece, que le dedique un espacio para entender de que manera su obra indigenista se relaciona con el resto de su producción fotográfica.

¹¹Linda Nochlin en *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, 26^a. Walter Neurath Memorial Lecture, Thames and Hudson, N.Y. 1994; pág. 37.

Del archivo a los muros

Raúl Estrada Discua, fotógrafo

Este fotógrafo hondureño desarrollo su carrera en nuestro país, particularmente dentro de la UNAM. Nació en Tegucigalpa, Honduras el 5 de enero de 1913. En 1928, a los 15 años, viaja a la ciudad de México a cursar la preparatoria, con el propósito de estudiar medicina posteriormente.³⁴⁴ Sin embargo, no ingreso a la carrera de medicina, y en 1932 lo hizo a la Academia de San Carlos. Ahí estudio pintura, con Manuel Rodríguez Lozano y grabado y fotografía, con Arturo González Ruiseco y Agustín Jiménez, dedicando a esta última la mayor parte de sus estudios. En 1936 inicia sus lazos con la UNAM, convirtiéndose en ayudante, y posteriormente en profesor de fotografía, remplazando a Agustín Jiménez cuando este dejo la cátedra para dedicarse de lleno al cine. Comisionado por rectoría y contratado por Lucio Mendieta y Núñez, entonces primer director del reorganizado y oficialmente creado Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional, se dedico desde 1939 y durante casi diez años a fotografiar a los grupos indígenas de México para el archivo fotográfico de dicho instituto. Contó entre sus amigos personales al escritor y compatriota, Rafael Heliodoro Valle, quien lo llamaba "Babico". También mantuvo una estrecha amistad con el fotógrafo y profesor Arturo González Ruiseco.³⁴⁵

La carrera pública de Estrada Discua como fotógrafo inicio en octubre de 1946 con la exposición "México Indígena" en el Palacio de Bellas Artes, reseñada por varios periodistas entre ellos Jorge Juan Crespo de la Serna y Antonio Rodríguez como vimos en el primer capítulo. Las fotografías de esta exposición, así como material de promoción de México, viajaron en enero de 1948 con la Misión Universitaria en Centroamérica. Rafael Heliodoro Valle, escribió para la *Revista Universidad de México* en 1948 una larga nota explicando las labores de la Misión que además de visitar Honduras en enero

³⁴⁴ En el libro de Oro de Estrada Discua hay información que sugiere que lo que quería era estudiar para médico dentista. Notas de periódico de Honduras, sin nombre, sin año, sin No. de página. Libro de Oro

³⁴⁵ Véase biografía del fotógrafo en Leticia Medina, Paulina Michel y Martha Alicia Ochoa, "La organización de la colección Raúl Estrada Discua" en *Teoría y Práctica archivística II*, Gustavo Villanueva Bazán coord. *Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM* No. 12, México UNAM, 2000; págs. 91-101. Para otros datos consultar el expediente de personal de Raúl Estrada Discua UNAM No. 112/131/2264. Su primer nombramiento en la UNAM fue como profesor adjunto de la Escuela Nacional Preparatoria "Ezequiel A. Chávez" en marzo de 1936. El 16 de febrero de 1939 se le nombra oficial cuarto (fotógrafo) en el IIS-UNAM, por lo que solicita permiso para separarse por tiempo ilimitado del puesto de ayudante de la ENAP, aunque seguirá revelando sus negativos en esa escuela ayudando al Sr. Manuel Álvarez Bravo en lo posible en su curso. Se reincorpora a la ENAP el 15 de agosto de 1939, y cobra por honorarios en IIS-UNAM y se le cancela nombramiento de oficial cuarto. Hasta 1970 sustenta diferentes nombramientos como fotógrafo en diferentes dependencias de la Universidad, y se jubila el 17 de septiembre de ese año, aunque sigue trabajando por

de 1948, también fue a El Salvador.³⁴⁶ Dentro de la Misión, propuesta a la Universidad por Estrada Discua, viajaban académicos con trabajos concretos: el Lic. Salvador Toscano, del Instituto de Investigaciones Estéticas, habló sobre culturas prehispánicas; el escritor Rafael Heliodoro Valle habló sobre el panorama de la cultura en la vida universitaria del México actual; Francisco Rojas González sobre los indios de México. La Secretaría de Gobernación prestó para la ocasión 4 películas: México Arqueológico, México hispánico, México educativo y México industrial. Complementaba a la visión que se deseaba proyectar de nuestro país, la exposición del material "México Indígena" visto en 1946. Todas las áreas estaban cubiertas, el pasado indígena y colonial a través de la arqueología, y el presente en la educación, los indígenas contemporáneos y claro, la industrialización.

Con Salvador Toscano y el diputado mexicano Joel Pozos, Estrada Discua fotografió las ruinas de Copán en Honduras.³⁴⁷ Las labores en Tegucigalpa iniciaron el 7 de enero de 1948. Parte clave de la Misión fueron las conferencias sobre indios de México dictadas por Francisco Rojas González, del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, y las fotografías indígenas ya mencionadas.³⁴⁸ Sin embargo, no hay un catálogo que detalle los materiales específicos que se mostraron en Honduras. Claudio Herrera en La Revista Tegucigalpa nos dice en su nota, "Raúl Estrada Discua, el hondureño que aprisionó con su cámara el alma de México":

Raúl Estrada Discua dejó estas serranías ha mucho tiempo y se internó en el corazón del Anáhuac, frío y tormentoso, grande y espiritual, donde sufrió el hechizo de la raza bruñida en la tierra y bronce de los mayas...

Allá, a la sombra de los ahuehuetes centenarios y de las cúspides catedralicias de Tenochtitlán, descubrió el milagro de la luz y de la sombra, en un juego fantasmagórico de imágenes que poco a poco lo llevaron a la plástica maravillosa de sus fotografías...

contrato hasta 1973. Tiene cuatro hijos, Iliana, Susana, Raúl y Jaime. A Susana Estrada agradezco enormemente por toda las atenciones y ayuda prestadas durante mi investigación desde nuestra primera entrevista en casa de su papá en 1997.

³⁴⁶ Rafael Heliodoro Valle *Revista Universidad de México* 1948 sin otra fecha, "Por primera vez una Misión Universitaria de México ha visitado Centro-América, deteniéndose en Honduras y El Salvador para sustentar tres ciclos de conferencias y ofrecer una exposición de fotografías sobre indios mexicanos". Patrocinaron la misión: El rector de La UNAM Dr. Salvador Zubirán, el secretario de educación Pública, Lic. Manuel Gual Vidal; los secretarios de Relaciones Exteriores, don Jaime Torres Bodet, y de Gobernación Dr. Héctor Pérez Martínez; y el Procurador General de la Nación, Lic. Francisco González de la Vega. El presidente Miguel Alemán envió por ese conducto un saludo a los pueblos visitados. La Misión la formaban, Francisco Rojas González del IIS UNAM, que fue el jefe de la misma; el Lic. Salvador Toscano el IIE y secretario del INAH, Don Raúl Estrada Discua, fotógrafo de la universidad, de quien partió la iniciativa que culminó en nuestro viaje y el que escribe."

³⁴⁷ Cecilia Gutiérrez, de la fototeca del IIE-UNAM, me informó que estas imágenes tomadas por Salvador Toscano se encuentran en el acervo del Instituto.

³⁴⁸ Heliodoro Valle, Rafael, *op.cit.* 1948. Rojas González sustentó conferencias sobre: 1) la Situación actual del indio en México; sus problemas y sus posibilidades" 2) etnología de los indios de México, explicada con materiales de la exposición de fotografía. 2) distribución geográfica de los indios de México (censo, supervivencias culturales e influencia de las mismas en el pensamiento del resto de los mexicanos) 3) los problemas indígenas de México y su tratamiento. Medidas del gobierno dictadas en favor del indio y resultado de las mismas. Instituciones concurrentes al estudio y a las realizaciones. 4) El folklore del indio mexicano. 5) La novelística mexicana en el siglo XIX 6) Los novelistas y la novela contemporánea mexicana.

Hoy la Universidad Nacional de México nos lo envía como eslabón de cordialidad y de cultura entre dos pueblos que se definen por las mismas esperanzas y los mismos ideales, por la misma religión y por la misma lengua...³⁴⁹

Estrada Discua regresa a su tierra, como el hijo pródigo, tendiendo lazos entre nuestro país, su país adoptivo, y su tierra natal. El México que los Hondureños reconocen entre las imágenes presentadas por Estrada Discua, parece un lugar salido de una crónica de la conquista; los ahuehuetes y Tenochtitlán (y no la moderna capital de la República) “el corazón de Anáhuac, frío, tormentoso grande y espiritual”; con esta exaltación el reportero articula el éxito que se había alcanzado en proyectar hacia el extranjero a nuestro país como un país de mitos ancestrales. A mi parecer, la autenticidad “originaria” de la nación mexicana se ve muy eficazmente simbolizada en las constantes alusiones y referencias al pasado prehispánico. Al mismo tiempo, este entramado simbólico que incluye a los indios contemporáneos aunque arraigado en la historia previa a la conquista, promueve la idea de tradiciones imperecederas; el lugar de origen de nuestra nación radica en un tiempo “cero” lejano, remoto, mitológico e inmortal. Este tiempo cero marca el comienzo de nuestra historia como Nación, las tradiciones milenarias que de él emanan conviven y coexisten con la industrialización y la modernidad. Para reforzar esta noción de mitos de origen, el periodista hondureño Herrera aporta los títulos de dos fotografías que le parecen sobresalientes: del Ixtacihuatl y el Popocatepetl. Otros títulos que se citan son: “Los caminantes”, “Peregrinos”, “Oración”, “Maternidad” (esta es la fotografía que le ganara a Estrada Discua el concurso de día de las madres del periódico *Excelsior* en 1947), “Chinanteca” y “Xochimilco”.

Sobre los indios, Herrera nos dice, “Negros y tostados al sol y a la miseria, se ven sus indios yaquis, lacandones, tzotziles, tojolabales, mayas y tarascos, en un realismo conmovedor y fantástico. Indios de México, ¡torpes y sufridos!, que con una indiferencia de monolitos han quedado grabados para siempre, por la lente rápida del artista.”³⁵⁰ Estos comentarios pueden darnos una idea de la imagen del México que se deseaba proyectar hacia Centroamérica; un país de arraigo y tradiciones, pues nada parece sugerir que las construcciones modernas, o los paisajes urbanos se incluyeran, salvo lo que mostrara la película del México industrial.

³⁴⁹ *Libro de Oro* Estrada Discua pegó en su libro los recortes de los comentarios publicados sobre su quehacer fotográfico en la prensa Hondureña. Sin embargo los recortes en su mayoría carecen de fecha.

Al igual que esta nota, en general las demás ensalzan la obra del fotógrafo y se enorgullecen de su papel de representante de Honduras en un país prestigiado (y tan auténtico y ancestral, pero moderno) como era México. Además, los esfuerzos por reafirmar los lazos entre las dos naciones servían a los intereses del panamericanismo impulsado durante la segunda guerra mundial. Los delegados de la Misión Universitaria, en especial el diputado Joel Pozos, fueron recibidos con honores en el Congreso Nacional de Honduras, donde el diputado entregó un mensaje enviado por el Congreso de la Unión Mexicana, otro evento más para tender puentes entre las dos naciones.³⁵¹

Las fotografías indigenistas causaron impresión en el público hondureño, como lo muestran las reseñas o comentarios escritos por el público en el Libro de Oro de Estrada Discua, donde tal o cual fotografía son favorecidas. Como lo plantea Herrera en la nota arriba mencionada, los indios mexicanos, torpes, miserables, como monolíticos (ahí nuevamente la asociación indios-monumentos arqueológicos), e indiferentes, de cierta forma nos daban estirpe, eran un pasado que se resistía a morir. En el Diario o la Revista *Tegucigalpa* escribe otro periodista hondureño, Silvano Guzmán:

Cierto que vimos expuestas fotografías de templos, paisajes, rincones de los típicos pueblos hispanoamericanos captados con acierto, pero más que todo nos impresionó la contemplación de los tipos indígenas a que aludimos. Fue entonces que pensamos, que tal reproducción de los caracteres humanos de aquellos, sin ser prototipos de belleza, encajaría en cualquier galería de arte legítimo.

Una vez más nos convencimos de que las razas indígenas de México, tienen en sus características somáticas, profundas analogías con los grupos indígenas de Centro y Sur América... el rostro del indio, no revela emociones; ni tristeza como se ha pretendido, ni dolor, ni angustia, aunque sí indiferencia, fatalismo, resignación con su vida que llegue tal vez hasta a la felicidad, cuando el medio le permite satisfacer sus necesidades que son tan modestas.³⁵²

En las dos notas arriba citadas, llama la atención la descripción y juicio que los autores hacen de lo indio. La característica estática de las imágenes de esos indios que produjo Estrada Discua, presentada junto a las construcciones coloniales y prehispánicas (arqueológicas) dan al conjunto un barniz de pétreo solidez. De esa estaticidad vista en las fotografías, se afirma que los rostros indígenas no muestran emociones, o que los indios son infelices o indiferentes. Además, se mencionan las posibles semejanzas entre

³⁵⁰ Herrera, *op.cit.* en Libro de Oro

³⁵¹ Sobre la promoción del trabajo de Estrada Discua y su relación con el panamericanismo, el fotógrafo señala en su curriculum de 1977 haber expuesto su obra también en la Unión Panamericana en los Estados Unidos.

³⁵² Revista o el Diario *Tegucigalpa* en Libro de Oro

los grupos indios de México y Centro América, planteando así otro plano común entre las naciones centroamericanas y nuestro país.

La Misión Universitaria fue un evento exitoso que promovió al país, pero también los intereses personales de Estrada Discua quien soñaba con regresar a su patria y realizar en ella una labor de documentación sobre grupos indios, similar a la que realizó en México.

En mayo de 1947, el periódico *Excelsior* le otorga el primer premio en el concurso fotográfico del día de las madres por su fotografía "Maternidad Indígena". (I-122) En este concurso salió Estrada Discua premiado, arrebatándole el primer lugar a dos fotografías de Nacho López, una de ellas un retrato de María Félix con su hijo Enrique.

El año de 1948 vio el repunte de la actividad profesional de Estrada Discua y la difusión de su trabajo fotográfico tanto en Honduras como en México. También exhibió en el Palacio Nacional de la República de Guatemala. Después de estas exposiciones en 1948, además de una individual en la ciudad de México, el fotógrafo se iría apartando de los esfuerzos por dar a su obra un giro artístico, y se sumaría a las filas del fotoperiodismo ejerciéndolo desde la UNAM.

Una de las especialidades fotográficas del hondureño fueron los fotomurales; enormes ampliaciones de diversos tipos, que le permitieron mejorar sus ingresos y promover su trabajo profesional. Además, parece que fue el encargado de reproducir fotográficamente en gran formato, sobre todo los murales de Diego Rivera para exposiciones Internacionales y locales que promovían la obra mural del artista. De estos trabajos es posible ver hoy en día los fotomurales que realizó para la exposición indigenista de 1946, donde compartió cartel con fotografías destacados de su momento. Una buena parte de éstos visten ahora los muros del edificio del Instituto de Investigaciones Sociales. Estas grandes ampliaciones pueden también apreciarse en las reproducciones fotográficas de las salas de la exposición en las Memorias del Instituto de Investigaciones Sociales impresas en diferentes números de la *Revista Mexicana de Sociología*, y en el expediente de la exposición indigenista de 1946 en el archivo personal de Fernando Gamboa donde hay alrededor de 60 negativos de las salas de la muestra. En 1947 realizó varios fotomurales para la exposición de la UNESCO "La Educación en México desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días", presentada en la Escuela

Nacional de Maestros (la Escuela Normal) el 14 de diciembre de ese año y que además recibiera apoyo de la compañía *Du Pont S.A.* con la aportación del papel fotográfico para su realización.³⁵³ (I-123)

Otros fotomurales realizados por Estrada Discua fueron de la obra del pintor Diego Rivera para el homenaje que se le hiciera en Bellas Artes "Cincuenta Años de la Vida de Diego Rivera" (1949).³⁵⁴ El fotógrafo del INBA, José Verde Oribe recuerda haber conocido a Estrada Discua para la ocasión del montaje e inauguración de este homenaje y nos relata que también habían imágenes de la obra de Rivera tomadas por Manuel Álvarez Bravo y amplificadas por Estrada Discua. El trabajo de los muralistas se volvería "portátil" entonces, al pasar del muro pintado al negativo fotográfico y de ahí a la ampliación mural y la mampara móvil.

Para la constructora "El Águila" Estrada Discua ejecutó varios fotomurales.³⁵⁵ Sobre este trabajo Juan Almagre (pseudónimo del crítico de arte Antonio Rodríguez) relata para *El Nacional*:

Raúl Estrada Discua, el fotógrafo hondureño que en México se ha especializado en fotografías "murales"- en grandes ampliaciones que hemos visto en varias exposiciones-, acaba de realizar uno de sus viejos sueños "pintando" un mural con pura fotografía. El mural en cuestión ocupa totalmente, de alto a bajo, las cuatro paredes del recibidor que la Constructora "El Águila" tiene en su edificio del Paseo de la Reforma, y está formado por reproducciones fotográficas, amplificadas, de las obras que la referida empresa ha realizado en varios puntos del país. Casi tan caras como la pintura al fresco, estos murales cuestan aproximadamente 120 pesos el metro cuadrado.³⁵⁶

En una versión de su curriculum-vitae Estrada Discua cita a Antonio Rodríguez quien aclara que Estrada Discua "cobra el metro cuadrado de fotografía Mural, casi al mismo precio que Diego Rivera cobra el metro de su pintura, y se lo pagan, comprobándose así su calidad de artista indiscutible".³⁵⁷ Este crítico de arte y de fotografía, en diferentes momentos, expresa un parecer muy contradictorio respecto a la obra de Estrada Discua.

³⁵³ Véase periódico *Excelsior*, 14 de Diciembre, 1947.

³⁵⁴ En el Museo Nacional de Artes Plásticas (en el Palacio de Bellas Artes), de Agosto a diciembre de 1949. El catálogo afirma "Fotografías de pintura mural por Manuel Álvarez Bravo; ampliaciones fotográficas Raúl E. Discua".

³⁵⁵ Existían en los años cuarenta varias compañías que compartían el nombre de "El Águila". Una muy importante trabajo para PEMEX proporcionando pipas y transportando petróleo, excavando pozos e incluso haciendo presas. Pienso que es ésta la compañía para la que Estrada Discua realizó los foto-murales. En los archivos de la Comisión Nacional del Agua se encuentran varios expedientes del trabajo de esta compañía.

³⁵⁶ Tomado de *El Nacional* sin fecha. Recorte en *El Libro de Oro*.

³⁵⁷ El expediente dónde aparece el curriculum de 1959 y la cita se encuentran en el CESU, sin embargo, no hay referencia de dónde se extrajo. En una versión de 1977 del curriculum Estrada Discua afirma haber realizado un fotomural de 32 metros cuadrados de la pintura "Maternidad india" de Diego Rivera, de los murales en Chapingo, para la celebración de los cincuenta años de trabajo del artista. Afirma haber fundado la Asociación de Fotógrafos Hondureños en su tierra natal, así como haber organizado la primera exposición de fotógrafos hondureños en la Escuela de Bellas Artes en Tegucigalpa (de esta exposición hay registros fotográficos en el Libro de Oro). Fundó el periódico de divulgación cultural "El Perico" en la escuela primaria "Emiliano Zapata" de la colonia

Además, el fotógrafo hizo los enormes fotomurales para la exposición itinerante "México en el Arte" curada por Federico Gamboa y que viajara por París, Londres y Estocolmo en 1952. Otras enormes ampliaciones se instalaron en la Sala de Consejos de Guanos y Fertilizantes en la ciudad de México en lo que era la Secretaría de Agricultura y Ganadería. Para su natal Honduras realizó grandes ampliaciones que se colocaron en el Aeropuerto de Toncontín, de la Ciudad de Tegucigalpa, Honduras.³⁵⁸ Suya es también la que el describe como "la mayor fotografía mural en el mundo" de dieciocho metros cuadrados, un retrato del presidente Miguel Alemán, presentado en el Estadio Nacional, en el "stand" de la Secretaría de Educación Pública con motivo de la Exposición Objetiva Presidencial en 1949. Su papelería personal además, portaba la leyenda, Raúl Estrada Discua, Foto Muralista.³⁵⁹ Sin embargo, después de 1952 no tenemos información de otros trabajo foto-murales ejecutados por este fotógrafo.

En cuanto a las exposiciones individuales la más destacada fue la de marzo de 1948, en la Galería de Arte de la UNAM. La exposición fue presentada por el historiador del arte Justino Fernández, quien además le dedica una nota en las páginas centrales de la *Revista de la Universidad* calificándolo como "un hombre que ha hecho uso de la máquina a su medida para dar expresión artística a lo más humano de su ser". Fernández hace comentarios positivos sobre la obra de Estrada Discua afirmando que:

Con novedad y honrada técnica, ha sabido revelar el valor de la espontaneidad vital y así nos presenta escenas reales captadas con artificiosa sencillez para comunicar esa visión suya, a veces encantadoramente jovial o tierna y otras de un dramatismo rayando en tragedia; todo quizá sintetizado en las mujeres, espléndidas, estoicas, abnegadas, ya sonrientes, ya de miradas como de fuego lento que descubren profundidades misteriosas de su ser. Todo en la obra de Estrada Discua es entusiasmo y certera visión...es él quien ha descubierto, componiendo cuidadosamente, las escenas, los paisajes los tipos, las obras que han atraído su atención y que ha recreado, dando expresión a su mundo.³⁶⁰

De lo descrito por Justino Fernández sabemos que en esa ocasión Estrada Discua expuso fotografías del archivo indigenista, así como imágenes de las ruinas de Copán, que fotografiara en su natal Honduras a principios de ese año, y otras de Tegucigalpa y

industrial dónde residió casi toda su vida. Su gran orgullo, manifiesto en las diferentes versiones de su curriculum, fue haber estado ligado a la vida de la UNAM por 40 años.

³⁵⁸ Nueve murales de las Ruinas de Copán y 10 de vistas de Tegucigalpa adornaban el moderno aeropuerto.

³⁵⁹ Para el "Seminario de la Imagen técnica" ITESM-INAH estoy realizando actualmente una investigación sobre la labor y el lugar de Estrada Discua como fotomuralista. Parece que también fueron suyas las grandes ampliaciones de las fotografías de Lola Álvarez Bravo para la exposición "El Arte de la Vida Diaria" en Bellas Artes, abril 1952.

³⁶⁰ Fernández, Justino "La Exposición de Raúl Estrada Discua" en *Revista de la Universidad*. No.19, Julio 1948; págs. Centrales s/n.

Comayagüela.³⁶¹ Su amigo Rafael Heliodoro Valle escribe una brevísima nota en el periódico *Excelsior*, anunciando la muestra una semana antes de su inauguración el 8 de marzo 1948. Jorge Juan Crespo de la Serna publica posteriormente una nota sobre esta exposición donde afirma:

Discua ha paseado su maravillosa cámara por el paisaje de su tierra, por el paisaje de México...ha sabido captar admirablemente la porción más entrañable y más humana de nuestra nacionalidad; el indio. Sus retratos de la madrecita otomí, con su niño en brazos, son de un patetismo y una belleza sin par. Logra escenas campestres o urbanas, en las que la luz y los contrastes lumínicos exaltan los volúmenes. Sorprende la plasticidad soberana de unas cúpulas, de unas cruces de piedra en atrios aldeanos, de unas ruinas mayas en su nativa Honduras. Traslada con el objetivo de su instrumento, toda la vida del campo, toda la poesía bucólica, todo el drama y la reciedumbre de las vivencias de un pueblo como el nuestro, y las imprime en su papel "sensible" tan sensible y tan alerta como el alma exquisita de este noble artista."³⁶²

La única nota de crítica dura que Estrada Discua recoge en su Libro de Oro es de Juan Almagre (Antonio Rodríguez), escrita para el diario *El Nacional* bajo el título "Con brocha de Aire".³⁶³ Con el pseudónimo de Almagre, Antonio Rodríguez afirma que aunque Justino Fernández quiera presentar al fotógrafo en calidad de artista habría que analizar desde el ángulo artístico las fotografías ahí presentadas. Drásticamente asegura que:

Si del lote que se expone, Discua hubiese eliminado casi la totalidad de las fotografías que lo componen, limitándose a presentar únicamente unas cuatro o cinco; la que lleva el nombre de "Maternidad", "Los Bañistas", una fachada de cantina, tal vez una con tema de fiesta pueblerina en que se ve a un hombre sentado en primer plano; no dudaríamos seguramente en atribuir un valor estético a su obra. Pero tal como se ha presentado, esta exposición ofrece un valor puramente documental, etnográfico, periodístico.

No queda claro el lugar que Rodríguez le da a la fotografía documental, ya que en otros espacios la aplaudió. Para el caso de Estrada Discua, a quien Justino Fernández presentara como artista, Almagre/Rodríguez encuentra al documentalismo etnográfico de Estrada Discua como demeritorios de su obra. Prosigue indicando que:

...de las cuarenta o cincuenta fotografías de que se compone la exposición, doce presentan detalles arquitectónicos o escultóricos de las ruinas de Kopán, en Honduras; cinco o seis son indígenas en actitud estática; las otras son de calles hondureñas, torres de iglesias mexicanas, retratos de indígenas y algunos paisajes.

Por supuesto, muchas de estas fotografías atraen la atención, despiertan la curiosidad y sugieren ideas de belleza, pero en la medida en que los seres, cosas o paisajes fotografiados lo logran...

³⁶¹ Otras fotografías de Honduras las realizó Estrada Discua para el libro *Imágenes de Honduras*. Recuerdo de la Toma de Posesión del Dr. Juan Manuel Gálvez y P.M. Julio Lozano, presidente constitucionales de la República de Honduras, enero 1949. Este libro fue prologado por Rafael Heliodoro Valle y contiene sobre todo fotografías arqueológicas y arquitectónicas de Honduras.

³⁶² Jorge Juan Crespo de la Serna, *Excelsior* jueves 18 de marzo de 1948.

³⁶³ Esta nota esta recopilada en *El libro de Oro*, sin fecha, pero seguramente es de la semana de la exposición a principios de marzo de 1948. Antonio Rodríguez, escribe entre otras cosas los artículos donde promueve el trabajo de los foto-reporteros, "Ases de la cámara", véase la tesis doctoral de Rebeca Monroy Nasr *op. cit.* págs. 507-524.

...Distinto es cuando el fotógrafo —a.n. Manuel Álvarez Bravo— recrea la cosa “copiada”, transformándola en otra cosa, o le añade elementos nuevos que derivan de su propia personalidad o de su dominio de la técnica.

Un detalle arquitectónico, un ser humano, un objeto, un paisaje, pueden adquirir un tono satírico, conmovedor, dramático, trágico, social si el fotógrafo tiene esa intención y sabe traducirla.

En estos casos, pueden convertirse en juego de líneas, de formas, de volúmenes, es decir, en plástica.

Finalmente, el fotógrafo que domine profundamente su técnica, puede tomar cualquier tema como un pretexto para jugar con las luces y las sombras, oponer contrastes, arrancar, a la escala limitada de los grises, la más abundante gama de tonos y semitonos.

En ese momento, el fotógrafo es artista y hace arte.

Las fotografías de nuestro amigo Discua— salvo las cuatro o cinco mencionadas—valen por los objetos, los seres o los paisajes que retratan...Pero no tienen intención, no revelan la personalidad del autor, y carecen del juego elegante y fino que toma las luces, las sombras, las líneas como materia prima para la creación de belleza. No son, por lo tanto, obras de arte. Son documentos o copias.

Es al factor compositivo, así como a la destreza en la manipulación de la técnica y el juego de claroscuros, a lo que Rodríguez le encuentra calidad artística, como en la obra de Manuel Álvarez Bravo. Me parece que lo importante aquí es notar que existe una marcada diferenciación en la crítica entre el valor de distintos géneros fotográficos; la fotografía como arte modifica la realidad, la fotografía como foto-documento sólo la copia. El único rubro de esta documentación que aprecia Rodríguez es la fotografía de prensa. En tanto mimesis, la fotografía carece de valor estético-artístico y no es menester abordarla como tal. Pero, ¿cómo abordar entonces una producción fotográfica documentalista? Una opción es no abordarla, por que como sólo testimonia y documenta, no tiene nada más que decirnos. Es en parte debido a ese prejuicio de la crítica de entonces frente a la supuesta “neutralidad-naturalidad” de la fotografía documental, que las imágenes fotográficas producidas desde este campo han sido de tardío y complicado abordaje en tanto construcciones simbólicas. Rodríguez rescata del lote la fotografía de “Maternidad” sobre la cual afirma:

En ella el realismo tremendo que pone a desnudo todo el drama de la miseria y del abandono en contraste con la ternura del sentimiento maternal, va acompañada de una admirable distribución de todos los elementos plásticos fotográficos.

Tremenda en lo que dice, conmovedora hasta las lágrimas por la nota lírica del niño que esplende su gracia en medio de la miseria más intensa; dilacerante por lo que sugiere; esta fotografía extraordinaria está envuelta en la belleza plástica que le da el ritmo de los brazos de la mujer, el juego de líneas de su rebozo, las luces y sombras de su hombro desnudo.

Fotografía de las más bellas, arrebatadoras y humanas de cuantas se han hecho en México, salva, por sí sola, al conjunto de la exposición.

Arrebatadora por la emoción que genera, entre el patetismo de la miseria y la ternura de la madre, esta obra le mereció a Estrada Discua el reconocimiento del crítico, casi como una concesión. Sería interesante conocer más sobre la relación de Rodríguez con Justino

Fernández para considerar si sus ataques fueron contra la obra de Estrada Discua, o los juicios de Justino Fernández.

Muy distinta la crítica que Ivan Moo hizo para la revista *Nosotros* del 7 de junio de 1947 reflexionando sobre la Exposición en Bellas Artes en 1946.³⁶⁴ Me interesa aquí sobre todo por que aporta una perspectiva sobre la posición de la crítica, no sólo frente al trabajo de este fotógrafo hondureño, si no de cara al trabajo fotográfico en su época. Con el título “Expresión y documento”, Moo trata de articular la relación entre la fotografía documental y la expresión personal del fotógrafo como una búsqueda angustiada por un lenguaje personal, por encontrar los elementos expresivos adecuados para las voces interiores del fotógrafo. Para Moo, la cámara fotográfica es “el resumen, la síntesis, la realización de un anhelo tan antiguo como el hombre. Sólo que su crudeza, su naturalismo a veces absurdo ha desconcertado un poco.” Sin grandes elaboraciones teóricas, Moo plantea llanamente el desconcierto que genera la contemplación de imágenes fotográficas documentales, y afirmando que “la fotografía tiene un extraño parentesco con el grabado toda vez que ambos son un equilibrio perfecto de la luz y la sombra, el blanco y el negro”, sugiriendo que entre ambos existe esa relación abismal como entre el día y la noche, la vida y la muerte. Más poético que Rodríguez, Moo también debate si la fotografía documental es o no artística. ¿Quiénes logran hacer de la fotografía un arte? Aquellos que logran alejarse del objeto en sí, para concentrarse en las relaciones estrechas entre la luz y la sombra sobre los cuerpos. Tan relevante era ya el lugar de Manuel Álvarez Bravo en la fotografía mexicana en los cuarenta, que de nueva cuenta se utiliza su trabajo como punto de comparación para establecer el valor de la obra de Estrada Discua. Sin embargo y a diferencia de la crítica de Rodríguez, Moo considera que Estrada Discua, al igual que Álvarez Bravo, encuentra en la fotografía un medio para expresarse, haciendo de la cámara no un simple implemento mecánico “tirano de su voluntad”, sino un “elemento voluble, sujeto al sentimiento, al deseo al anhelo de creación”. Para Moo, la cámara ha servido a Estrada Discua, como a Álvarez Bravo, “no de simple reproductor mecánico de imágenes sino de elemento intermediario entre su imaginación y el mundo exterior.” En este sentido la crítica de Moo se distancia de la de Rodríguez en la apreciación positiva de la fotografía documental, reconociendo

³⁶⁴ Moo, Ivan, *Nosotros*, 7 de junio de 1947; págs. 28-30.

incipientemente, que el acto fotográfico es más que mimético, e implica una elección personal del operador de la cámara: en la determinación de lo encuadres, y los elementos enfatizados, y es por tanto, un acto de creación simbólica, aunque parta de la realidad externa.

En la Revista *Hoy*, sin fecha en el Libro de Oro, se menciona una exposición, inaugurada un 12 de octubre, posiblemente en 1947, organizada por la UNAM para celebrar el Día de la Raza. Dicha muestra organizada bajo el nombre "Galería del Periodismo" se instaló por tiempo indefinido en el antiguo templo de San Pedro y San Pablo en la calle de San Ildelfonso, en el local de la Hemeroteca Nacional, y reunía los trabajos de Estrada Discua y de "todos los periodistas capitalinos".³⁶⁵

En el año de 1950 presenta en su tierra natal una Exposición en el Palacio del Distrito Central (marzo 1950, con 126 fotograffas), y luego en la Penitenciaría Central de Tegucigalpa (abril 1950). De esta muestra, 17 murales y 60 estudios fotográficos viajaron posteriormente desde Honduras hasta Guatemala en Misión Cultural. En el Libro de Oro hay recortes y correspondencia que sugieren que Estrada Discua estaba preparando, vía el gobierno Hondureño, una exposición sobre Honduras en la Unión Panamericana en Washington, sin embargo, la falta de otras entradas, recortes o más correspondencia sugieren que dicha muestra, con el fin de promover el turismo y la inversión en Honduras, no se realizó.³⁶⁶ El diario *El Comercial* de Tegucigalpa anuncia el 4 de mayo de 1950, un viaje del fotógrafo para 1951, para realizar cortometrajes con fines culturales referentes a la arqueología Hondureña. Este proyecto tampoco se efectuó. La misma inquietud por el cine, y por hacer cine, se la manifestó Estrada Discua a Ivan Moo en una entrevista.³⁶⁷

³⁶⁵ Esta no es la misma muestra que se originó a partir de la acción coordinada del crítico Antonio Rodríguez y la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, de la cual era presidente Enrique Díaz y de la habla Rebeca Monroy en el capítulo IX de su tesis doctoral Fotografía de Prensa en México. La postura de Antonio Rodríguez frente a la fotografía de prensa aparece en las notas que publicó, no bajo su nombre, en la revista *Mañana* en 1946. *vid* Monroy *op.cit.*, págs.491-516.

³⁶⁶ Al diario *El Día* de Tegucigalpa, Estrada Discua había declarado en febrero de 1950 la intención de la exposición para la Unión Panamericana: "No deseo otra cosa que captar la belleza y luego hacer fotos murales, las que llevaría primero a la Unión Panamericana, en Washington, y luego recorrer Las Antillas, México y algunos países suramericanos. Es preciso confesar que en muchos países desconocen qué es, quién es y dónde queda Honduras... Mi actuación sería en este caso no sólo como elemento de acercamiento a esos pueblos, sino también una importante fuente de turismo, que a su vez sería fuente de inversiones". El carácter emprendedor del fotógrafo, desgraciadamente, no fructificó, y estos proyectos carecieron de apoyo en su tierra natal. En 1952 lo tenemos ya instalado trabajando en la UNAM como foto-reportero y después de ese año, su carrera como empresario promotor de Honduras, y fotógrafo artista, parecen haber llegado a su fin. ¿Le faltó un buen padrino, suerte, oportunidades? Posiblemente pasó con su carrera lo que con otros fotógrafos de su época, la necesidad de generar un ingreso para sobrevivir, aunada a la indiferencia del mercado del arte por la labor fotográfica en el país, los llevo a buscar camino entre los foto-reporteros y los fotógrafos de cine.

³⁶⁷ Véase, Moo, *op.cit.*, pág. 30 dos párrafos finales.

En 1951, del 23 al 30 de octubre, muestra algunas obras en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, con imágenes de tipos y monumentos de la República de Honduras, que supongo fueron parte de los trabajos preparados para la Unión Panamericana. En noviembre de ese mismo año inaugura una muestra sobre habitación indígena, patrocinada por la Facultad de Arquitectura, y con fotografías del archivo "México Indígena". Después de 1952, no hay registros de más exposiciones.

Varios años después hubo dos muestras retrospectivas de su obra; una "La tercera pupila" del 20 de octubre al 4 de diciembre de 1998, en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional en Ciudad Universitaria (el fotógrafo falleció a los pocos días de inaugurada la muestra); y la última "Pasos de una vida" del 27 de noviembre al 15 de diciembre del año 2000, en la Casa Universitaria del Libro, ambas organizadas y curadas por Leticia Medina, Paulina Michel y Martha Alicia Ochoa del Archivo Histórico del CESU-UNAM. El material del archivo indigenista fue visto públicamente y en conjunto, por última vez en 1989, en una exposición organizada por el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM y para la cual a modo de catálogo, el Dr. Martínez Asaad reunió a diversas personalidades para editar Signos de Identidad.

La suerte de los fotógrafos en la ciudad de México entre 1930 y 1950 parecía arrojarlos indiscutiblemente a engrosar las filas del foto-periodismo. A falta de mejores oportunidades, quizás de un buen padrino o madrina en el mundo del arte, y contando con una relación laboral ya establecida con nuestra casa de estudios, Raúl Estrada Discua permaneció en la Universidad como fotógrafo oficial de la misma. Su trabajo de reportero gráfico nos legó una memoria visual de la vida universitaria desde los cincuenta hasta los años setenta. En ese período también, mantuvo una cátedra como profesor de artes plásticas en una escuela pública cercana a su domicilio en la colonia Industrial.

En el Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad (CESU) se conserva el archivo de Estrada Discua como foto-reportero de la UNAM. En el se pueden apreciar las fotografías del amplísimo trabajo que Estrada Discua realizó como cronista gráfico; universitarios, personalidades nacionales e internacionales, perradas, edificios, marchas, mítines y congresos universitarios: las "gringas" de Mascarones, la antigua Facultad de Filosofía y Letras en San Cosme (I-124) o al Rector Nabor Carrillo cantando

con la cantante conocida como “La Chula Prieta” en 1960 durante una comida en la Universidad del Estado de México en Toluca (I-125).

Estas fotografías nos dejan ver a Estrada Discua como parte de una generación de fotógrafos que se benefició de la consagración de la fotografía en la crónica cultural y la prensa en general. Hay varios miles de imágenes en el acervo Estrada Discua en el CESU (7,858 documentos según el conteo de Medina, Michel y Ochoa quienes actualmente catalogan el archivo) que están esperando revisión y análisis. Estas imágenes, al igual que las del archivo del Instituto de Investigaciones Sociales, no presentan características uniformes, y al igual que el acervo del IIS, contienen una buena cantidad de ensayos con las propuestas de la fotografía moderna, particularmente en los ángulos de las tomas y los juegos geométricos con las sombras y los elementos arquitectónicos. Dos ejemplos de esta preferencia podrían ser estas imágenes de los pasillos de San Ildefonso, y esta otra de las estudiantes extranjeras en los pasillos de Mascarones.

En la revisión del material del CESU también apareció una reproducción de uno de los fotomontajes murales comisionados por la compañía constructora “El Aguila”; los otros los encontramos en el Libro de Oro (I-126) Esta imagen, con las escenas de la construcción y el maíz en la parte central por momentos recuerdan los fotomontajes soviéticos de los años treinta.³⁶⁸ En ella, mediante el lenguaje del fotomontaje, se han juxtapuesto dos de los polos culturales en el México de los cuarentas: el campo y la ciudad, la tradición y la modernidad, la industrialización y la agricultura. El primero, el campo, representado por el maíz aislado, pero central, y el segundo por todo el trabajo de construcción de lo que parecen presas y puentes-varillas, cemento, procesos de edificación y productos edificados- y las pequeñas figuras humanas que en ambos casos son la fuerza de trabajo.

El archivo del CESU contiene otra faceta del trabajo de Estrada Discua donde aparecen pequeños destellos de una fotografía vanguardista. Estas imágenes nos ayudan a pensar en que lenguajes visuales estaban al alcance del fotógrafo en los tiempos inmediatamente anteriores y posteriores a la realización del archivo indigenista. Ayudan también a cuestionarse sobre la tensión que existe en el archivo indigenista entre las fotos

³⁶⁸ No puedo afirmar con seguridad que las imágenes sean de Estrada Discua, dada la enorme diferencia estilística entre estas y todo el resto de la obra del fotógrafo. Me inclino a pensar que tal vez los fotomontajes los hiciera otra persona, quizás Lola Álvarez Bravo, y Raúl sólo hiciera las ampliaciones.

de individuos y los objetos por ellos producidos. Es a través de las fotografías de objetos, que el fotógrafo hace presente la modernidad en un archivo indigenista cuya característica principal es la estaticidad y la reafirmación de los parámetros de la fotografía antropométrica sentados desde finales del siglo XIX. Por otro lado, el conjunto de imágenes en el CESU, apuntan hacia una búsqueda más personal que insiste sobre los aspectos más formales de la fotografía. Dos ejemplos de esta búsqueda son esta toma de las Academia de San Carlos, fotografía que se encuentra en una colección particular (I-127) y esta sección de una palma en un *close-up* muy cerrado y en un ángulo oblicuo (I-128 CESU-UNAM).

Por último, no puedo dejar de mencionar un libro-fotográfico de desnudos femeninos, que Estrada Discua nos mostró. De un catálogo de una exposición de José Clemente Orozco, Estrada Discua fabricó un pequeño libro dentro del cual inserto un grupo de desnudos femeninos.³⁶⁹ Una faceta más de su obra, la que él consideró verdaderamente artística. Es en este pequeño libro que el fotógrafo registró sus propias reflexiones escritas sobre la fotografía, dónde defiende la postura del fotógrafo como artista diciendo: "El artista fotógrafo concibe el poder de crear su propia obra, obra que muchas veces es el reflejo de su propio yo y que si usa el elemento mecánico es solamente como una forma que le facilita su propia creación". El aparato fotográfico entonces, es concebido como una herramienta expresiva.

Sobre su elección del desnudo femenino para manifestar esa faceta artística, nos explica que;

Como la pintura, la fotografía, encuentra un campo muy amplio en la naturaleza, pero siempre ha sido y seguirá siendo su mejor aliada la Mujer, pues es la inspiradora por lo regular de sus mejores creaciones, como un solo ejemplo pondremos esa gran maravilla que se intitula "La maja Desnuda" de Goya. Para mí no podía pasar inadvertida ella, la mejor creación de la naturaleza. La mujer, y es así que hoy presento al culto público, lo que en mi vida de artista, he concebido del desnudo de la mujer, esperando de los espíritus selectos que le sabrán dar la interpretación de Arte que le doy a mis obras.³⁷⁰

Estrada Discua presenta su trabajo artístico como producido a través de un medio técnico que no es más que un implemento para la elaboración de sus ideas y conceptos de belleza, por lo menos en lo que toca al cuerpo de la mujer. Uno de los desnudos del libro, es una

³⁶⁹ El catálogo es de la Sexta Exposición del Colegio Nacional.

³⁷⁰ Este texto aparece, con correcciones de redacción hechas a mano, en el libro descrito. Una versión digitalizada y copia de estas fotografías, así como del catálogo armado por Estrada Discua dentro del catálogo de José Clemente Orozco, fue donado al acervo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM por los hijos del fotógrafo en el 2001. De este modo, en la UNAM se encuentra reunido el acervo completo de la obra de Estrada Discua.

fotografía iluminada a mano, los demás son tomas trucas de cuerpos femeninos de diferentes modelos. En algunas de estas fotografías, a modo de telón de fondo, encontramos una cobija o sarape con el escudo nacional y en primer plano un fragmento del cuerpo desnudo de una mujer que posa forzando el torax hacia delante, lo cual crea la impresión de que está embarazada. (I-129) En otras, las mujeres desnudas portan una charola pintada con flores, u otra artesanía. (I-130) Las imágenes son toscas y lejos de parecer eróticas proponen una visión burda y más bien grotesca del cuerpo de la mujer enalteciendo una estética del fragmento ya que la mayoría aparece con la cabeza decapitada. (I-131) Por momentos nos recuerdan a algunos desnudos, con cuerpos femeninos bastante imperfectos fotografiados por el norteamericano Paul Outerbridge entre 1935 y 1938.³⁷¹ Tres de estas fotografías de Estrada Discua posiblemente fueron exhibidas en Tegucigalpa en la primera exposición de fotógrafos hondureños organizada por él, y de la cual hay registros en el Libro de Oro. El fotógrafo cita en su texto de los desnudos el comentario que de ellos hiciera Rodolfo A. Hernández en la Revista Tegucigalpa s/f. Supuestamente después de observarlas en la muestra pública. Varias de estas fotografías se encuentran fuera de foco. En el ensayo que escribe el fotógrafo, entre biografía y citas de los trabajos que la crítica hiciera de su obra, Estrada discurre brevemente sobre el carácter artístico de la fotografía afirmando que: "el cerebro del artista, no se puede doblegar ante lo inanimado de una cámara fotográfica."³⁷²

Me parece que esta preocupación en torno a la creación personal es parte de esa tensión que se percibe cuando se comparan las fotografías de indios con las de objetos en el archivo "México indígena". En general, lo que puede apreciarse al considerar la obra fotográfica más amplia de Raúl Estrada es la diversidad de información visual que el artista nos legó: documentación gráfica "científica" etnográfica, arqueológica y arquitectónica, fotoperiodismo universitario, y una pequeña serie de fotografías de desnudo femenino, tal vez muy aisladas, que apuntan hacia las direcciones que no

³⁷¹ No creo posible que Estrada Discua tuviera conocimiento de las fotografías de Outerbridge. Las similitudes que se pueden apreciar posiblemente tengan más que ver son cierta "óptica" erótica/pornográfica prevaleciente entre los treinta y los cincuenta, un cierto gusto casi kitch en el desnudo femenino y la estética del fragmento. Sobre el tema del desnudo erótico/pornográfico se puede consultar el texto de José Antonio Rodríguez para Juan Crisóstomo Méndez Ávalos 1885-1962, Ediciones del Equilibrista, México 1996; este fotógrafo dejó de hacer desnudos en 1936, su obra si pudo haberla visto Estrada Discua y hay un eco de ella en varias imágenes de Estrada Discua. Otro texto sobre Juan Crisóstomo Méndez Ávalos es de Alfonso Morales "Livianos y diletantes" en *Luna Córnea* No.4, 1994 pág.60-71.

³⁷² Véase Deborah Dorotinsky "Las Musas secretas de Raúl Estrada" *Luna Córnea* No.25 Lo público y lo privado, octubre - diciembre, 2002; págs. 24-29.

escogiera tomar este fotógrafo; un rompimiento o una fractura "vanguardista" dentro de la fotografía como lo hicieron algunos de sus contemporáneos y una dedicación más consciente a lo que se podía entonces entender como fotografía artística. (I-132, Estrada Discua en 1998)

¿Cómo construye el fotógrafo una imagen de sí mismo? (I-133) En este autorretrato tomado posiblemente entre 1948 y 1950 encontramos al fotógrafo sentado al frente de un escritorio acomodado en un rincón y rodeado de sus fetiches: las fotografías de sus hijos, la virgen en la esquina (es un hombre religioso); sobre el reloj un recorte de *Maternidad India*, su fotografía premiada; el cartel que anuncia su trabajo "Foto Discua"; en la orilla derecha un pedazo de la portada de la revista Tegucigalpa de su natal Honduras donde se le celebra como un gran artista (I-134); un gran número de impresiones fotográficas sobre su mesa de trabajo; a su derecha una fotografía de paisaje (tal vez es Comayagüela, su tierra); en la pared frente a él, a penas vista una esquina de su fotografía de la catedral metropolitana iluminada (I-135). El fotógrafo está fuera de foco, es su entorno lo que se ve con nitidez. Así, se construye a sí mismo simbólicamente, no a través de su cuerpo, sino de su trabajo profesional, sumergido en la abundancia de imágenes fotográficas, el fotógrafo es sus fotografías. Si mucho se ha hablado del papel de la pintura mural y de caballete en la construcción del México Nacionalista de los veinte y treinta, creo que por lo menos desde la década de los noventa estamos constatando la relevancia que la fotografía tuvo en esa misma empresa. Rescató los muchos rostros de un México al que se quería dar una sola cara, y apoyó la creación y puesta en escena, de una iconografía indigenista, donde caras, cuerpos, vestidos, costumbres y tradiciones se depuraron para crear símbolos patrios y la ilusión de una raíz en las tradiciones y el pasado. La fotografía mexicana también se incorporó, aunque tardíamente, al sueño de los estridentistas, consagrando en blanco y negro las imágenes urbanas y de la arquitectura industrial de una nación Mexicana que se quería moderna y promovía el sueño de un futuro próspero. Raúl Estrada Discua, contribuyó con su trabajo constante, necesariamente disparejo, a esta labor titánica en la que se embarcaron los fotógrafos; documentar y al mismo tiempo inventar un entramado simbólico nacionalista que nos ligase al pasado y nos permitiera imaginar un futuro.

Muy breves comparaciones

Manuel Álvarez Bravo y Raúl Estrada Discua sobre algunas fotos de indios

Lacandones

Debido a la frecuencia con la que la crítica de su tiempo comparara la obra de Estrada Discua con la de Manuel Álvarez Bravo, considero pertinente abrir un pequeño espacio para hablar de la relación entre la obra de ambos fotógrafos. Como mencionamos más arriba, Estrada Discua conoció a Manuel Álvarez Bravo desde la Academia de San Carlos. Datos aportados por el historiador de la fotografía mexicana José Antonio Rodríguez confirman que por lo menos en una ocasión viajaron juntos ambos fotógrafos, entre 1943 y 1945, a la región otomí. De ese viaje resultaron dos imágenes, la bien conocida *Maternidad Indígena* que le ganara a Estrada Discua el concurso del “día de las madres” del periódico *Excelsior* en 1947, y una no muy conocida de Álvarez Bravo titulada *La tierra Misma*.(I-136) La mujer de esta fotografía es la misma de la fotografía *Maternidad Indígena* de Raúl Estrada Discua. (véase, I-122) Aparentemente el viaje a la Sierra otomí de Puebla lo efectuó Estrada Discua en compañía de Álvarez Bravo, e incluso posiblemente del fotógrafo venezolano Ricardo Razetti.³⁷³ La india otomí de la fotografía de Álvarez Bravo esta recargada contra la pared de adobe de una construcción. Sus senos están descubiertos, mientras que el resto de su cuerpo está envuelto por un rebozo miserable que cae a sus costados, una orilla del cual detiene con su mano derecha cubriendo el frente de su cuerpo. La mujer, con la cabeza hacia el frente y ligeramente inclinada hacia la izquierda, mira hacia un punto detrás del fotógrafo, como ausente. Un pequeño fragmento de lo que podría ser una ventana rompe la monotonía de la pared por el lado superior derecho de la fotografía. En esta imagen Álvarez Bravo casi repite la toma antropométrica decimonónica, con el cuerpo contra la pared, y parece apartarse de las delicadas cualidades de otras de sus fotografías indígenas. Ésta, mucho más documental en su apariencia, podría haber pertenecido al archivo “México Indígena”. El título de la fotografía, y quizás no tanto la propia imagen, hacen alusión nuevamente a la relación simbólica de la mujer india con la tierra y con la maternidad.

³⁷³Esta información me fue proporcionada por José Antonio Rodríguez, historiador y crítico de la fotografía mexicana y editor de la revista *Alquimia*. Razetti también viajó con la expedición naval a las islas del Golfo de California y publicó en la revista *Mañana* un reportaje gráfico (textos y fotos son suyas) sobre las riquezas de la región. En este reportaje incluye dos fotografías de tipos indígenas de dos mujeres seri, una de frente y otra de perfil donde resalta la pintura facial. Razetti, Ricardo “Expedición a las Islas de la Baja California” *Mañana* No. 59, Octubre 14, 1944 págs. 36-43.

La imagen de la mujer india en general era bastante enaltecida y reproducida- por diversos motivos como señale en el capítulo anterior- tanto es así, que a las indias hermosas recurrieron la gran mayoría de fotógrafos desde principios del siglo XX hasta finales de la década de los cuarenta. Por otro lado, en este imaginario de lo femenino indio, la maternidad es una de las imágenes más socorridas y estereotipadas.

Tina Modotti y Edward Weston registraron esta maternidad india en los años veinte en la figura de Luz Jiménez con su hija Conchita, como nos muestra José Antonio Rodríguez en "Luz Jiménez. Sus imágenes para una nación".³⁷⁴ (I-137, I-138) En la imagen de la mujer india como madre, se retoma el supuesto valor primitivo de la reproducción y la maternidad, y al mismo tiempo se fortalece el imaginario nacionalista de la patria vista como mujer, como tierra, y como madre.³⁷⁵

Esta asociación de la feminidad con la tierra y la reproducción no es ni nueva ni fortuita en el discurso y en la plástica nacionalistas. Durante la primera mitad del siglo XX, la figura de la mujer india como madre mantuvo un alto valor en el repertorio fotográfico, por un lado debido a los lazos simbólicos entre patria-nación-tierra-mujer nativa, pero por otro, por que los fotógrafos que salían de las ciudades encontraban madres indias en los pueblos con mayor facilidad ya que los hombres en general se encontraban trabajando en los campos. Este es uno de los motivos que nos hace suponer que las imágenes de madres y niños indios sean más abundantes en el archivo "México indígena". También habría que considerar, por ejemplo, a que grado la gráfica política - como la que se producía desde el Taller de Gráfica Popular- había consagrado la imagen de "los hijos de la revolución" como para favorecer la reproducción de escenas de madres e hijos de origen indio.

³⁷⁴ Este artículo aparece en el catálogo *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario 1897-1965*, CONACULTA, INBA. Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, y Mexic-Arte Museum, México, 2000, págs. 89-98. Dos imágenes de Luz Jiménez y su hija Conchita, tomadas por Tina Modotti, aparecen en *Mexican Folkways* Vol. 4 No2., April June 1928, págs. 103 y 107 (la primera con el título de "An Aztec Mother" son Luz y su hija vistas de frente, la segunda es una imagen de Luz amamantando a Conchita, sólo se ven el seno y la niña).

³⁷⁵ Un análisis de género de la iconografía nacionalista revela que la patria las más de las veces es una mujer india, como la Malinche. Esta mujer india que simboliza la tradición, es dominada, avasallada, conquistada, fecundada, en ocasiones violada, en otra seducida, enamorada, por un hombre de raza blanca. De la unión nace la nación mexicana mestiza, moderna, nacionalista. Pero esta lectura es parcial, ya que existen imágenes decimonónicas de parejas y mujeres, como las que trabaja Stacie Widdifield *op.cit.*, donde la mujer es más mestiza o blanca y el hombre es el que porta los rasgos iconográficos indios, particularmente los retratos de Margarita Maza y Benito Juárez como contrapartes "modernas" de Malinche y Cortez. Mientras Margarita es una mujer/esposa sin tacha, Malinche aparece siempre como una concubina. Los hijos mestizos que ambas dejaron tienen un lugar jurídico diferente de legitimidad/ilegitimidad. Otro espacio donde la figura femenina permitiría percatarnos de los conceptos de género y nacionalismo en el siglo XIX sería el de la alegoría, como lo menciona la misma autora. Como ejemplos podríamos considerar *La constitución de 1957*, pintada por Petronilo Monroy y exhibida en 1869, y *La Cazadora de los Andes*, 1891 pintada por Felipe Gutiérrez. Para una discusión de estas alegorías véanse respectivamente Widdifield *op.cit.* cap. 4; y Ramírez, Fausto *Apogeo del Nacionalismo Académico: El Arte entre 1877 y 1900*. Museo Nacional De Arte, INBA, SEP, catálogo de salas 11-14 s// pág. 7.

Esta maternidad india es por supuesto el tema de la fotografía de Estrada Discua. A diferencia de Álvarez Bravo, Estrada Discua elabora un retrato un tanto más complejo. En el, la madre sostiene firmemente en el rebozo a su pequeño; la mirada de ella, angustiada, se ve acentuada por los contrastes de luces entre su negro cabello y la luz que enciende sus mejillas, frente y hombro desnudo. La mano que sostiene el rebozo, se aferra a la tela y más que una mano pareciera una garra. No son el cuerpo desnudo de la india, sino el contraste entre su rostro angustiado, y la inocencia de los ojos del bebe que sobresalen del rebozo que lo cobija. Sin embargo, en ambos casos el énfasis en la imagen cae sobre la pobreza y miseria, expresando así el sentimiento popular que en la época identificaba al pueblo, preferiblemente al indígena, con éstas. Si existe una intención por rescatar alguna dignidad dentro de esta documentación, ésta es vaga y muy ambigua. Ambas fotografías comparten tiempo y espacio, pero destacan la diferencia de la mirada y la particularidad del encuadre de cada fotógrafo.³⁷⁶

El trabajo de Manuel Álvarez Bravo se ha considerado desde muchas perspectivas, se le ha llamado surrealista, simbolista y no-documentalista.³⁷⁷ No es la intención aquí hacer una revisión de su obra, sino más bien poder arrojar algo de luz sobre el trabajo menos conocido de un contemporáneo suyo. Si bien el documentalismo no es lo que marca la obra de Álvarez Bravo, este si tuvo oportunidades de viajar como fotógrafo con la supuesta consigna de documentar por lo menos una expedición que podemos rastrear sin duda. Aunque este tipo de obras no son las más frecuentes, ni las características, son importantes para poder articularlas en relación a las que realizara Estrada Discua.

Una expedición en la que participó Álvarez Bravo se llevó a cabo en 1949 a las ruinas Mayas de Bonampak.³⁷⁸ Hay en sus retratos de rostros indígenas algo que remite al retrato

³⁷⁶ Intente acceder al archivo de Ricardo Razetti en Venezuela para encontrar una fotografía de esa misma mujer, lo que confirmaría que el viaje lo hicieron los tres fotógrafos juntos. Sin embargo, por causas fuera de nuestro control esto no fue posible.

³⁷⁷ La bibliografía sobre la obra de Manuel Álvarez Bravo es amplísima. Algunos textos que me parecieron interesantes incluyen: Rita Eder, "El Arte de Álvarez Bravo en los años Treinta" en *Luna Comeu* No.1, invierno 1992-93, págs. 7-11; Manuel Álvarez Bravo: El artista, su obra y sus tiempos con textos de Elena Poniatowska, BANAMEX, México 1991; Horacio Fernández, "Manuel Álvarez Bravo" en *Mexicana*, op.cit. pág. 63-90; en Ida Rodríguez Prampolini *El surrealismo y el arte fantástico en México*, IIE-UNAM, México 1969 pág. 59-60; Mucho Sol: Manuel Álvarez Bravo, Fondo de Cultura Económica, México 1989; *Fotografía Latinoamericana, Tendencias Actuales*, Universidad Hispanoamericana Sta. Ma. De la Rábida, Huelva, España 1991, págs.24-25;

³⁷⁸ Viajaba Álvarez Bravo en compañía del pintor Raúl Anguiano, el historiador y periodista Arturo Sotomayor, el museógrafo Fernando Gamboa, entonces director del INBA, el arquitecto Alberto T. Arai, el químico Andrés Sánchez Flores, el escenógrafo Julio Prieto, el arqueólogo y dibujante Jorge Olvera, Luis Morales, camarógrafo del noticiero EMMA, Luis Lara Pardo, el escritor Dr. José Puig, y Carlos Frey, descubridor de la zona arqueológica, quien ideó la expedición y el grabador chiapaneco Lázaro Franco Gómez, ambos perdieron la vida ahogándose en el río Lacanjá. (Véase Cecilia Haupt :Homenaje a Manuel Álvarez Bravo" y Mariana Anguiano "Manuel Álvarez Bravo y Raúl Anguiano viajan a la selva lacandona" ambos en *Humanidades* #225, febrero 20,

decimonónico, sin embargo las preocupaciones de Álvarez Bravo parecen responder más a un orden estético que a un registro étnico. Una de las características de las fotografías que aquí trataremos es la elección de un contraste fuerte entre zonas de luz y sombra y un tratamiento casi escultórico del cuerpo humano.

Mucho se ha hablado de la necesidad que la fotografía tuvo en sus inicios por apoyarse en sistemas de lenguaje propios de la plástica y la escultura. En el caso del trabajo de Álvarez Bravo existe un inconfundible rescate de la forma escultórica con sus valores de volumen, textura y contraste lumínico. Esto es posible observarlo en dos de sus imágenes traídas de ese viaje a Bonampak: *Margarita de Bonampak* cuyo nombre completo es Margarita Na-Kin y *Cazador Lacandón* que posiblemente es el lacandón Kayom.³⁷⁹

Lo primero que llama nuestra atención es poder rescatar los nombres propios de estos dos lacandones que posaron para el fotógrafo, trabajo que realizaron los miembros de la expedición a Bonampak, al igual que Toraya y Rodríguez en 1944 sobre la expedición a la selva lacandona reportada en la revista *Mañana*, y que no hicieron los investigadores ni los fotógrafos del IIS-UNAM. Como hemos venido observando, las fotografías propiamente indigenistas no dan los nombres propios de sus modelos ya que estos son ejemplares tipo más que personas individualizadas. Esta joven indígena que nos ofrece Álvarez Bravo en *Margarita de Bonampak*, retratada en contrapicado, se eleva sobre los pliegues y superficies de la túnica que la cubre.(I-139) El efecto logrado por esta composición evoca las cualidades formales de la escultura y resalta la importancia del rostro claramente capturado, aunque semejándolo a un mascarón. La luz baña la cara de Margarita como una muy suave caricia. Sus ojos nos miran desde arriba, casi imperceptibles sus pupilas, en una serena expresión. Esa joven, de una belleza sólida pero suave a la vez, nos observa distante. La insistencia sobre las facciones del rostro indígena enfatizan la diferenciación entre los diversos grupos étnicos. Al mismo tiempo, a través

2002;págs. 1,14 y 15. Los materiales de esta expedición se exhibieron de febrero 2002 al 11 de abril del mismo año en la exposición *Cien Años de Luz:Memorias de la Selva Lacandona* en el Museo de San Carlos, Cd. De México. Se exhibieron 12 fotografías de Álvarez Bravo sumándose al homenaje que se hiciera al fotógrafo por sus 100 años de vida. Agradezco a María José Esparza, IIE-UNAM, por haberme facilitado copias de los artículos.

³⁷⁹ También como resultado de la expedición a Bonampak, Raúl Anguiano hizo por lo menos dos pinturas al óleo, una llamada "Margarita" 1949, la otra la conocida obra "La Espina" 1952, dónde una mujer, María, está sentada quitándose una espina del pie. (en exposición permanente en el Museo de Arte Moderno Cd. de México).A Margarita Na-Kin parece haberle gustado la cámara, pues encontramos su rostro nuevamente fotografiado en 1952 por Walter Reuter quien visitó a los lacandones para cumplir un encargo del Musée de l'Homme en Paris. Según Michael Nungesser, Margarita Na-Kin fue amante del arqueólogo Carlos Frey, véase Michael Nungesser, "Walter Reuter como fotógrafo en México" en *Walter Reuter. Berlin.Madrid.México. 60 años de fotografía y cine 1930-1960*. Argon y Neue Gesellschaft für Bildene Kunst e. V.(Nueva Sociedad de artes plásticas), Alemania 1992;pág.48-59. A diferencia

de la estetización del rostro, se efectúa un acercamiento entre los valores estéticos de la cultura dominante y las culturas indígenas. Es a través del valor de la belleza, hasta cierto punto sublime y casi clásica, que Álvarez Bravo nos acerca a un universo diferente al de la cultura moderna del México de los cuarentas.

El *Cazador Lacandón*, resulta por mucho la de lectura más compleja. (I-140) Parado en medio de la composición está Kayom, indio lacandón, con una presa suavemente sujeta con la mano derecha, otra colgando a su espalda, y un rifle sujetao por el brazo izquierdo que nos queda oculto. Su cuerpo en un perfil tres cuartos, dando la espalda al observador. Lo rodea la selva y a sus pies se encuentran otras aves muertas. El ángulo de la toma es ligeramente picado. La composición llama la atención porque a simple vista parece una alegoría de la cacería, o una imagen bucólica de la misma. Álvarez Bravo parece jugar con los estereotipos sobre lo primitivo (como las ideas del noble salvaje) y resalta al rifle (una diagonal que se repite en la diagonal del paisaje que se corta con la cara del indio) para incluir un elemento narrativo que alude a los cambios y el ingreso de lo moderno incluso en las regiones "primitivas" y al mismo tiempo utiliza las diagonales para crear tensiones dentro de la composición. El indio parece bucólico, pero el implemento tecnológico que incluye el fotógrafo rompe con la imagen atemporal, en cierta medida, y coloca al indio en un tiempo concreto.³⁸⁰ De las dos fotografías parecería que ésta es la más cercana a la pintura, sino a los grabados de tipos mexicanos efectuados durante la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, el rifle que Álvarez Bravo ha incluido, y no unas jaras colgando, desestabiliza la imagen respecto a sus referentes decimonónicos. El registro del detalle es agudamente minucioso y meticuloso. La perfecta definición de la patas del ave entre la mano del hombre, los detalles del plumaje, del cabello, de la vegetación, enmarcan un rostro de perfil resaltando rasgos típicos indígenas; pómulos muy marcados y de nueva cuenta enfatizan la nariz aquilina. Todo esta enfocado y reproducido con suma nitidez ofreciendo a nuestra mirada una compleja composición llena de pequeños detalles. Una vez más, Álvarez Bravo seduce

de Álvarez Bravo. Reuter nos ofrece una Margarita menos monumental y más humana, sentada sonriendo a la cámara, amamantando a su hijo (pág. 54). De esta misma visita de Reuter véanse pág. 98 y 99 con otras dos fotografías de esa visita de 1952 a los lacandones.

³⁸⁰ Recordemos que la inclusión de implementos tecnológicos "modernos" en la representación de lo indígena caen en desuso en la documentación visual científica, abriendo un paréntesis de casi un siglo entre los indios que Lino Tapia Sánchez dibujara para Berlandier-con mosquetes- y este indio lacandón de Álvarez Bravo.

nuestra mirada con la suavidad y la sensualidad de la imagen y es a través de la belleza de la composición que accedemos a una mirada de un lacandón.

Si miramos varios retratos de indígenas fotografiados por Álvarez Bravo, podemos percatarnos que en ellos el fotógrafo establece una fuerte asociación formal entre los cuerpos y rostros vivos y la escultura prehispánica. Quizás esta impresión se deba a que en algunos casos las fotografías de indios las tomó el fotógrafo cuando participaba de expediciones fotográficas a zonas arqueológicas. Por lo menos eso ocurre con las imágenes de Margarita de Bonampak y la del Cazador Lacandón, así como con *Niño maya de Tulum* de 1942.(I-141) En esta fotografía, un niño indígena, su cabello cubierto por un paliacate o trapo, se encuentra parado al lado de una escultura prehispánica. Creo lo que percibimos como talla en piedra es en efecto un mascarón de muerte, y no el desgaste de la talla en piedra ocasionado por la erosión y el paso del tiempo: nótese los pómulos muy marcados, así como el orificio nasal y las cuencas de los ojos con los bordes de las orbitas resaltados. Existe un paralelismo entre el sombreado de la escultura y la cara del muchacho con un sombreado más pronunciado en la zona de los ojos, debajo de la nariz y en la parte inferior de los pómulos. Son las sombras, y el ocultamiento del cabello bajo el trapo blanco lo que destaca la similitud, o por lo menos ayuda a enmarcar "afinidades" entre ambos rostros. Álvarez Bravo realiza comparaciones formales entre el rostro vivo y serio del niño-el presente vivo exaltado en la juventud del muchacho- y el rostro de piedra en la pared-el pasado petrificado, pero en pie-. Si es un mascarón de muerte, además era un fetiche que honraba a los antepasados, por eso resulta más valioso en la lectura de esta fotografía como una compleja construcción simbólica. Álvarez Bravo compara y contrasta los valores tonales, de forma y de textura entre la piedra porosa y la carne viva, tersa. De cierta forma se restablece el linaje, en el sentido antropológico del parentesco, y en el antropomórfico. Resulta llamativo que la "contraparte" de la escultura sea un niño, aunque esto se deba tal vez al tamaño de su cabeza en comparación con el tamaño de la escultura en piedra.

En el archivo "México indígena" hay un lote de fotografías de lacandones donde encontramos las pocas imágenes de indios sonrientes.³⁸¹ Tomadas casi todas en plano americano, de frente y perfil, las fotografías muestran a pocos sujetos. Uno de ellos, es un

³⁸¹ Este es uno de los grupos sobre los que hay menos fotografías, 36 negativos en total. De estos, 13 son atribuidas a Raúl Estrada

hombre sonriente que no mira a la cámara sino a un costado. Esa sonrisa, puede ser de nerviosismo o timidez. En una fotografía existe lo que me parece un terrible error compositivo, a diferencia del cuidadoso encuadre realizado por Álvarez Bravo.(I-142) El fotógrafo, que por la torpeza compositiva no me parece sea Raúl Estrada Discua sino más bien Enrique Hernández Morones, ha parado a su sujeto, inmediatamente debajo de un tronco que recorre casi horizontalmente la imagen de lado a lado en la parte superior. Contra el tronco, en primer plano, esta la parte alta de la cabeza del hombre, de modo tal que parece que sostiene el tronco con la coronilla, o le atraviesa la cabeza. El efecto creado es desconcertante e incómodo. El resto del fondo, se encuentra borroso y desaparece iluminado detrás del sujeto del que resaltan los pómulos, la nariz (igual que en la toma de Álvarez Bravo) y el cabello desordenado. La fotografía siguiente, también contiene el tronco, solo que en una posición más precaria, pues no sólo esta ubicado más abajo, a media cabeza del indio, sino que no llega hasta la otra orilla de la imagen y queda como pendiente del margen izquierdo. (I-143 atribuida a RED/EHM) La sonrisa de este indio (es otro individuo), es francamente apenada y al apretar los labios resalta aún más su nariz. La que más llamó mi atención de este grupo fue una toma de una mujer de espaldas, mostrando el atado que porta, y que casi coincidiendo con la parte inferior de la trenza, pareciera adornarla.(I-144) Aquí, al igual que en la fotografía de *Cazador Lacandón* de Álvarez Bravo, podríamos decir que el sujeto y la naturaleza casi se confunden. Parada dentro de un claro, rodeada de maleza, la mujer da la espalda a la cámara y nos ofrece trenza, un atado "plumoso" y la tira de un morral que cuelga a su costado; frente a ella, y a sus costados, están las plantas exuberantes fuera de foco que parecen tragársela. De nueva cuenta existe un elemento lineal, otro palo atravesado, en esta ocasión menos notorio por estar fuera de foco, que surge de la esquina superior derecha y se adentra en la maleza en diagonal, hacia un punto de fuga invisible, acentuando cierta perspectiva. A diferencia de las fotografías de Álvarez Bravo, donde la toma se buscó, se pensó, se estudió y se posó con detenimiento, estas fotografías de los lacandones parecen mostrar cierta prisa y descuido. En otras partes del archivo "México Indígena", es claro que Estrada Discua se da tiempo para orquestar la toma, armar la escena, pensar el encuadre y organizar la composición, pero esa elaboración no es

constante, cosa que nos parece si lo es en el trabajo de Álvarez Bravo. De esta breve comparación, resalta me parece, el tema del indio retratado en el paisaje.

Discua, 9 a Enrique Hernández Morones y 7 están sin determinar..

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El indio y el paisaje

La comparación de una serie de imágenes fotográficas indigenistas donde aparecen indios en el paisaje nos permitirá observar que una característica de la puesta en escena de la fotografía indigenista era la de asimilar al sujeto de la fotografía con el paisaje. Esta reflexión parte de la observación de imágenes fotográficas decimonónicas y de las primeras cuatro décadas del siglo XX en México, donde apreciamos esta característica sobre todo en las imágenes pertenecientes a grupos étnicos aislados, como lo eran los lacandones o los tarahumaras. Esta característica resulta sugerente para un análisis de la forma en la cual tanto naturaleza como indios podían conceptuarse como un "todo", o una totalidad, a ser conquistada y sometida por los avances de la industrialización y la modernización. Itzel Rodríguez añade a esta relación la que se establece con los restos arqueológicos del pasado prehistórico y la denomina "el triángulo esencial- indígena- naturaleza - pasado prehispánico- identificándola como una de las relaciones que Rivera integra a su repertorio simbólico desde principios de los veinte.

Los estudios sobre la pintura y la literatura orientalista europea, han arrojado suficiente luz sobre el tema de la construcción de la otredad en las artes como para poder extrapolar sus hallazgos al caso concreto de la fotografía indigenista mexicana. Ese "otro" que se construye, en la pintura "orientalista", es un otro de la superficie de las cosas, como Edward Said nos recuerda varias veces en su libro seminal Orientalism.³⁸² En el indigenismo, se construye un otro paradójicamente ligado a los conceptos del yo y de la identidad tanto personal como colectiva. En el orientalismo hay una ambigüedad, pero el sujeto occidental no pone entre signos de interrogación su identidad, se disfraza, juega, se deja seducir dulcemente y después regresa de su fantasía a la seguridad de su cultura hegemónica. Para el orientalista, la relación con el otro es escindida, para los indigenistas mexicanos, esta separación abrupta con lo indio-como- otro nunca es clara ni tajante, sino más bien inestable.

En el registro fotográfico, la tendencia a sumergir a los sujetos indios en el entorno natural o paisaje, bien puede ser el resultado de una negación de esta paradoja de la identidad nacional; alejando al sujeto indio de las características humanas que lo

³⁸² Said, Edward W., Orientalism, Vintage Books, N.Y., 1979 edition. El texto de Said sobre la literatura "orientalista" es un texto precursor en el área de estudios del postcolonialismo. En su trabajo Said intenta desconstruir la imagen de Oriente promovida desde

acercan al mestizo y al hacerlo - tomando esta distancia a través de incorporarlo al paisaje- negar la posibilidad de integración a la vida moderna y hundirlo en la peligrosidad, el salvajismo y lo indómito implícitos en el paisaje; reafirmar, en breve, su alteridad y los peligros que ésta implica. Manuel Gamio afirma en Hacia un México nuevo que "...la raza indígena es eminentemente naturista, es decir, sigue con fidelidad, en sus costumbres y en su vida fisiológica, los dictados de la naturaleza, mientras que la raza blanca está cada vez más alejada de los sistemas naturales."³⁸³ Esta afirmación, es más una sentencia pasada sobre la manera en que los indios se relacionan con el medio ambiente, contrastada con la relación de los hombres blancos alejados del entorno natural. Rojas González rescata esta relación del hombre primitivo con la naturaleza cuando en boca de Kai-Lan, el diosero, pronuncia: "Los dioses son viejos...ya no sirven-me dice-. Yo haré otro, fuerte y valiente, que acabe con el agua." Esta es la consigna con la que el lacandon emprende su ardua tarea de producir un nuevo dios que los proteja de la tormenta y termine con ella.³⁸⁴

Tomemos unas cuantas fotografías del archivo "México indígena" que aparecen en el libro Signos de Identidad. Como primer ejemplo consideraremos tres diferentes tomas de una niña Popoloca.³⁸⁵ (I-145,I-146,I-147) En ellas encontramos que hay una relación visual muy fuerte entre las ramas que la niña va cargando, el mecate que las une, el rebozo abultado y el propio cabello de la niña; el cabello se para, se retuerce, se dispersa en ritmos impredecibles semejantes al manojo de ramas que la pequeña carga. Si estas fotografías deben mostrarnos un "tipo" ¿por qué en la primera, que sería el "perfil" el cabello cubre desordenadamente la cara de la niña dejando ver solo su pequeña nariz y boca? La segunda fotografía echa mano nuevamente de cabellos, ramas, rebozo y vestido desgarrado, para completar un marco con el paisaje borroso y abstracto del fondo, que sirve de encuadre para resaltar los ojos de la niña. No hay sonrisas. En la tercera toma, la brillantez del suelo árido tiene pequeños ecos en el vestido de la niña, cuya textura asemeja la textura árida de la tierra. Los pies descalzos y terrosos, símbolos de

los imperios Europeos. (Francia e Inglaterra sobre todo) propuesta y sostenida tanto por la pintura como en la literatura del siglo diecinueve.

³⁸³ Gamio, Manuel Hacia un México Nuevo, op.cit pág.187.

³⁸⁴ Francisco Rojas González "El Diosero" en Cuentos Completos Fondo de Cultura Económica, Colección Popular #158, México, 1971; pág. 337.

³⁸⁵ En Etinografía de México esta niña Popoloca con No. de cat. 3017, aparece en la monografía de indios Chocho y es identificada como tal. (pág. 320). Un error más que puede agregarse a los que más abajo abordaremos.

pobreza, pero de la pertenencia milenaria del indio a la tierra; el contacto directo con el elemento. Por otro lado los niños parecen, como las mujeres, guardar cierta relación un tanto más cercana a lo salvaje; son como fierecillas, como si visualmente realmente nunca se les representara demasiado ligados a cuestiones de cultura material sino a elementos de la naturaleza.

El segundo ejemplo, la fotografía de una vieja mujer Popoloca, presenta una semejanza entre la aridez del paisaje y la miseria que se muestra en sus ropas. (I-148) Visualmente se acercan la documentación de la pobreza natural del entorno y la de la vestimenta del sujeto. La vejez de la mujer, los jirones de ropa y rebozo, el cabello desordenado y el suelo de la fotografía, seco, lleno de piedras, desordenado, son ambas analogías de pobreza y miseria.

Por último tenemos dos fotografías de lacandones. (I-149, I-150) El sujeto está deteniendo sus instrumentos de caza, un arco y una flecha, envuelto y englobado por la selva. Su cabello enredado, largo y salvaje hace eco a la profusión de follaje en su derredor. El hombre está parado frente a un arbusto cuyas hojas caen en manojo en el mismo sentido que cae su cabellera sobre su espalda. Los pies se encuentran fuera de foco y resalta la túnica blanca que lo cubre como una gran hoja, las extremidades flacas salen de ella como ramas. Sin embargo, esta imagen es paradójica ya que aún inmerso en la naturaleza, el presunto cazador lacandón está por salir de ella gracias a un pequeño detalle: él nos mira, al fotógrafo y a nosotros, y no lo hace a donde apunta su flecha. El efecto de un acto "posado" y la autoconciencia del hombre dentro del encuadre me parece que hacen patente la negociación entre fotógrafo y fotografiado para poder articular la toma. Al girar su cabeza hacia nosotros, mirándonos de frente, el cazador lacandón nos invita dentro de la escena y se retrae del entorno natural (el mira hacia afuera, no hacia el interior siguiendo su flecha y presunta presa). La experiencia de esa negociación, de intersubjetividad entre fotógrafo y modelo, en esta ocasión queda dentro de la imagen a modo de esa mirada directa que incluso alcanza a tocar al que mira la fotografía. El indio cazador parece estar dándonos una lección sobre la manera en que se tensa el arco, eso me parece sugerir con la ligera inclinación de su cabeza: "Ven, así se tensa el arco". Si esta lectura es correcta, lo que se pone al frente en la imagen es su valor testimonial y didáctico a la vez, resumiendo la intención de la fotografía documental

antropológica/sociológica.

La segunda fotografía muestra a un hombre de perfil sonriendo. Encontramos nuevamente una cabellera enredada y larga, sonríe apretando los labios, la manta que lo cubre tiene un parche oscuro cosido (a la altura del hombro) que nos confunde, es remiendo o rasgadura. ¿Es esta la imagen de lo primitivo para los cuarenta? ¿Es éste el más noble de los salvajes quién sonríe en su absoluta inocencia en medio de la naturaleza? La fotografía no puede sola construir en sí este estereotipo. Con esto en mente realice una consulta en las revistas conocidas por el público capitalino en los años cuarenta. (*Hoy, Mañana y Rotofoto*). Encontré en la revista *Mañana* la serie de reportajes sobre la expedición a la selva Lacandona que ya señale más arriba. En los meses de enero y febrero de 1944, por iniciativa del presidente Ávila Camacho, se realizó una gran expedición a la selva lacandona. Esta fue acompañada por dos reporteros de la revista *Mañana*, Ricardo López Toraya y Antonio Rodríguez.³⁸⁶ En la expedición participó el etnólogo Roberto de la Cerda Silva, del IIS-UNAM.³⁸⁷ (Desgraciadamente, a pesar de la gran cantidad de imágenes fotográficas, no hay créditos para el fotógrafo). Los reporteros presentan su viaje como “una gran aventura”; en cierto modo es un eco del Corazón de las tinieblas de Joseph Conrad en su construcción de la selva tropical como una fuente original de la vida, aunque oscura, misteriosa y peligrosa: “La selva inmensa, atrayente, y repulsiva. El infierno sin esperanza de unos, y Edén maravilloso de otros, se desnudaba finalmente ante nuestros ojos ávidos de misterio y aventura”.³⁸⁸ Los reporteros nos relatan de su primer encuentro con los indios lacandones:

Llegábamos a las entrañas de la selva justamente al caer de la tarde cuando las frondas se abrieron en una claraboya traslúcida.

La visión del cielo-como la tierra para los marineros- indicaba la proximidad de algún lugar habitado. Pero ¿sería posible que un ser humano viviese en aquellas lejanías, rodeado de maleza y de fieras?

Quizá fuera verdad lo que nos decían: los lacandones eran salvajes y antropófagos; viví(ón)an, como escribió el etnólogo Basauri, *en cuevas y bajo los árboles* (!)

³⁸⁶ Participaron en ella además: Primer grupo: como jefe Frederick Mullerried, geólogo; Eduardo Lozano Vistuer, paleontólogo de Petróleos Mexicanos; Roberto de la Cerda Silva, etnólogo del IIS-UNAM; José Coffin, botánico y Antonio Rodríguez, periodista. Este grupo tenía por misión cruzar la selva por su parte inexplorada, desde Comitán a la Sierra de Tzendales. El segundo grupo estaba formado por Ricardo López Toraya y Jorge Davó Lozano, ambos periodistas; Gertrude Duby, escritora suiza; Cortés, dibujante y estudioso de los problemas de arqueología del Museo Nacional y del Instituto de Historia; Manuel Castellanos, indigenista de Chiapas y Gilberto Ojeda, médico. Este grupo partió de Ocosingo hasta San Quintín y debería seguir el curso de los ríos Jataté, Lacantún y Usamacinta hasta llegar a las ruinas de Yaxchilán. Eduardo Lozano, De la Cerda Silva y Antonio Rodríguez con el grupo de Toraya se concentrarían en estudiar la vida y costumbres de los pueblos lacandones que habitaban en la selva del mismo nombre. *Mañana*: I- mayo 27, 1944 No. 39 págs. 36-43; II-Junio 3, 1944, No 40, págs.36-43; III-Junio 10, 1944 No. 41 págs. 32-43; IV-Junio 17, 1944 No. 42 págs. 35-43; V-“El adiós a la barbarie y la vuelta a la civilización” parte V, Junio 24, 1944, No. 43; 36-45.

³⁸⁷ En *Etnografía de México*, en el capítulo sobre los Lacandones, De la Cerda Silva aclara que la información se obtuvo de la expedición realizada en 1944.

³⁸⁸ Rodríguez y López Toraya “Dos periodistas en la selva lacandona” entrega I, *Mañana*, Mayo 27, 1944 No.39; 39.

¡Estábamos a punto de verlo!...

...Advertidos misteriosamente de nuestra presencia, nos esperaban ya tres hombres que produjeron sobre nosotros una extraña sorpresa.

Uno, chaparro, de facciones toscas, maxilares anchos, boca grande, todo un verdadero mono; pero de mirada viva, bondadosa y acogedora. Era Chankin- sol chiquito-, el jefe del caribal. Su acompañante, por la quemadura que le desfiguraba el rostro, causaba una impresión de reserva. El último, muy joven, de ojos penetrantes, musculoso, ofrecía el aspecto de negro africano. Los tres vestían túnicas sucias que apenas cubrían sus rodillas; y llevaban el pelo largo e hirsuto, como mujeres frondias.³⁰⁹

Lo que esperaban era encontrar a esos hombres antropófagos, auténticos y profundos primitivos. No es exactamente eso lo que encuentran, y la frase es más bien usada para causar emoción y expectativa en el lector. Lo que si encontraron y narran para los lectores permite apreciar lo que los periodistas perciben de los indios: uno es un "verdadero mono" pero su mirada viva, acogedora y bondadosa lo redime de su animalismo; otro es un verdadero monstruo de rostro quemado que provoca reserva y el tercero, un hombre musculoso, casi un negro africano. Por último estos hombres con cabelleras largas e hirsutas parecen mujeres. Los elementos del exotismo decimonónico encuentran aquí su expresión nuevamente- el hombre animal (así ven los ingleses a los negros africanos como explica Gustav Jahoda en Images of Savages); el casi monstruo (así se asociaba a los indios con los especímenes teratológicos en el México decimonónico como sugiere Frida Gorbach); el indio/negro africano, otro "extremo" y por supuesto, la mujer como otredad exacerbada. Los lacandones, como es posible apreciar a lo largo de los reportajes, sí son considerados como el extremo primitivo de la indianidad. Son los oscuros habitantes del corazón de las tinieblas de la selva lacandona. Como este hombre que vemos en la fotografía, atrapado en el papel, los cuatro reportajes de la revista *Mañana*, fabrican sus fotografías/zoológicos para mostrar a los lectores capitalinos de su revista a los indios lacandones. Los pies de foto leen, por ejemplo: "El selvático Lázaro" al lado de un muchacho lacandón con unas flechas en las manos; "el ingenuo Kimbol" al lado del retrato de busto en perfil tres cuartos de un sonriente indio con larga cabellera, en otra hoja, acompañando a nueve fotografías podemos leer "El patriarca Chankin", "el profeta Enrique", "el polígamo Chilolo", "el filósofo Don José" o sobre la imagen de una joven adolescente "belleza lacandona" y en otra más de una mujer "coquetería".(parte III) Estas caracterizaciones que se hacen de lo indios fotografiados responden en parte a las descripciones que la narrativa del texto hace de sus personas en

el siguiente artículo (parte IV). Por ejemplo, explicando la poligamia nos cuentan que Chilolo tiene cuatro esposas, por eso él es "el polígamo Chilolo" (Rojas González reitera esta característica dando a Kai-Lan, el héroe lacandon de "El Diosero" tres esposas). Las fotografías que forman la parte gráfica del reportaje en general son compositivamente y formalmente más logradas e interesantes que las contenidas en el archivo del IIS-UNAM. Las de la sección de reportaje gráfico abordan al sujeto de frente y de perfil, pero no son tan rígidas como las del archivo. Hay muchas imágenes de grupo, existen tomas de los exploradores avanzando en la selva, conviviendo con los indios y el aire en general es de mayor contemporaneidad entre ambos grupos humanos. Como no se aclara la presencia particular de un fotógrafo entre los miembros de la expedición, me inclino a pensar que las fotografías las realizaron o bien los periodistas (aunque Rebeca Monroy afirma que Antonio Rodríguez no tomaba fotografías), o alguno de los investigadores, incluso el mismo De la Cerda Silva.³⁹⁰ Si bien el tono del reportaje gráfico es el de una gran aventura expedicionaria, en la penúltima entrega del reportaje los escritores aclaran que los indios lacandones no son nómadas como siempre se pensó, es decir los rescatan del peor estigma de atraso. Estos indios nos informan, más bien son sedentarios, por lo menos por varios años y se cambian de ubicación tan solo cuando la tierra de cultivo no les permite seguir en un mismo lugar.

Por último, quisiera abordar unas fotografías del grupo seri donde se enfatiza la pintura facial utilizada por las mujeres. (I-151) Por un lado pareciera que la insistencia sobre la pintura facial como marcador étnico seri lo que intenta es recordándonos las marcas y diseños de las pieles de los animales salvajes. Pero vistas desde otra perspectiva, parece que son más una reflexión sobre una característica inminentemente cultural que justamente aleja a las mujeres seri de la naturaleza y las acerca más a la cultura. El archivo se desdobra frente a nuestra mirada en una visión caleidoscópica; hay fotografías que ostentan una crudeza despiadada en los registros desnudando a los sujetos de sus rasgos de humanidad. En otros momentos, como en los encontrados en los álbumes en la CNMH-INAH percibimos no al hombre y la mujer "natural", supuestamente racial, sino

³⁸⁹ Rodríguez y López Toraya, "Con los Lacandones!" entrega III en *Mañana* Junio 10, 1944, No.41; págs. 35-36.

³⁹⁰ Tengo la impresión que las fotografías de los Lacandones que se encuentran el IIS-UNAM podrían provenir de esa expedición de 1944 y por lo tanto no son ni de Enrique Hernández Morones ni de Raúl Estrada Discua. Como no existen documentos que demuestren las partidas para los viajes documentales de Estrada Discua, y debido a los cortos presupuestos ejercidos por los institutos en los cuarentas, debo suponer que Lucio Mendieta y Núñez aprovecharía la expedición a la lacandona para que se realizaran los trabajos de levantamiento fotográfico durante la misma y no se erogara dinero extra en otro viaje.

ciertos pulsos netamente culturales que pueden degustarse con un sabor a lo exótico, a lo ajeno.(I-152, I-153) Esto es más visible en las fotografías poco posadas de grupos de personas, o parejas, participando de alguna actividad. Incluso el fotógrafo varía los ángulos de maneras radicales como en esta toma de la danza a Condoy entre los mixes. (I-154). Esta fotografía parece capturar un momento de un espectáculo; para su propia comunidad, para los turistas, el público entra en la toma en la parte superior izquierda. El fotógrafo debe de haber estado parado en el segundo piso de una construcción, mirando hacia abajo, o bien sobre unas gradas. En otro giro del caleidoscopio, sobre todo en los retratos de niños y jovencitas, Estrada Discua es capaz de hacerse de una inmensa ternura y sensualidad y plasmar en las imágenes una conmovedora suavidad, casi una caricia.(I-155, I-156, I-157)

Una vía de reflexión sobre la relación indio/naturaleza es la sugerida por Sherry B. Ortner, antropóloga norteamericana, feminista. En su artículo "Is female to Male as Nature is to Culture" elabora una serie de reflexiones en torno a la asociación que se establece entre mujer y naturaleza y hombre y cultura para mantener a la mujer en una posición de inferioridad respecto al hombre. El artículo de Ortner es de 1974, y puede criticársele que intente partir de planteamientos demasiado universales y generales para explicar el lugar secundario de la mujer en la sociedad. Sin embargo, logra subrayar algunas cuestiones interesantes sobre las implicaciones prácticas que tiene la asociación simbólica de la mujer con la naturaleza, y que tienen que ver, finalmente con el valor de la naturaleza *vis á vis* la cultura en el pensamiento occidental. La tesis de Ortner es que la mujer es identificada, es decir simboliza, algo que cada cultura devalúa como inferior a si misma, y este algo en la cultura occidental es la naturaleza en su sentido más amplio y general. Lo que es interesante para el caso del "indio en el paisaje" es que pareciera que simbólicamente lo indio también viene a simbolizar cierta inferioridad (como la de la mujer) sobre todo cuando se insiste en asimilarlo, perderlo, permearlo, confundirlo con el paisaje y el entorno natural. Esta lectura podría resaltar el hecho de que la cultura moderna de los años cuarenta, y las políticas del gobierno del presidente Ávila Camacho, progresistas y modernizadoras, valoraban poco la naturaleza y el campo frente a la tecnología, la industria y las ciudades, o lo hacían solo en la medida en que eran medios para alcanzar la industrialización tan anhelada. Para los ojos modernos de los capitalinos

de los cuarenta, a la naturaleza había que conquistarla, al igual que a los indios. Esta conquista se exaltaba en las notas sobre la construcción de la carretera "Cristóbal Colón", tramo mexicano de la gran carretera Panamericana proyectada en los cuarentas. Como muestra un botón, "Es fácil cruzar un puente a bordo de un automóvil. Lo difícil es concebir cómo fue construido, cuántas dificultades fueron vencidas para levantarlo, acoplándose a la geografía unas veces, destruyéndola otras; México está realizando la obra de titanes que significa tender una cinta de plata de norte a sur rasgando montañas, venciendo ríos, perforando selvas."³⁹¹ La conquista del entorno natural y el avance de la civilización representada en los grandes proyectos de ingeniería. Las diferencias que se pueden percibir en las fotografías de los reportajes gráficos cuando estos abordan temas como los grupos indios y los avances modernizadores es que para la temática indigenista se siguen prefiriendo las tomas de frente, en planos cerrados, dónde sea posible apreciar rasgos distintivos del sujeto fotografiado, sobre todo su indumentaria y su rostro aunque hay mayor dinamismo que en las fotografías del archivo indigenista. En cuanto a los reportajes de la modernidad, hay mayor experimentación, por ejemplo no haciendo demasiados planos cerrados (close-ups), favoreciendo una mayor profundidad de campo con amplios espacios visuales abiertos en primer plano, concentrando la actividad humana en una sección, buscando líneas que generen diagonales y perpendiculares. (composiciones que recuerdan las fotografías de Weston sobre la pirámide del Sol, o las de Agustín Jiménez del certamen de La Tolteca).

Considero que en general las imágenes indigenistas seguían influenciadas por la concepción evolucionista, basada en la analogía de la Historia como una línea progresiva de eventos. En esta concepción lineal, el cambio no es cíclico, y la naturaleza no es mecánica, por que la máquina es esencialmente un producto terminado o un sistema cerrado y la naturaleza, en tanto proceso no puede serlo. Si la naturaleza se percibe de este modo, formando parte del proceso de evolución, como las ciencias biológicas demostrarían ampliamente, es interesante que en la fotografía de indios dentro de espacios naturales se enfatice lo mismo, la idea positiva de rezago en el progreso, el avance de la cultura de quien opera de la cámara, la diferencia en la evolución. Tengo

³⁹¹ Morales, Daniel "La jornada del progreso" (fotografías de Ismael Casasola) sobre la labor de Ávila Camacho para "incorporar a la civilización las antes inhóspitas regiones del sureste del país" *Mañana* Abril 6, 1946, No. 136 pág. 41 parte de la nota de pie de una

para mí que esto es parte de lo que ideológicamente se intentaba documentar con el archivo "México Indígena", ese progresivo incorporar a la población "natural" a la vida civilizada. Paradójicamente, ha sido ampliamente demostrado en el siglo XX que los procesos culturales no siguen una direccionalidad predecible. Ni lineal ni progresivo, sino aleatorio y discontinuo, el cambio cultural y los rostros indios del ayer, rodeados de aridez o de follaje, parecen regresar hoy en las fotografías de otros curiosos de la vida india, con enormes semejanzas, pero con otra fuerza y otros significados. El indio no se parecía al paisaje mexicano en los cuarentas, pero era mucho más manejable simbólicamente si se le encuadraba y perdía dentro del mundo natural. Ese mundo natural era un escenario escogido para poner en cuadro el carácter "primitivo" atrasado, atávico, de los indígenas. La ficción era pues, que sumergido en el paisaje, el indio formaba parte de un universo que la cultura mexicana moderna, la tecnología y el progreso podían controlar, dominar, explotar y cambiar al gusto.

La indumentaria indígena, por otro lado, vendría a ocupar un lugar prominente en el entramado simbólico indigenista como rasgo cultural gracias al coleccionismo y la fotografía de ésta en la obra de Luis Márquez Romay.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fotografía de la base del puente Tequistlán, señalándolo el Ing. José Beltrán Cusiné, Observan Ramón Marce y Salvador Molina. La composición de la fotografía es muy moderna, con grandes áreas de sombra y luz divididas por una amplia diagonal.

Luis Márquez Romay; los indios y la indumentaria

En 1939-40, México participaba en la Feria Mundial de Nueva York. Para la inauguración, el piloto mexicano Francisco Sarabia sorprendió al mundo y enalteció el lugar de nuestro país en la modernidad rompiendo el record de vuelo México-NY, en su avioneta *Conquistador del Cielo*.⁹² Desafortunadamente, en el regreso a la capital mexicana, el héroe mexicano se estrelló a la altura de Washington. Gran luto cubrió al pabellón mexicano en la Feria. La poca paz mundial que quedaba se gasta entre la clausura de la Feria en octubre de 1939, y su reinauguración en junio de 1940. Luis Márquez empacó algunos de los trajes regionales de su colección, unas fotografías, su cámara, y se marchó a Nueva York. Ahí no tardó en entrar en acción ganando la medalla al primer lugar, en el certamen de fotografía que organizó la *Photographic Society of America*, con su fotografía de los ancianos de Janitzio, *Los patriarcas*. Después redecoró el pabellón mexicano con sus trajes, exhibió ahí mismo varias de sus fotografías etnográficas y organizó espectáculos de bailes típicos, poniendo en alto el nombre de nuestro país. Como vimos ya en el cuarto capítulo, estas ferias servían de enormes escaparates mundiales. Así, con este ímpetu folkorista, Márquez contribuyó al éxito no sólo del pabellón de México, sino de la Feria mereciéndole un diploma certificando su "sustancial contribución". Esta contribución la hizo de nueva cuenta prestando sus trajes y sus fotografías para la exposición Etnográfica en Bellas Artes en 1946. Estando en la Feria, Márquez realizó además una serie de fotografías de una modelo con el traje de Tehuana. Enmarcada en los espacios más inverosímiles de modernidad, como los carritos de la *American Express*, o las fuentes, obelisco y estatuas monumentales de algún recodo de la misma, la Tehuana, o más bien su atuendo, nos abanderan ofreciéndonos el espectáculo de la modernidad y la tradición en orquestada simultaneidad. Los ejemplos más conocidos de la obra indigenista de Márquez quizás son las fotos de indios donde éstos posan individualmente, ya sea en un acercamiento de tipo retrato (de busto) y donde se realzan las características del rostro enfatizando con los contrastes lumínicos las facciones, sobre todo los pómulos y la frente, (no la nariz como en otros

⁹² Las fotografías fueron consultadas en el archivo de Luis Márquez en el Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM con el apoyo de Adriana Roldán y Ernesto Peñaloza. Una parte de este texto apareció en mi artículo "El imaginario indio de Luis Márquez" *op.cit.* Sobre la Feria Mundial en particular consultar Itala Shmelz "Las cosas, según como se ven. Luis Márquez en la Feria Mundial de Nueva York 1939-1940." En *Alquimia*, Año 4, No. 10 sep-dic 2002, SINAFO-INAH, México; pág.17-21. Las fotografías mencionadas aparecen en este artículo.

autores) o en tomas de cuerpo entero generalmente enmarcadas por un paisaje de fondo. Formalmente destacan sobre todo la composición muy organizada, la iluminación que procura los claroscuros y el alto contraste, así como una estilización y una muy detallada definición. Estas tomas hiperesteticistas, convierten a los indios e indias en ellas retratados en verdaderos objetos de arte. Así lo afirmaba por lo menos Justino Fernández al hablar de la serie de imágenes indias de Márquez que ilustran el libro Folklore Mexicano, diciendo que " hacer del cuerpo una obra de arte es un ideal estético".³⁹³ El ángulo de la toma en general es el frontal o la contrapicada que como ya sabemos tiene el efecto de dignificar y enaltecer al personaje. Los mismo ángulos y encuadre fueron practicados por otros fotógrafos en los cuarenta, Álvarez Bravo como venimos de ver y Raúl Estrada Discua. La vestimenta de estos indios marquezinos es pulcra y está en perfecto estado, los accesorios como los aretes y el peinado en las mujeres y los sombreros en los hombres fueron escogidos cuidadosamente y resaltados por la iluminación. Los retratos de busto se asemejan a toda la línea de la fotografía taxonomista, sin embargo, difieren con ésta en la preocupación por el claroscuro y la elección de fondos variados: entornos arquitectónicos, sobre todo las construcciones coloniales; paisaje natural; o fondos sombreados de tal forma que se crean juegos geométricos. Algo que resulta desconcertante en las imágenes indigenistas de Márquez es que no es posible asegurar si el indio o la india son más relevantes que su vestuario. Estas fotografías se convirtieron en íconos del indio y la india mexicanos dignificados, representantes simbólicos apropiados para el nacionalismo de los años treinta y cuarenta con la proyección de un México orgulloso y bello hacia el exterior. Pero Márquez no solamente creó este tipo de imágenes espectaculares y promocionales. Su espíritu de coleccionista de artículos indios también lo llevó a realizar fotografías más documentales, posiblemente para mantener un registro de usos y costumbres, una especie de inventario en imágenes de los posibles modos de desplegar sus hermosos trajes típicos. Estas imágenes no tienen la fuerza dramática de las más esteticistas, sin embargo resultan tan interesantes como aquellas. En las fotografías documentales las tomas son más espontáneas y mucho en la composición se escapa al control del fotógrafo. Aquí aparece una realidad no-filtrada, donde están presentes la pobreza y el desorden en el desarreglo

³⁹³ Folklore Mexicano, Editado por Eugenio Fischgrund, México 1950. Fotografías de Luis Márquez, prólogo de Justino Fernández

de los cuerpo, y esporádicamente cierta confusión compositiva. Aquí Márquez parece estar más cerca del *straight photography* que del pictorialismo ensayado en otras partes de su obra. Las personas en estas imágenes no están peinadas de modo particular ni vestidas con ropa limpia y planchada ni muestran una particular disposición favorable frente a la cámara. Este es el tono de las fotografías de indumentaria de Estrada Discua, salvo contados ejemplos dónde las mujeres posan sumamente acicaladas.

Márquez también realizó muchas fotografías de modelos no indias vestidas con los trajes de su colección. Estas imágenes realizadas en exteriores guardan gran cercanía con la de los indios iconográficos o emblemáticos, sobre todo en sus características formales; el cuidado de la composición, la iluminación, el contraste, los fondos y muchos de los elementos simbólicos como las cactáceas. Sin embargo, en estas últimas es muy claro que el foco de atención es el atuendo y no el tipo físico, aunque las composiciones sean tan llamativas, ya que quienes lo portan en general son modelos mestizas o blancas contratadas para portar las vestimentas. Una de las cosas que refuerza el argumento de la primacía del vestuario por encima de los cuerpos es el hecho de que en varias de ellas, como en este ejemplo, la modelo deja ver la punta de la media en los pies. En otros las marcas del calzado en los pies de la modelo son tan obvias que resulta cómico. (I-158) En cambio, Estrada Discua al parecer no puede evitar poner atención en el rostro femenino "tipo". En estos dos ejemplos tomados de los lotes de zapotecos de la sierra y zapotecos del Istmo (I-159, I-160) podemos apreciar que las modelos no son mujeres blancas capitalinas, y a pesar de que una de ellas está considerablemente maquillada, en las dos es el rostro la parte más atrayente de la imagen. Donde la zapoteca de la sierra posa al frente de una casa fuera de foco, la luz ilumina su hermoso huipil, pero lo que apreciamos es su rostro sonriente y orgulloso y sus manos que delicadamente estiran el huipil para desplegarlo.(I-159) Aquí el vestido es muy importante pero el cuerpo que lo lleva puesto también. En la fotografía de la zapoteca del istmo, es su rostro iluminado por la luz del sol, sus pequeños ojos, la boca pintada, los pómulos y su delgado cuello lo que más sobresale.(I-160) Su vestido se ve regio, pero bañado por las sombras que el árbol proyecta tanto sobre él y la pared del fondo, el detalle del fino bordado de flores y el encaje de la enagua se pierden en las alternancias entre luz y sombra. Ella, tampoco es

una modelo caucásica venida de la capital, sino una de esas bellezas locales que tanto encontramos en el archivo indigenista y con las que Estrada Discua, joven y galán, parece haber entablado una empatía de modesta coquetería.

A diferencia de las fotografías de Estrada Discua para ese archivo, Márquez parece haber depurado cierta esencia de la indianidad, o realizando lo que Laura González define como una “síntesis”³⁹⁴, quedándose con los marcadores externos como el vestido y los accesorios como símbolos sintéticos de lo indio y deshaciéndose, de una vez por todas, de esos cuerpos indios, amados y repudiados, deseados y temidos. El lugar más seguro para contemplarlos, sería desde las páginas de los libros de folklore mexicano, o desde los muros de las exposiciones etnográficas. Márquez podía haberse deshecho de los cuerpos e incorporado, en su hiperestetismo, maniqués funcionales que no robasen una pizca de atención al vestuario. De hecho, eso fue justamente lo que Fernando Gamboa hizo cuando montó los más de cuarenta trajes de la colección de Luis Márquez en la Exposición Etnográfica de 1946.

Pasado el momento que esa exposición dió a la obra fotográfica indigenista del Instituto, es hasta 1957 cuando nos encontramos nuevamente con el archivo en la mira del público, por lo menos el académico. Me refiero aquí a la polémica desatada entre el Dr. Juan Comas y el Dr. Lucio Mendieta y Núñez en torno a la obra Etnografía de México.

³⁹⁴ Laura González Flores, “Los libros de Luis Márquez: paradigma nacionalista” en *Alquimia* Año 4, No. 10 sep-dic 2002, SINAFO- INAH, México; pág. 23-27.

La polémica Comas-Mendieta y Núñez

La obra monográfica sobre indios de México, planeada por Mendieta y Núñez en 1939 para aparecer en diez volúmenes no se publicó, lo que apareció en su lugar fue Etnografía de México en 1957. Este libro fue enviado, antes de ser puesto en circulación, a varios académicos y especialistas en el tema indigenista dentro de la Universidad. La obra era una compilación de las síntesis monográficas realizadas por los investigadores del IIS-UNAM durante los años cuarenta y que sirvieron para hacer los cuadros sinópticos para la exposición del IIS-UNAM en Bellas Artes en 1946. El destino de este libro fue bastante azaroso. En él se intenta seguir un plan más o menos uniforme para presentar los datos obtenidos sobre los diferentes grupos indígenas: habitad; censo de población; características antropológicas; somatología; patología; historia; expresiones materiales de cultura (alimentación, indumentaria, habitación, economía que incluye industria en algunos grupos, e instrumental); vida social (familia, ceremonias, gobierno, festividades, criminalidad, funeraria); patrimonio mental colectivo (idioma, religión, folklore y arte).³⁹⁵ Los grupos indígenas se organizaron lingüísticamente, de acuerdo a la clasificación realizada por Miguel Othón de Mendizabal y Wigberto Jiménez Moreno para poder presentar una secuencia que no obedeciera a un orden alfabético o geográfico ya que se consideraba que estos métodos carecían de significado alguno. (A pesar de seguir este criterio en la obra mencionada, el archivo fotográfico permaneció organizado alfabéticamente.) En el libro, cada síntesis monográfica está acompañada de una serie de fotografías para ilustrar los "tipos" físicos de la etnia: fotografías de frente y perfil en plano americano de hombres, mujeres, a veces niños y niñas y ancianos de ambos sexos; tomas de cuerpo entero para ilustrar la indumentaria; por lo menos dos fotografías de tipos de vivienda; pocos grupos incluyen imágenes sobre productos artesanales y medios de producción.

En el periódico *Novedades*, en el Suplemento *México en la Cultura*, No. 439, del 18 de agosto de 1957, el antropólogo físico de origen español, Dr. Juan Comas, presenta un

³⁹⁵ Roberto Barragán Aviles se encargo de la monografía de Tarascos, Francisco Rojas González de Chatinos, Chontales de Tabasco, Huastecos, Mayas, Mazahuas, Popolocas de Puebla, Seris, Tlapanecos, Totonacos, Tzeltales y Yauquis y Roberto de la Cerda Silva de Amuzgos, Cochimíes, Coras, Cucapás, Cuicatecos, Chichimecas, Jonaz, Chinantecos, Chocholes, Chontales de Oaxaca, Huaves, Huicholes, Kikapús, Lacandones, Mames, Matlazincas, Mazatecos, Mexicanos, Mixes, Otomíes, Pames, Pápagos, Pimas, Popolocas de Veracruz, Tarahumaras, Tepehuas, Tepehuanes, Tojolabales, Triquis, Tzotziles, Zapotecos y Zoques. Todos los resúmenes históricos para cada grupo los realizó De la Cerda Silva. El libro cuenta con 596 fotografías entre retratos y tipos de casas habitación.

artículo crítico sobre la obra Etnografía de México, una versión del cual fue enviado al Dr. Mendieta y Núñez 12 días antes de ser publicado. En él, Comas se aboca a explicar detalladamente los errores cometidos particularmente en las citas bibliográficas, pero sobre todo en los datos de antropología física, área de especialidad del Dr. Comas. Este antropólogo físico critica el hecho de que se consultara y citara con errores la obra de J.A. Vivó, Razas y Lenguas indígenas de México de 1941, además de que no se consultaron las fuentes primarias utilizadas por Vivó, o que las citas fueran erróneamente tomadas de otras fuentes. En otros casos la información es vaga, incorrecta o directamente omite trabajos más actualizados, incluso se omite citar la obra de Gómez Robleda sobre los Tarascos, publicada por la SEP pero cuya investigación había sido promovida por el propio Instituto de Investigaciones Sociales. Esto produce una serie de errores en los apartados de estatura, índice cefálico, color de la piel, textura del pelo y grupo sanguíneo. Además de precisar sobre los apartados de antropología física, con bastante detalle, Comas advierte a los lectores del uso de adjetivos calificativos en la sección de somatología como: reservado, desconfiado, belicoso, poco activo, emotivo y colérico, altivo, inteligente, perezoso, entre otros, que promueven estereotipos y prejuicios raciales "más o menos conscientes que deben rechazarse sin vacilación."³⁹⁶ En este sentido Comas es pionero en la lucha contra el racismo implícito en la antropología y la sociología mexicanas.³⁹⁷ Por otro lado, Comas apunta una serie de errores cometidos dentro de las bibliografías mínimas que se incluyen para cada grupo indígena, sobre todo omisiones de citas de obras consultadas, y en el campo de los trabajos etnográficos utilizados, Comas critica la vetustez de las obras utilizadas, habiendo material mucho más actualizado a la mano. Este artículo suscitó una acalorada polémica entre Comas y Lucio Mendieta y Núñez que fue apareciendo en *México en la Cultura* y luego reproducida en las páginas de la revista *Tlatoani* publicada por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (en octubre del mismo año de 1957). Comas procede punto por

³⁹⁶ Comas, Juan, "Comentarios sobre Etnografía de México", *Tlatoani*, segunda época, No. 11, octubre 1957; pág. 22.

³⁹⁷ Diversos trabajos de Comas donde abordó los problemas del racismo son: *¿Existe una raza Judía?* (1941); *El mestizaje y su importancia social* (1944); *La discriminación racial en América* (1945); *Los mitos raciales* (1952); *Principales aportaciones indígenas precolombinas a la cultura universal* (1957); *relaciones inter-raciales en América Latina* (1940-1969); *Razas y racismo. Trayectoria y antología* (1972). Véase una breve semblanza y análisis de la obra de Comas en Alicia Castellanos Guerrero, "Antropología y racismo en México" en *Desacatos*, Revista de antropología Social, verano 2000, CIESAS, México, págs. 53-79. Sobre Comas afirma que logró mostrar el carácter histórico del racismo, así como hacer una crítica a la "enconada búsqueda de los teóricos racistas de argumentaciones 'científicas' para mantener las jerarquías étnico-raciales" (pág.56). Un exhaustivo recuento de la obra de Comas puede verse en El exilio español en México 1939-1982, Fondo de Cultura Económica, México 1983. Otro

punto, señalando los errores y concluye con la enorme preocupación sobre la inclusión de una sección de la faceta criminal de los amerindios.³⁹⁸ En este comentario particular Comas enfatiza que "lo que nos parece denigrante e inadmisibles es la simple existencia de tal sección y de su título, por dar la impresión de que nuestros indios tienen como característica peculiar un mayor, o por lo menos distinto, comportamiento criminal que el resto de los mexicanos; es decir: *un claro y manifiesto prejuicio en su contra*."³⁹⁹ Aunque el apartado no existe para todos los grupos como afirma Comas, para la gran mayoría de éstos los investigadores señalan la ausencia de faltas graves entre los grupos indígenas, el nocivo efecto del alcohol que provoca la gran mayoría de las faltas a causa de riñas, y en general el uso de la costumbre legal indígena para dirimir conflictos. Mendieta y Núñez responde en el artículo "En Defensa de Etnografía de México; contra una crítica injusta" atacando al Dr. Comas de manera personal, y blandiendo el argumento de un respeto tácito, una no-crítica entre universitarios.⁴⁰⁰ Argumenta además que el libro no es más que la versión editorial de la "Exposición México Indígena" presentada en el Palacio de Bellas Artes en 1946, y como ésta fuera tan aclamada, no podía entender que se encontrara objeción a su versión editorial. Mendieta y Núñez levanta el estandarte del archivo fotográfico como el mayor baluarte de la obra criticada, entre otras cosas porque

acercamiento al tema del racismo en la antropología mexicana lo elabora Rodolfo Stavenhagen en general a lo largo de toda su trayectoria académica, un artículo corto y concreto al respecto es "Antropología y racismo: un debate inconcluso" op.cit.

³⁹⁸ Como señala Beatriz Urfas Horcasitas, el Lic. Lucio Mendieta y Núñez era abogado de formación y estuvo cerca del grupo que formó la revista *Criminalia* durante los treinta, en particular de Luis Garrido y Raúl Carrancá y Trujillo y de Alfonso Quiroz Cuarón, el criminólogo mexicano más destacado del siglo XX, de quien publico varios trabajos en la *Revista Mexicana de Sociología* (Urfas Horcasitas, op.cit., pág. 115) En la Escuela Nacional de Jurisprudencia de la Universidad también entro en estrecho contacto con los profesores españoles exiliados quienes ayudaron en el movimiento de renovación de las corrientes jurídicas y la enseñanza del derecho y acentuaron la influencia del positivismo italiano en los terrenos del derecho penal y la criminología. (pág. 110 en nota de pie de página) Como ya se ha señalado, el enfoque pragmático, es decir la realización de estudios con una utilidad inmediata para la resolución de los problemas más importantes del país, marcó la pauta de los trabajos realizados por el IIS-UNAM durante los cuarentas en torno al problema de la diversidad étnica y cultural de los mexicanos. La relación de Mendieta y Núñez con el grupo de *Criminalia*, así como su continuada relación con las cuestiones de jurisprudencia, pueden ser el motivo por el cual se incluyera ese apartado en Etnografía de México. Por otro lado, es el apartado dónde se informa acerca de los usos y costumbres legales, o el derecho consuetudinario como sistema para dirimir conflictos dentro de las comunidades. Creo que entonces aún no quedaba claro el lugar que los sistemas de derecho consuetudinario ocupaban frente a los sistemas jurídico-legales "oficiales". Comas hace un llamado de atención importante, aunque me parece que no logra reconocer el valor que más adelante se daría, no a los estudios de criminalidad como una manera de estigmatizar más a las culturas indígenas, sino como una manera de enfatizar la importancia de los sistemas indígenas de resolución de conflictos. Rodolfo Stavenhagen aborda este problema a nivel latinoamericano en Derecho Indígena y Derechos Humanos, COLMEX-Instituto Interamericano de Derechos Humanos, México 1988. Para diferentes estudios de caso y un abordaje general sobre la costumbre legal indígena véase Rodolfo Stavenhagen y Diego Iruaralde compiladores Entre la ley y la costumbre. El derecho consuetudinario indígena en América Latina, Instituto Interamericano Indigenista, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, México 1990. Buena parte de las ponencias que aparecen en esta compilación resultaron de un seminario sobre el tema coordinado por el Dr. Stavenhagen en el que participamos investigadores del COLMEX, el CIESAS, el INI y el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM entre 1988 y 1991.

³⁹⁹ Comas, Juan "Comentarios sobre Etnografía de México" en *Tlatoni*, ENAH-Sociedad de Alumnos, 2a. época, Núm. 11, octubre 1957. Pág.23. (en este número de *Tlatoni* se reproducen los tres artículos, los dos del Dr. Comas y el del Dr. Mendieta y Núñez.)

⁴⁰⁰ La respuesta de Mendieta y Núñez apareció en el número 411 de *México en la Cultura*.

ofrece registros de indios como los seri y lacandones, que están “extinguiéndose”⁴⁰¹:

Etnografía de México, puede ser una obra que adolezca de todos los defectos que quiera el señor Comas... Allí pueden verse, en la colección más completa de fotografías que se conoce, los diversos tipos indígenas, desde el seri, grupo que se extingue, cuyos individuos usan todavía pinturas faciales y el lacandón de largos cabellos que también parece próximo a desaparecer, hasta las recias figuras de yaquis y mayos, de mexicanos, zapotecos y otros conjuntos de indios que están en pleno desarrollo demográfico y cultural... Es pues, una visión panorámica del México indígena que ahora se ofrece en versión editorial, esencialmente idéntica a la que se presentó en una exposición, con cuadros etnográficos sintéticos y fotografías murales en el salón de Honor del Palacio de Bellas Artes el año de 1946.⁴⁰²

Mendieta y Núñez no puede en realidad construir un argumento sólido contra la crítica muy puntual y acotada de Comas. Enarbolar la bandera del archivo no resultó, me parece, una defensa adecuada tampoco, dado que el editor escogió, verdaderamente las fotografías más insulsas del archivo para ilustrar las monografías. Este gusto por lo menos “estéticamente llamativo” aparentemente reforzaba el valor objetivo, por tanto científico, de la fotografía. La selección de imágenes en Signos de Identidad, publicado más de treinta años después mostró al público interesado una cara más amable, y definitivamente más hermosa de este archivo.

A la respuesta que Mendieta y Núñez hiciera, viene una contra respuesta de Juan Comas quien para entonces ya había sido consignado por Mendieta y Núñez frente al H. Tribunal Universitario acusado de “múltiples infracciones reglamentarias”. El Dr. Comas logra explicar al lector, punto por punto, como un ejercicio de crítica científica constructiva se torno en un problema de carácter personal del Dr. Mendieta y Núñez en su contra. Retoma el tema del apartado de criminalidad, ahora profundizando en la manera en que los datos fueron obtenidos, aclarando al lector que el apartado fue redactado sin ninguna garantía científica ni estadística. Para afirmar esto Comas echa mano de un artículo de

⁴⁰¹ El hecho de que al grupo lacandón pertenezcan la mayor parte de las imágenes de personas sonriendo, parece sugerir que se intentó representarlo como más “inocente” y “afable”, lo que correspondía a los investigadores era lograr de algún modo que la imagen sonriente concordara con la imagen discursiva de primitivismo para fijar la sonrisa como un signo de inocencia primitiva. Yo imagino que pudieron darse varias situaciones: la primera que fotógrafo e investigador deliberadamente pidieron a los sujetos sonreír, o hicieron que sonrieran. Otra posibilidad sería que los indios mismos bromearan unos con otros, haciendo ref al que posaba en turno. Esto último se observa en algunas de las fotografías donde la mirada del indígena esta clavada hacia el frente, como si observara una situación muy cómica aunque también debemos considerar que el estar conscientes de estar posando pudo provocar una sonrisa entre tímida, apenada y pícaro. Una tercera posibilidad es que hubiera una mayor apertura cultural del grupo a sonreírse frente a “extraños”. Lo que llama la atención es la diferencia entre estos rostros y las fotografías de otras etnias donde los sujetos posan serios, salvo los niños a los que se les escapa la sonrisa con más facilidad. Como ya mencioné arriba cuando hable de los indios y el paisaje, las fotografías de lacandones tienen problemas compositivos que pocas veces mostró Raúl Estrada Discua en otras partes del archivo (particularmente las horizontales cerca de la cabeza del retratado, como “decapitándolo”) lo que me hace pensar que casi todas NO fueron tomadas por Estrada Discua sino por otra persona. Si bien se consideraba que el grupo estaba próximo a la extinción, al igual que los seri, en el lote de estos últimos, que en su gran mayoría no está en el IIS-UNAM sino en los álbumes localizados en la fototeca de la CNMH del INAH, hay varias imágenes muy sensuales de unas adolescentes (como ocurre con las zapotecas del istmo), mientras que las fotografías de las mujeres adultas las presentan sólidas, muy firmes en la pose erguida, casi escultóricas enfrentándose a los elementos.

⁴⁰² Mendieta y Núñez, Lucio, “En defensa de *Etnografía de México* contra una crítica injusta” en *Tlatomi*, ENAH-Sociedad de

Roberto de la Cerda Silva publicado en *Estudios Sociológicos*, dónde el sociólogo aclara que en los municipios las autoridades indígenas no llevan realmente un registro apropiado de delincuencia, además los datos en las cabeceras municipales no distinguen entre delincuentes mestizos, indígenas ó extranjeros por lo que las fuentes utilizadas para realizar los apartados de criminalidad no eran científicamente confiables.

La vida del archivo fotográfico empieza a palpitar desde 1939, luego acompaña las investigaciones que realizaron Francisco Rojas González, R. Barragán Aviles y R. de la Cerda Silva durante los cuarenta, se despliega en una puesta en escena a modo de exhibición en 1946, una repetición en la Misión Universitaria a Centro América y se consagra en una obra monográfica que aparece hasta 1957. La polémica crítica que Juan Comas levanto contra ésta la marco definitivamente como un trabajo de cuestionable calidad académica, y la condenó al rápido o forzado olvido. El archivo fotográfico del que se nutrió Etnografía de México permaneció guardado en el instituto hasta que en 1989, el Dr. Carlos Martínez Asaad nuevamente colocó los reflectores sobre sus imágenes y nos ofreció, seleccionando imágenes diferentes a las de Etnografía de México una visión más esteticista y diversas lecturas del material fotográfico del mismo archivo.

Una de las características que más diferencia a las fotografías indigestas de los años cuarenta de las que se fueron tomando a partir de 1950, como las que realizaron Walter Reuter, Nacho López, Gertrude Duby, Mariana Yampolski, Juan Rulfo, Graciela Iturbide, Flor Garduño, Eniac Martínez, Pedro Valtierra, es la posibilidad de dejar de presentar a los indios como especímenes tipológicos de frente y de perfil. Los recursos que van apareciendo en esta fotografía menos científicista incluyen captar las miradas de los fotografiados viendo al suelo, o a un punto que escapa al fotógrafo, como eludiéndolo; muchas tomas de espaldas, caras que giran hacia un costado o aparecen movidas o fuera de foco- la capacidad de dejar que se pierda el rostro del indio en la imagen, devuelve algo de privacidad subjetiva a un indio hecho objeto de escrutinio. Aparecen también usos muy distintos de los encuadres y los ángulos de las tomas y se percibe, en general, una visión más "humanista" y por momentos intimista, de los indígenas. Quizás se retoma algo de lo que Lola Álvarez Bravo venía haciendo desde los años treinta, intentando penetrar en la "atmósfera de la otredad" como un misterio,

perdiendo al indio como objeto casi muerto y tratando de recuperarlo como un sujeto vivo y enigmático con el que entablan un diálogo.

Mucho fotógrafos mexicanos han seguido buscando en lo indígena, en los indios y las indias, los motivos de sus imágenes, y como no hacerlo si ellos forman parte de nuestro inconsciente óptico indigenista. Así, nos han ofrecido visiones que poco tienen que ver con las del archivo que he trabajado aquí. Graciela Iturbide, por ejemplo, ha creado imágenes de mujeres indias no se parecen a las tomadas en la tercera y cuarta décadas del siglo XX. Sus mujeres ya no muestran un pudor dócil frente a la lente. Las mujeres indias que retratan fotógrafas como Graciela Iturbide son sus cómplices, entablan con ella un diálogo, se enfrentan a la lente, se relajan, a veces en claro desparpajo, otras veces dan la espalda y se marchan, marcando un paso que en lugar de entregarse a ser objetos de un espectáculo, las encamina por senderos que la cámara ya no logra registrar.

Hoy día tenemos además la posibilidad de apreciar lo que los propios fotógrafos indios están construyendo sobre sí mismos en sus fotografías. Libros como Los Camaristas donde se da difusión a la obra de varios fotógrafos de diversa procedencia étnica chiapaneca, o el trabajo de mujeres tzeltales, como Maruch Sántiz y Juana López López del Archivo Fotográfico Indígena (AFI), muestran un camino nuevo que se abre hacia otros espacios de la representación fotográfica.⁴⁰³

Sin duda, un acto del drama de la otredad terminó al finalizar la década de los cuarenta, para dar pasos a otros ritmos y puestas en escena del cuerpo indio en la fotografía.

Alumnos, 2a. época, Núm. 11, octubre 1957, pág.25.

⁴⁰³ Duarte, Carlota (coord.) Camaristas, fotógrafos Mayas de Chiapas, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, publicación patrocinada por la Fundación Ford, México 1998. Las miradas son tan diversas como el número de fotógrafos/as que se involucraron con el proyecto coordinado por Carlota Duarte.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusiones

Es la cámara como espejo, la producción de la imagen como paliacate que cubre el rostro, la fotografía como creación colectiva.

¿Qué hay detrás del pasamontañas?, preguntan vez tras vez mil y una voces. Detrás del pasamontañas hay un espejo, responden ocasión tras ocasión los zapatistas.

¿Quién está detrás de la cámara que tomó estas instantáneas? ¿Quién es el autor de estos retratos?, interrogará el lector. La respuesta es nadie: la contestación es todos.

Es que luego resulta que es cierto eso de que detrás de nosotros estamos todos ustedes.

Luis Hernández Navarro⁴⁰⁴

En este trabajo he tratado de ir destejendo y retejiendo el complejo entramado ideológico y simbólico del que se compone la construcción fotográfica de los indios durante las décadas de los treinta y cuarentas. Su centro son las imágenes fotográficas de un archivo producido en esos años, y es desde ellas que he tratado de ir ilando las historias que atraviesan su factura: la de la narrativa indigenista tangencialmente, pero sobre todo las de la antropología, la etnografía y la sociología en los momentos de su consolidación como disciplinas sociales en nuestro país, y la de la fotografía como herramienta metodológica dentro de ellas.

Como ha podido percibirse, el trabajo ha sido múltiple. Por un lado el ubicar los textos indigenistas más próximos al archivo para poder establecer las relaciones de éstos con las imágenes fotográficas. Esto se ha hecho considerando la importancia de adentrarse en las relaciones textos/imágenes, aún cuando los textos son más amplios que meros pies de foto o títulos. Considerar los textos llevó a una reflexión sobre las premisas en las que se fundó un determinado discurso académico sobre lo indígena que queriendo promover mejoras en las vidas de los indios, se alió con el estado mexicano proporcionándole los datos e información necesarios para promover políticas culturales, económicas y sociales y formar parte de un gran proyecto de utopía nacionalista. Estas investigaciones que desde sus orígenes tuvieron fines pragmáticos en mente, las de Gamio en el valle de Teotihuacan que sirvieron de modelo a las de Mendieta y Núñez posteriormente, reivindicaban y servían de base y justificación a las políticas diseñadas

⁴⁰⁴ Luis Hernández Navarro del Suplemento fotográfico de *La Jornada* Domingo 11 de marzo de 2001, "Zapatistas" acompaña a 17 fotografías de indios zapatistas con los rostros cubiertos por paliacates o pasamontañas, adultos y niños en varias poses, todos mirando de frente a la cámara. Los únicos que no tienen pasamontaña o paliacate son los bebés.

por el gobierno para sacar a los indios del atraso y rezago cultural con el que el evolucionismo decimonónico los definió y enmarcó. Así, se arrastró del siglo XIX un concepto plagado de ambigüedades e indeterminación: la raza. Este, oscilando entre lo biológicamente determinado y lo socialmente definido (de acuerdo a la pertenencia a una clase social) es lo que desde nuestro horizonte histórico se percibe como el gran talón de Aquiles del indigenismo de principios del siglo XX: el racismo velado contra la misma población que reclamaba defender. Desde las disciplinas sociales se plantea al indio vivo, y no al indio histórico, como el gran problema nacional. Aquí la sociología, la antropología y la etnografía se hacen cómplices de una misma definición del indio vivo como un lastre frente a la modernidad. La tradición, en el sentido de las formas culturales indígenas, se contrapone aparentemente a la industrialización del país y su cabal acceso al mundo moderno. De poder absorber, aculturar, asimilar a la población indígena, depende el proyecto de modernización y la posibilidad de un progreso homogéneo para acceder al ideal de unificación nacional. El cardenismo con sus concesiones al campo, al proletariado y a lo indígena, se ve relevado de su tarea de forjar patria por el ímpetu industrializador de los dos sexenios siguientes, el de Ávila Camacho y el de Miguel Alemán. Con los cambios de gobierno, vienen cambios en el trato que el estado dispensa al problema indígena, y éste pasa de un lugar casi protagónico a uno secundario, opacado por la modernización y la industrialización. Pero antes de que el mundo indígena sea del todo absorbido, consumido, asimilado o destruido, desde las instituciones, algunos se detienen a tomar unas fotografías. Como el cazador contempla el rostro de su presa un último instante antes de disparar, el fotógrafo se posa sobre los rostros de los indios, y dispara el obturador de la cámara. La fotografía en relación al texto indigenista sirve como testimonio e ilustra, supuestamente, lo que el texto trata de precisar sobre lo indio: es accesoria, depende del texto para adquirir connotaciones y no se le considera seriamente lejos de éste.

La narrativa indigenista de los cuarenta representa al mundo indígena en un sentido diferente al de las disciplinas sociales: nombra los abusos sufridos por los indios, relata las vejaciones y las recrea para el lector como una suerte de aguijón imperecedero. También afirma la continuada existencia de las tradiciones culturales que no han muerto

y no parecen estar por hacerlo a pesar de las políticas integracionistas. Las imágenes de los indios en la narrativa indigenista varían de autor en autor, pero en todos se revela un mundo mágico y mítico atrayente y provocador. En eso, estas narraciones son precursoras del realismo mágico, y nos ofrecen en ese mundo “aparte” un elemento que nos enriquece como nación. Se esboza la diversidad cultural y étnica como una fuente de riqueza nacional. Es aquí dónde la diversidad india vista como periferia empieza a construirse como una opción mítico-mágico-religiosa al ir y venir industrializado y alienante de la metrópolis.

Si las disciplinas sociales hablan de los indios en sus textos en un tiempo casi congelado en el pasado- el eterno presente etnográfico- la narrativa hace del manejo del tiempo un instrumento para plantear la vida marginal de las comunidades indígenas y sugerir niveles de existencia “fuera del tiempo”, pasando de lo cotidiano a lo liminal como una manera de afirmar positivamente no sólo la distancia cultural, sino la diversidad. Para los escritores de novela indigenista, el tiempo de los indios transcurre en un registro temporal prácticamente ajeno al occidental. En esto, la fotografía y la narrativa se aproximan en tanto que la fotografía como fragmento espacio-temporal es una suerte de suspensión del tiempo, un “momento decisivo”, una manera de salirse del tiempo mismo.

Es esta fluctuación temporal, intermitencia, lo que abre un camino hacia otras formas más plurales de comprender y hacer recuentos de la vida indígena. Aquí, en esta posibilidad de hacer estallar las lecturas, la narrativa y la fotografía se encuentran en la pluralidad de significados que pueden apreciarse en las imágenes textuales y visuales de lo indio. La narrativa indigenista está más claramente identificada como una forma de representación, es decir una manera de construir una ficción. La fotografía indigenista, aún a pesar de su valor indicial y su supuesta analogía o mimesis con el “mundo ahí afuera”, es también una representación y en tanto tal construye a partir de los encuadres, de los ángulos de las tomas, la iluminación y la composición una suerte de ficción, solo que la ficción fotográfica presenta una paradoja de distinto orden que la narrativa en los textos. No me ha pasado inadvertido el problema que implica aplicar el método comparativo a la relación textos/imágenes. J.T. W. Mitchell ya ha problematizado en varias partes de su trabajo teórico el tema de la relación texto/imagen. Nos dice por ejemplo, que ambos

registros ocurren en arenas diferentes, la narrativa en la de “lo verbal”, la de la fotografía en la de “lo visual”, y el hacer comparaciones en ocasiones resulta en una subordinación de una arena a la otra dándonos una perspectiva muy reduccionista de las diferencias entre ambas y lo que las diferencias pueden implicar. En Iconology intentó mostrar por qué los tropos prevalecientes de diferenciación entre la representación verbal y visual (tiempo y espacio, convención y naturaleza, el oído y el ojo) no nos ofrecen un fundamento teórico estable para regular los estudios comparativos entre palabras e imágenes. En Picture Theory su preocupación tomó un giro pedagógico, didáctico quizás, intentando descubrir procedimientos para aproximarse a este problema de la relación texto/imagen en el ámbito de la enseñanza superior tanto para los estudios literarios como los de historia del arte. Lo que parecen arrojar contundentemente trabajos como estos es cierta luz sobre la importancia que tiene aplicarse a la relación texto/imagen como conjuntos de relaciones, no tanto echando mano del método comparativo para vislumbrar diferencias y semejanzas, antagonismos y colaboraciones, disonancias y divisiones sino más bien abordando las relaciones como un ensamblaje. Esto puede probar ser de gran relevancia para las fotografías que portan pies de foto y/o título y forman de modo más obvio un conjunto imagen/texto. Yo tengo algunas reservas en cuanto a proponer este tipo de ensamblaje respecto a los textos científicos acompañados de fotografías que de pronto parecen ilustrarlos y que en ocasiones se resisten a afirmar lo que el texto propone. En estos casos, como fue el de este archivo con sus diferentes intervenciones textuales, poder hacer una separación del análisis del discurso textual y del visual ha mostrado que la re-presentación construida presenta diferencias relevantes. En el caso del archivo “México Indígena”, la gran variabilidad en las fotografías, en ángulos, encuadres y composiciones, representa un reto para la noción convencional del papel del texto como ancla de los significados de la fotografía que acompaña; una puesta en acto de la paradoja fotográfica, vista como la resistencia a ser connotada únicamente por el texto o a convertirse en pura denotación del mismo. Lo cual no implica que uno u otro, textos indigenistas o fotografías, deban considerarse como privilegiados uno sobre otro. Ambos funcionan cuando actúan juntos, dentro del sistema de pensamiento propio de su momento histórico. Sin embargo, la re-utilización de las imágenes, con nuevos textos en momentos históricos diferentes, sugiere que algo de la

representación en la imagen fotográfica se re-codifica, se re-interpreta, con cada nueva puesta en escena.

La fotografía indigenista del archivo, al igual que los discursos de las disciplinas sociales, posee una trayectoria, tiene una historia. No sólo la historia particular de su encargo y gestación, sino de lazos genealógicos con otras imágenes de indígenas que como estas, sirvieron para diversos fines tanto científicos como recreativos. Para trazar esa genealogía, como una metodología para el análisis histórico de las fotografías del archivo, recurrí a mostrar las discontinuidades en algunos “motivos” en el registro visual de los indígenas: desde las expediciones dieciochescas a septentrión y las pinturas de castas, hasta la obra de los artistas viajeros que recorrieron nuestro país en el siglo XIX, y los investigadores que les siguieron hacia finales del siglo, armados todos de pincel, lápiz o cámara para fijar la imagen de los indios. Este discontinuo recuento de imágenes sirvió para establecer elementos iconográficos particulares a la representación visual de lo indígena- ollas, petates, peinados, vestimenta, calzado o su ausencia, etcétera-, los cambios que sufrieron y las consecuencias y connotaciones ideológicas que implicaron.

Requisito obligado de la ilustración científica, la objetividad y neutralidad parece iniciar su larga pelea con la cualidad estética desde el enciclopedismo. Los objetos a estudiar, que se convierten en especímenes, son presentados de frente y de perfil para exponerlos por completo a la mirada escrutadora del investigador. Esta frontalidad parece abrir en canal al espécimen y no dejar nada fuera del alcance de la mirada que penetra y apunta. Las premisas de objetividad y neutralidad se extienden a la cualidad estética de la representación, o su supuesta ausencia o papel secundario, asumiendo que la información directa debe de lograrse sin adornos ni elementos visuales seductores que distraigan. Por otro lado, frente al movimiento sugerido por los *contrappostos* en las ilustraciones dieciochescas, se opone el gradual congelamiento del sujeto indio a lo largo del siglo XIX. Lo mismo ocurre con la inclusión dentro de la imagen de ambos, indios e investigadores, como elemento de coetaneidad entre estos. La representación simultánea de exploradores y naturales se va depurando para llegar a la imagen aislada del indio y la india. Las corrientes costumbristas en la ilustración decimonónica van aislando los motivos indígenas que se convertirán en recurrentes y obligados para poder “leer” una imagen como india; el tlachiquero, el aguador, la tortillera y la mujer cargando ollas

como estereotipos costumbristas que serán repetidos después de 1840 dentro de los repertorios fotográficos. Así mismo, se marca en el vestido y los accesorios- principalmente en los sombreros de palma, huaraches, huipiles, alfarería- la designación étnica de la imagen. Frente al archivo costumbrista, se van construyendo a lo largo del siglo XIX archivos fotográficos paralelos en las fotografías de presos, enfermos mentales y prostitutas. Estos archivos, como señalara Alan Sekula, forman parte de un archivo general de la humanidad decimonónica, con la normalidad de los sujetos burgueses en el retrato "honorífico" por un lado, y en el otro polo los archivos de las otredades peligrosas, incluidos aquí los otros exóticos, los presos, desquiciados, el proletariado, las mujeres de las clases trabajadoras y las de la vida galante. La supuesta mimesis entre fotografía y la "realidad ahí afuera" convirtió a la imagen fotográfica en un índice de las poblaciones que amenazaban y angustiaban a las clases burguesas. Poder crear archivos indiciales, estéticamente neutros, de estas peligrosidades promovía su control a través de la medicina y las disciplinas sociales: la naciente antropología con sus ramas de antropología física y criminal. El papel que la fotografía jugó como documento testimonial fue el de coadyuvar en la construcción de sujetos sociales y de objetos de estudio. Sujetos entendidos en el doble sentido, como aquellos que se encuentran bajo una obligación o control- de las leyes sociales, gubernamentales y económicas- y en el sentido sintáctico de los que efectúan las acciones de los verbos poniendo en acto las tradiciones culturales. En el caso del indigenismo, la fotografía participó en la construcción de los indios como sujetos del control del naciente estado nacional- registrándolos como hacía con criminales, prostitutas y enfermos mentales- y en los objetos de estudio de las nacientes disciplinas sociales que empezaban ya a querer definir sus arenas particulares de estudio y acción y sus metodologías correspondientes, así como consolidar sus objetos propios de investigación. Es posiblemente debido a este intento de definición, sumado al imperativo de neutralidad estética, entre otras cosas, que se aprecia un fuerte clasicismo en las fotografías, utilizando el lenguaje compacto, estable, supuestamente racional de este estilo, para poder fijar indiscutiblemente a los "tipos" indios. La creación de los archivos de poblaciones nativas, en las fotografías de León Diguët, Carl Lumholtz, las que hiciera tomar Frederik Starr, y las que va reuniendo el antiguo Museo Nacional, ocurre dentro del paradigma de expansión colonial

decimonónico. Es decir, la fotografía y la antropología (la etnografía y la sociología lo harán en el siglo XX) se unen al proyecto documental imperialista, que antes de aniquilar lo que conquista, registra melancólicamente y va creando fetiches para la nostalgia moderna por un paraíso perdido. En este sentido las políticas del estado mexicano posrevolucionario toman prestados aspectos de los proyectos imperialistas europeos y norteamericanos y los ponen en juego respecto a las poblaciones indígenas del territorio mexicano. El ímpetu de la fotografía indigenista decimonónica, al igual que en las primeras dos décadas del siglo veinte, respondió a la creación de un índice de la población nativa. Al mismo tiempo se iba consolidando un repertorio simbólico y un inconciente óptico indigenistas.

La década de los años treinta trae consigo grandes cambios al país. Para la fotografía mexicana podemos señalar al concurso convocado por la Cementera "La Tolteca" como el "momento fundacional" de la fotografía moderna propiamente mexicana (más allá de Weston y Modotti). De los fotógrafos que en ella participaron, Agustín Jiménez, Eugenia Aurora Latapí, pero sobre todo Dolores Álvarez Bravo y Manuel Álvarez Bravo destacan como las figuras que afirman la presencia de una fotografía moderna en el país, con características que los vinculan a las vanguardias fotográficas europeas y norteamericanas, pero que también dan un carácter particular a la mirada fotográfica en México. Alumno de Jiménez, Raúl Estrada Discua encuentra en el Instituto de Investigaciones Sociales un nicho donde efectuar su trabajo fotográfico. La labor de producir las fotografías para el archivo "México Indígena" lo ocupa desde 1939 y hasta 1946 por lo menos, en el ejercicio de una fotografía acotada por los requerimientos metodológicos del Instituto, dejándole breves espacios para ejercer un oficio fotográfico más experimental. A partir de las tomas de frente y perfil consagradas desde el XIX, Discua practica los lenguajes científicos y costumbristas y propone algunas perspectivas de óptica más moderna en las imágenes de los objetos artesanales indígenas. Su labor y la del Instituto se consuman en la puesta en escena del archivo fotográfico y los textos etnográfico/sociológicos en la exposición "México Indígena" en 1946. La fotografía aquí vista como puesta en escena, más que puesta a punto, es definitivamente una compleja construcción simbólica, más que pura indicialidad. A partir de esta lectura de la fotografía como una teatralización, podemos acercarnos a otras escenificaciones de

lo indio en publicaciones como *Mexican Folkways*, y *El Maestro Rural* que sugieren fracturas y discontinuidades estilísticas y formales en los modos de articular los elementos indios de la teatralización. Si bien en estas revistas se percibe en ocasiones una mudanza en la manera de retratar al mundo indio, el archivo indigenista del Instituto insiste en retomar cánones decimonónicos y reinscribe la imagen en la estabilidad y la estaticidad clasicista. El hecho de que el archivo se gestara con la conciencia del proyecto indigenista promovido por el presidente Lázaro Cárdenas, que al igual que el proyecto de educación socialista generó confusión y posturas muy encontradas entre diferentes sectores de la población del país, parece ubicarlo en un momento histórico en el que la moderación parecía la única alternativa viable para el país. La labor fotográfica se inicia en 1939, justo un año después de la expropiación petrolera cuando los efectos políticos de la misma sumados al inicio de la segunda guerra mundial, parecían sumir al país en la incertidumbre. Es posiblemente ésta una de las razones por las que se echó mano de las estrategias representativas clasicistas, como un recurso visual para infundir estabilidad y orden dónde parecía que ambos estaban por perderse. Es posible también que esta elección dependiera de la tradición en la representación del tema indio, de ahí la necesidad de haber hecho una genealogía tan larga de las imágenes indigenistas. Por otro lado es posible, aunque de modo más remoto, que respondiera a la formación del fotógrafo en la Academia de San Carlos, dónde debe de haber hecho sus respectivas "academias" en dibujo y aprendido los valores del clasicismo. Sin embargo, digo remoto dado que Estrada Discua también se vio influenciado por una óptica fotográfica más moderna al ser alumno de Agustín Jiménez y asistente de Manuel Álvarez Bravo, ambos pioneros de la fotografía moderna en el país. Este encuentro de diferentes tipos de miradas y estrategias de representación dentro de un mismo archivo, sugiere que la década de los cuarenta es un periodo en el que se está viviendo una transición en la representación fotográfica de los indios, transición que tiene su propia vertiente en los cambios teóricos de los discursos antropológicos y sociológicos del mismo tema: un recelo frente al empirismo, un cuestionamiento de las propuestas evolucionistas y funcionalistas y una mayor apertura a las perspectivas culturalistas con sus consecuentes miradas más humanistas. Esta transición es más evidente en la fotografía de tema indigenista en las revistas ilustradas como *Hoy* y *Mañana* que publicaban ya imágenes

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que no tenían tanto que ver con la visión decimonónica. La importancia de la fotografía de prensa y el dinamismo que imprimió a las imágenes fotográficas indigenistas en la década de los cuarentas apenas empieza a valorarse en su dimensión completa. Un estudio detallado de la fotografía indigenista de los años cincuenta, en la obra de Walter Reuter, Mariana Yampolski y Nacho López por ejemplo, nos permitiría comprobar en que medida la mirada, las poses, los encuadres, los ángulos de las tomas y el foco de interés ya no recaen sobre el rostro del indio o la india como índices, sino sobre las prácticas culturales comunitarias, el folklore como experiencia colectiva y la insistencia en penetrar el mundo mágico que la narrativa indigenista de los cuarenta anunciaba. Por otro lado, existieron también valoraciones hiperesteticistas de los cuerpos y sobre todo indumentaria indígenas, apreciables en las imágenes del fotógrafo y coleccionista Luis Márquez Romay.

¿Qué implicaciones tiene para nosotros hoy en día poder ser más precisos sobre la historia que nos cuenta un archivo fotográfico indigenista? ¿Quiere decir algo poder nombrar el racismo de la antropología de la primera mitad del siglo veinte? ¿Tiene alguna relevancia insistir sobre la paradoja fotográfica y su papel de constructora de realidades? Cuando inicié la introducción de este trabajo, hable sobre las primera fotografía de los indígenas del EZLN que apreciamos, sus rostros cubiertos que se nos negaban. Detrás de esa máscara, en esa ausencia del rostro, en su invisibilidad, podemos leer todos los años de insistencia sobre la fisonomía de los pueblos indios. Quizás ahora, cuando el genoma humano ya no es una ficción, los rostros de antes se convertirán en dibujos abstractos de los genes y sus particularidades, sus fisonomías; seguirán marcando con líneas y colores lo que hacen a unos seres humanos diferentes de otros, a unos supuestamente mejores que otros. El papel social que juega la representación de las poblaciones -divididas, clasificadas, valorizadas- no puede enfatizarse demasiado, sobre todo cuando el fantasma muy real del racismo no ha dejado de habitar nuestro país, nuestro planeta. La fotografía sigue siendo una de las herramientas metodológicas más utilizadas por los etnólogos y los sociólogos, sumándose ahora al cine y el video en el trabajo de campo. La producción visual, que se hace ahora con mayor sofisticación desde las disciplinas sociales, debe de seguirse analizando para poder comprender mejor que visiones e historias de las culturas, y las sociedades se están creando desde estas disciplinas. Este llamado de atención sobre

la no transparencia de las representaciones de este tipo, y las complicadas redes ideológicas y políticas que tienden en los entramados de las relaciones de poder, quizás sirva para poder desmitificar la vetusta "objetividad científica" y mantener nuestro aparato crítico en marcha cuando nos enfrentamos a ellas. Otro elemento alentador en nuestro nuevo siglo XXI es el encuentro con las miradas de los fotógrafos indígenas que ahora nos ofrecen su propia versión de sí mismos. El diálogo entre las imágenes del pasado y las que hoy ellos nos ofrecen promete ser una nueva vuelta de tuerca en el imaginario indigenista.

La representación fotográfica de lo indígena en el archivo "México Indígena" mantuvo lazos muy fuertes con la iconografía decimonónica de ese corte deseando mantener un orden y una estabilidad en el ámbito político nacional, y en el académico en particular. Este hecho saltó a la vista, al mirar la diversidad de imágenes de lo indígena que se produjeron entre 1910 y 1950. Es decir, existían fuera del medio académico de la sociología y la antropología, otras elecciones compositivas, de punto de vista, y de lenguaje formal en general, sobre todo en la prensa ilustrada, pero desde el Instituto de Investigaciones Sociales se toma la decisión de no intervenir con ese tipo de miradas en el levantamiento fotográfico. Desde el IIS-UNAM se eligió reproducir, en buena medida, los estilos sentados por las disciplinas sociales decimonónicas.

El retorno de ese modo de representación parece estar resaltando la crisis en las políticas culturales del Estado mexicano en lo que tocaba a las poblaciones indígenas. La utopía social que el estado fabricó y propuso desde la década de los años veinte y durante los treinta, entró en crisis al salir el presidente Cárdenas e iniciar la segunda Guerra Mundial y la fotografía dentro del Instituto de Investigaciones Sociales responde con una moción visual al orden y el equilibrio. La prensa ilustrada retiene para sí el dinamismo introducido por la vanguardia. Conviven así durante la década de los cuarenta, indios tiosos y en movimiento en las imágenes fotográficas.

La recirculación del archivo "México Indígena", o sus renovadas puestas en escena, en la exposición de Bellas Artes en 1946, en el libro Etnografía de México de 1957, casi treinta años después en Signos de Identidad y posteriormente en las diferentes exposiciones organizadas por el CESU en homenaje a la labor fotográfica de Raúl Estrada Discua dentro de la UNAM, muestran la insistencia con la que unas fotografías se

resisten a morir, y regresan a nosotros, intermitentemente interpelándonos y forzándonos a seguir mirando a los indios en las fotos. ¿Podremos verlos con otra mirada ahora?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Aguilar Ochoa, Arturo La Fotografía durante el Imperio de Maximiliano, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1996 .

Alquimia Agustín Jiménez. La Vanguardia Año 4, No. 11, ene-abril 2001. (número dedicado a las diferentes facetas del fotógrafo).

Anguiano, Mariana "Manuel Álvarez Bravo y Raúl Anguiano viajan a la selva lacandona" en *Humanidades* #225, febrero 20, 2002; págs. 14 y 15.

Albiñana, Salvador, "Agustín Jiménez" en Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940, IVAM-Generalitat Valenciana, marzo 1999: págs. 103-137.

Albiñana, Salvador y Horacio Fernández (eds.) Introducción a Mexicana, Fotografía moderna en México, 1923-1940, IVAM-Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Valencia, España, Marzo 1999.

Arnal Lorenzo, Ariel Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915, Tesis de Maestría en Historia, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, enero 2002.

Banta, M. y Hinsley C. From site to sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery Cambridge Mass, Peabody Museum Press, 1986.

Bate, David "Photography and Colonial Vision" en *Third Text* London UK. No22 Spring 1993; pág.81.

Barthes, Roland

-La Chambre Claire; Note sur la Photographie Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, France 1980.

- "The photographic message" en Image, Music, Text, Hill and Wang, New York 1996 (traducción al inglés de Stephen Heath 1977, Edición Noon Day Press de 1988; 18ava. Edición 1996) págs.15-31.

Bartra, Roger

-La jaula de la melancolía. Identidad y Metamorfosis del mexicano, Grijalbo, México 1987.

- "A Flor de piel: la disección fotográfica del indio" en El Ojo de Vidrio: Cien años de fotografía del México Indio, BANCOME XT, México 1993.

Basauri, Carlos La Población Indígena de México. Etnografía la edición SEP

Oficina Editora Popular 1940 México. 2a Edición INI/CONACULTA, México 1990.

Benjamin, Walter

-“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en Discursos Interrumpidos, Taurus Ediciones S.A., Madrid 1973; págs. 17-57.

-“Pequeña Historia de la Fotografía” en Discursos Interrumpidos, Taurus Ediciones S.A., Madrid 1973; págs. 63-83.

Berger, John y Jean Mohr, Otra manera de contar, Colección “palabras de arte” no.3, Ediciones Mestizo A.C., España 1997 (edición original en inglés 1982).

Berlandier, Jean Louis, The Indians of Texas in 1830 editado y con introducción de John C. Ewers, Smithsonian Institution Press, Washington 1969

Berman, Marshall Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad Siglo Veintiuno Editores, México 1988.

Bigas Torres, Sylvia La Narrativa Indigenista Mexicana del Siglo XX Editorial Universidad de Guadalajara, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Gadalajara México 1990.

Blancarte, Roberto (comp.) Cultura e identidad nacional Fondo de Cultura Económica CONACULTA, México 1994

Bolton, Richard Critical Histories of Photography, MIT Press, Massachusetts 1990.

Bonfil Batalla, Guillermo México Profundo: Una Civilización Negada CIESAS/SEP México 1987.

Brushwood, J.S. y José Rojas Garcidueñas Breve historia de la novela mexicana, Andrea, México 1959.

Buntix, Gustavo “El Indio Alfarero como construcción ideológica. variaciones sobre un tema de Francisco Laso” en Memorias del XVII Coloquio de Historia del Arte “Arte Historia e Identidad en America. Visiones Comparativas México IIE-UNAM 1994.

Brunzl, Matti, “Franz Boas and the Humboldtian Tradition: From *Volkgeist* and *Nationalcharakter* to an Anthropological concept of culture” en Volkgeist as Method and Ethic: Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition, Ed. George W. Stocking Jr., History of Anthropology series Vol.8, University of Wisconsin Press, 1996.

Cardoza y Aragón, Luis, Orozco, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1959.

Casanova, Rosa

- "Usos y abusos de la fotografía liberal: ciudadanos, reos y sirvientes 1851-1880" en *La Cultura en México* suplemento de *Siempre* No.1190 Noviembre 21, 1984, pág.36.

- "Un nuevo modo de representar: fotografía en México 1839-1861" en Hacia otra historia del arte en México, Esther Acevedo (coord.) CONACULTA, colección Arte e Imagen, México 2001;191-217.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise,

- "Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX" en *Ne.vos*, No.119, noviembre 1987.

- Sobre la Superficie Bruñida de un Espejo: Fotografías del siglo XIX Fondo de Cultura Económica, México 1989. Editor Pablo Ortiz Monasterio.

Castellanos Guerrero, Alicia "Antropología y racismo en México" en *Desacatos*, Revista de Antropología Social, verano 2000, CIESAS, México; págs. 53-79.

Castillo Ledón, Luis El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía 1825-1925, reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario, Talleres del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México 1924.

Centro Cultural Arte Contemporáneo Lola Álvarez Bravo: fotografías selectas 1934-1985 Investigación y cuidado de la publicación Lucía García Noriega y Nieto. Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, México 1992.

Centro de Estudios Mexicanos y Centro Americanos (CEMCA) e Instituto Nacional Indigenista (INI) Fotografías del Nayar y de California 1893-1900, CEMCA-INI, México 1991 (sobre León Diget)

Clifford, James

- "Histories of the Tribal and the Modern" en *Art In America*, abril 1985; págs. 164-177.

- The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art Harvar University Press, Cambridge 1988.

- "The Others; Beyond the 'Salvage' Paradigm" en *Third Text* No.6, Spring 1989. Editor Rasheed Araeen, London UK.; 73-77.

Clifford, James y George E. Marcus editores Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography, a School of American Research Advanced Seminar, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986.

Cohen, Margaret and Christopher Prendergast Editors Spectacles of Realism; Body Gender, Genre University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995.

Collier, John Jr.

- Visual Anthropology; Photography as a Research Method New York, Holt, Rinehart and Winston 1967.

- "Photography and Visual Anthropology" en Hockins Paul (ed.) Principles of Visual Anthropology 1a edición Holanda, Mouton Publishers 1975; pág: 211.

Comas, Juan, "Comentarios sobre Etnografía de México", Tlatoani, segunda época, No. 11, octubre 1957; pág. 22.

Connor, Celeste "Encountering Difference: Four Mexican Photographers" en Artweek Vol.24, August 19, 1993; pág.18.(Graciela Iturbide, Mariana Yampolsky, Pablo Ortiz-Monasterio, Carlos Somonte)

Cordero Reiman, Karen

- "Para devolver su inocencia a la Nación(apuntes sobre el origen y el desarrollo del Método Best Maugard)" en Abraham Angel y su tiempo, SEP INBA, México s/f

- "Ensueños Artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)" en Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960 Museo Nacional de Arte, México 1991.

- "La construcción de un arte mexicano moderno 1910-1940" en James Oles (editor) South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947, Smithsonian Institution Press, Whashington and London, 1993.

Crary, Jonathan Techniques of the Observer; On Vision and Modernity in the 19th. Century MIT Press, Cambridge, Mass. 1988.

Crespo de la Serna, Jorge Juan, "Presencia del México Indígena" en La Clepsidra y los Días, compilación de textos editada por Revista Bellas Artes, México, 1958; págs. 157-164.

Cuevas -Wolf, Cristina Indigenous cultures, leftist politics and photography in México from 1921 to 1940, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Northwestern

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

University, December 1997.

Gustavo Curiel y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal" en Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez, Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, México, 1999.

Charnay Desiré,

-Le Mexique: souvenirs et impressions de voyage E .Dentu, Librairie Central, Paris 1863. (Original en Instituto Mora)

-Voyage au Yucatan et au Pays des Lacandons, Le Tour du Monde, Nouveau Journal de Voyages, Paris 1882. (original en CEMCA)

-América Pintoresca: descripción de viajes al Nuevo Continente por los más modernos exploradores, Montaner y Simón editores, Barcelona 1884. (original en Instituto Mora)

-Ciudades y Ruinas Americanas, prólogo de Lorenzo Ochoa, traducción Rocio Alonzo, CONACULTA, México 1994.(facsimilar)

Debroise, Olivier

- "Los foto-montajes de Lola Álvarez Bravo" en el catálogo Lola Álvarez Bravo. Reencuentros, Museo Estudio Diego Rivera, CONACULTA-INBA, agosto-octubre 1989; pág. 9-16.

-Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía en México Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, México 1994.

-"Sueños de Modernidad" en Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960 Museo Nacional de Arte 1991. México; págs. 27-42.

-"La Tehuana Desnuda y la Tehuana vestida. La fotografía y la construcción de un estereotipo" en Del Istmo y sus mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano Museo Nacional de Arte, México 1992.

Deplar, Helen The Enormous Vogue of things Mexican: cultural relations between the United States and Mexico, 1920-1935, University of Alabama Press, Tuscalosa and London, 1995.

Diener, Pablo, "El Perfil del Artista Viajero en el Siglo XIX" en Viajeros Europeos del siglo XIX en México, Fomento Cultural Banamex A.C., México 1996.

Diget, León, Por Tierras Occidentales entre sierras y Barrancas, CEMCA-INI, México 1992. (con textos originales de Diget, S.XIX)

Dijkstra, Bram, Idolos de Perversidad; La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo, Editorial DEBATE, 1994.

Dilworth, Leah Imagining Indians in the Southwest: Persistent Visions of a Primitive Past, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1996.

Dorotinsky Alperstein, Deborah Amate Painting in Mexico: a Changing Art Form, Tesis de Licenciatura en Antropología Cultural, University of California Berkeley, Department of Anthropology, 1985.

- "El imaginario Indio de Luis Márquez" en *Alquimia* No.10 sept-dic 2000; págs.-7-11.

- "Fotografía y Maniqués en las exposiciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología", *Luna Cornea*, No. 23, 2002; págs. 60-65.

- "Las Musas secretas de Raúl Estrada" *Luna Cornea* No.25 Lo público y lo privado, octubre - diciembre, 2002; págs. 24-29.

Duarte, Carlota (coord.) Camaristas, fotógrafos Mayas de Chiapas, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, publicación patrocinada por la Fundación Ford, México 1998.

Dubois, Phillipe, El acto fotográfico; De la Representación a la Recepción, Paidós Comunicación / 20, Barcelona, Buenos Aires, México, 1986.

Echánove Trujillo, Carlos A. Sociología Mexicana, Editorial Porrúa, S.A. México 1963. Segunda edición, (la primera es de 1948).

Echegaray, José Ignacio (editor) El México de Luis Márquez introducción de Rubén Marín. México, Mobil Oil c 1978.

Eder, Rita,

- "El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana" en Imagen histórica de la fotografía en México, Museo Nacional de Historia, Museo Nacional de Antropología, INAH, México. mayo-agosto 1978; págs. 23-34.

- "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural" en Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte. El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IIE-UNAM, México 1986.

; págs. 73-90.

-“Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural” en Ana María de Moraes Belluzzo, organizadora Modernidade: Vanguardas Artísticas Na América Latina, Memorial, UNESP, São Paulo, 1990; pág. 112.

-“El muralismo mexicano: modernismo y modernidad” en Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960 Museo Nacional de Arte, México 1991. págs. 67-81.

-“El arte de Álvarez Bravo en los años treinta” en *Luna Córnea*, No.1, invierno 1992-93; págs. 7-11.

Edwards, Elizabeth

-(editora). Anthropology and Photography 1860-1920 Yale University Press, New Haven and London 1992 in Association with the Royal Anthropological Institute London. Paperback Edition 1994.

-“Photography and the Representation of the Other: A discussion Inspired by the work of Sebastiao Salgado” en *Third Text* , Rasheed Araeen Editor London UK., Double Issue No. 16/17 Autumn/Winter 1991.

-“Photographic Types: The Pursuit of Method” en *Visual Anthropology* edición especial The Image as anthropological Document 3 (2-3) 1990; págs. 235-58.

Esparza Liberal, María José “Las figuras de cera del Museo de América en Madrid” en México en el Mundo de las Colecciones de Arte tomo México Moderno, Secretaría De Relaciones Exteriores, IIE -UNAM, CONACULTA/INBA/INAH, México; 1994; págs. 23-38.

Esparza Liberal, María José e Isabel Fernández de García-Lascurain, La Cera en México: Arte e Historia, Fomento Cultural Banamex., A.C., México, 1994

Estrada de Gerlero, Elena Isabel “La representación de los indios gentiles en las pinturas de castas novohispanas” en Ilona Katsew, (curadora) New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America Americas Society Art Gallery, New York 1996.

Estrada Discua, Raúl El libro de Oro, en poder de la familia del fotógrafo. Puede consultarse una fotocopia en el CESU-UNAM.

Exposiciones

"La Exposición Etnográfica de la Universidad Nacional" en *Revista Mexicana de Sociología*, Año 1, Vol.1, No.1 Marzo-Abril 1939 IIS-UNAM, México ; pág.63

Fabian, Johannes, Time and the Other; How anthropology makes it's object, Columbia University Press, New York 1983.

Faris, James C., Navajo and Photography. A Critical History of the Representation of an American People, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1996.

Ferrer, Elizabeth "Lola Alvarez Bravo: a modernist in Mexican Photography" en *History of Photography* vol.18, Autumn 1994; pág.211-18.

Figarella Mota , Mariana Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte post-revolucionario Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, FFyL-UNAM, México, abril 1995.

Florescano, Enrique Etnia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México, Aguilar, Altea, Nuevo Siglo, México 1997.

Flusser , Vilém Hacia una filosofía de la fotografía, Editorial Trillas, México, 1990 (reimpresión 1998).

Fomento Cultural Banamex A.C., Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950., CONACULTA, México 1999.

Foucault, Michel Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Siglo veintiuno editores, México 1976.

Freund, Gisèle La fotografía como documento social, Editorial Gustavo Gili, S.A. Serie Fotografía, Barcelona y México, 9ª edición, 2001. (1ª 1976, Col. "Punto y Línea")

Galido y Villa, Jesús

-Guía para visitar los salones de Historia de México del Museo Nacional, Imprenta del Museo Nacional, México 1895.

-Breve noticia histórico-descriptiva del Museo Nacional de México, Imprenta del Museo Nacional, México 1896.

Gamio, Manuel

-Forjando Patria Editorial Porrúa, S.A. colección "Sepan cuantos..." Núm. 368, México 1992.

-et. al. La población del Valle de Teotihuacan, Secretaría de Agricultura y Fomento, Dirección de Antropología, México 1922.

Introducción, síntesis y conclusiones de la obra La Población del Valle de Tehotihuacan, Secretaría de Educación Pública- Dirección de Talleres Gráficos, México 1922

-De vidas dolientes, Talleres Gráficos Linomex S.A., Ediciones Botas, México, 1937.

García Barragán, Elisa, "Las figuras de cera en el Museo Goya de Castres" en México en el Mundo de las Colecciones de Arte tomo México Moderno, Secretaría De Relaciones Exteriores, IIE -UNAM, CONACULTA/INBA/INAH, México 1994; págs. 72-79.

García Canclini, Nestor

Arte Popular y sociedad en América Latina, Grijalbo, México D.F. 1977

Las culturas Populares en el Capitalismo, serie de Arte en la Sociedad, Ed. Nueva Imagen, México 1982.

-Políticas Culturales en América Latina Grijalbo, México 1987.

-La Producción simbólica: teoría y método en sociología del arte Siglo XXI, 1988.

-Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad Grijalbo, México 1990.

García Canclini, Nestor y Deborah Holtz Los Nuevos Espectadores: cine, televisión, y video en México CONACULTA/ IMCINE , México 1994.

García Canclini, Nestor, Montserrat Galí, Gobi Stromberg et al. La expresión Artística Popular, Museo de Culturas Populares, Cultura/SEP, México 1982.

García Cubas, Antonio The Republic of México in 1876. A political and ethnographical division of the population, character, habits, costumes and vocations of its inhabitants. Illustrated with plates of the principal types of the ethnographic families and several specimens of popular music. Translated into English by George F. Henderson. México, La Enseñanza printing office, Portal de Mercaderes No.7, 1876.

García Mora, Carlos (coord). La Antropología en México; Panorama Histórico, No.2 Los Hechos y los Dichos (1880-1986), Colección Biblioteca del INAH, INAH México, 1987.

Geertz, Clifford, "Deep Play: Notes on the Balinese cockfight" en The Interpretation of Cultures, Basic Books, Inc. Publishers, New York, 1973; págs. 412-454.

- Gómez Robleda, Pescadores y Campesinos Tarascos** SEP, México, 1943.
- González Flores, Laura** "Los libros de Luis Márquez: paradigma nacionalista" en *Alquimia* Año 4, No. 10 sep-dic 2002, SINAFO-INAH, , México; pág. 23-27.
- González Poncet, Jorge** Textiles Tzotziles; Catálogo de las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología, INAH, México, 1998.
- Gorbach, Frida** El monstruo, objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana (1860-1900) Tesis Doctoral en Historial del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México mayo 2000.
- Gould, Stephen Jay,** The Mismeasure of Man; The definitive refutation to the argument of the Bell Curve , Revised and Expanded Edition, W.W. Norton and Co., New York and London, 1996. (versión original de 1981)
- Guedea, Virginia** "En torno a la Independencia y la Revolución" en Jaime E. Rodríguez (editor) The Revolutionary Process in Mexico: Essays on Political and Social Change 1880-1940, University of California Press, UCLA/Latin American Center, Los Angeles, U.C. Irvine Mexico/Chicano Program, Irvine, 1990.
- Guggenheim Museum**, catálogo The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932, Solomon R. Guggenheim Museum, State Tre'iakov Gallery, State Russian Museum, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1992.
- Gutiérrez Haces, Juana**, "Etnografía y costumbrismo en las imágenes de los viajeros" en Viajeros europeos del siglo XIX en México, Fomento Cultural Banamex A.C., México 1996; pág. 170.
- Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio** "Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación" *Alquimia* , El viaje Ilustrado: Fotógrafos Extranjeros en México, Revista del sistema Nacional de Fototecas INAH, México, año 2, número 5, enero-abril 1999.
- Harris, Marvin** El Desarrollo de la Teoría antropológica; Una Historia de las Teorías de la Cultura, siglo XXI editores, México, 1979.
- Haupt, Cacilia** :Homenaje a Manuel Álvarez Bravo" Revista *Humanidades* #225, febrero 20, México-UNAM 2002; pág. 1.
- Hautoum, Mona** "Body and Text" en *Third Text* London UK. No.1, Autumn 1987.
- Hernández, Manuel de Jesús** Los Inicios de la Fotografía en México: 1839-1850. México; Hensa 1989.

Herrera, Alfonso L. Y Ricardo E. Cicero, Catálogo de la Colección de Antropología del Museo Nacional, Imprenta del Museo Nacional, México 1895.

Hers, Marie-Areti "Manuel Gamio y los estudios sobre arte prehispánico: contradicciones nacionalistas" en Rita Eder (coord.) El arte en México: Autores, Temas, Problemas, Biblioteca Mexicana CONACULTA, Lotería Nacional y Fondo de Cultura Económica, México 2001;págs.29-63.

Hopkinson, Amanda "All's well down Mexico Way" en *British Journal of Photography* Vol.136 November 30, 1996 págs. 10-13.

Hurlburt, Laurence P., Mexican Muralists in the United States, University of New Mexico Press, Albuquerque 1989.

INBA

-El México Indígena en las fotografías de Donald Cordry (Folleto) Dirección General de Culturas Populares. México: Museo de I Palacio de Bellas Artes, 1980.

-J.M. Rugendas en México INBA, México 1959.

Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, Etnografía de México IIS-UNAM, México, 1957

Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM Signos de Identidad IIS-UNAM, México 1989.

Instituto Nacional Indigenista (INI) Carl Lumholtz: Montañas, duendes, adivinos... México, 1996.

INVERMEXICO México Indio: testimonios en blanco y negro fotografías de Alicia Ahumada, Gertrudis Duby, Flor Garduño, Graciela Iturbide, Mariana Yampolsky. Presentación de Elena Poniatowska, entrevistas de Germán Dehesa. México INVERMEXICO Grupo Financiero 1994. **INVERMEXICO y Agrupación Sierra Madre** México Indio (fotografías de Guillermo Aldama, Rafael Doniz, Patricio Robles Gil, et al. Prólogo de Salomón Nahmad; textos de Elena Poniatowska) México. INVERMEXICO Agrupación Sierra Madre, c1993.

Inversora Bursátil (Sanborns) Claudio Linati Acuarelas y Litografías prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente, Inversora Bursátil S.A. de C.V. (Sanborns) México 1993.

IVAM-Centre Julio González, catálogo Mexicana. Fotografía moderna en México.

1923-1940, Generalitat Valenciana, Valencia, España, Marzo 1999.

Jacknis, Ira

-“Franz Boas and Exhibitions: On the limitations of the Museum Method of Anthropology” en George W. Stocking Jr.(editor) Objetcts and Others History of Anthropology Series Vol.3, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

-“Franz Boas and Photography” en *Studies in Visual Communication* 10, No.1, 1984; pág.2-60.

Jahoda, Gustav Images of Savages; Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Cultures, Routledge, London and New York, 1999.

Jhala, Rakhi "Rethinking Anthropology; a perspective of media impact on ethnic minorities in India" pp26-37 (IIA-UNAM ETN9ABEX sobretiro.)

Johnston, Patricia "Indigenous Visions; an interview with Carlota Duarte" en *Afterimage* Vol. 23, June 1995; pág.8-12.

Kevles, Daniel J. In the Name of Eugenics; Genetics and the Uses of Human Heredity, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1995.

Knapp, Steven "Collective Memory and the Actual Past" en *Representations* No.26, Spring 1989; pág.123.

Knight, Alan,

-“Revolutionary project, Recalcitrant people: México 1910-1940” en Jaime E. Rodríguez (ed.) The Revolutionary process in México: Essays on political and social change, 1880-1940, UCLA Latin American Center, Publication of UCLA México/Chicano program/U.C. Irvine, California, 1990; págs. 227-264.

-“Racism, Revolution, and *Indigenismo*: Mexico 1910-1940” en R. Graham (compilador),The Idea of Race in Latin America 1870-1940, University of Texas Press, Austin, 1990. págs.71-113.

-“Popular culture and the Revolutionary State in Mexico 1910-1940” *Hispanic American Historical Review*, Vol.74, No.3, Agosto 1994; págs. 393-444.

-“Estado, revolución y cultura popular en los años treinta” en Marcos Tonatiuh Águila M. y Alberto Enríquez Perea (coords.) Perspectivas sobre el Cardenismo: ensayos sobre economía, política y cultura en los años treinta, Universidad Autónoma

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Metropolitana- Atzacapotzalco, México 1996; págs. 297-323.

Lalvani, Suren Photography, Vision and the Production of Modern Bodies State University of New York, 1996.

Lamas, Marta "Cuerpo: diferencia social y género" en *Debate Feminista* Año 5, vol. 10, septiembre 1994.

Lameiras, Brigitte B. Indios de México y viajeros extranjeros. Siglo XIX. SepSetentas No.74, SEP, México 1973.

Lee, David "Tierra y Libertad" en *Arts-Review* Vol.38, March 28 1986, London, England; pág.56.

León, Nicolás, "La antropología física y la antropometría en México" en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, Tomo 1, 4ª. Época, 1922; pág. 99-136.

Leppert, Richard Art and the Committed Eye; The Cultural Functions of Imagery Westview Press, Inc. a Division of Harper Collins Publishers Inc. Boulder, Colorado 1996.

Lerner, Jesse "Between Worlds; Contemporary Mexican Photography" en *Afterimage* Vol. 20, October 1992; pág. 15-15.

Lerner, Victoria Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940; La educación Socialista, No. 17 , El Colegio de México, segunda reimpresión, México 1982.

Linati, Claudio, Trajes civiles, militares, y religiosos de México 1828 Introducción, estudio y traducción de Justino Fernández, prólogo de Manuel Toussaint, México UNAM 1956.

Lira González, Andrés, "Los Indígenas y el Nacionalismo Mexicano" en Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte "El Nacionalismo y el Arte Mexicano" México UNAM-IIE 1986; págs. 19-34.

Livingston, Jane Manuel Álvarez Bravo essay by Alex Castro and documentation Frances Fralin-Boston MA., David R. Godine 1978.

López y Fuentes, Gregorio

-El Indio Editorial Porrúa S.A. Colección "Sepan Cuantos..." No. 218, México 1974.

-Los Peregrinos Inmóviles Ediciones Botas, México 1944.

Lowe, Sara M. Tina Modotti: photographs N.Y. Harry N. Abrams; Philadelphia

Museum of Art, 1995.

Loyola, Rafael (coord.), Entre la guerra y la estabilidad política: el México de los 40, CONACULTA/Grijalbo, México D. F., 1986.

Loyola, Aurora, Gustavo Guadarrama y Katia Weissberg, "El Instituto de Investigaciones sociales y la Sociología Mexicana (1930-1990)" en La Sociología Mexicana desde la Universidad, IIS-UNAM, México 1990.

Lumholtz, Carl

-El arte simbólico y decorativo de los huicholes INI México, 1986.

-El México Desconocido; cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco y entre los Tarascos de Michoacán México Ed. Nacional 1970 2vols. (edición facsimilar del original traducido por Balbino Dávalos sf.)

Llobera, José R. (comp.) La Antropología como Ciencia Editorial Anagrama, Barcelona 1975.

Majluf, Natalia, "El Indigenismo en México y en Perú: hacia una visión comparativa" en Memorias del XVII Coloquio de Historia del Arte .Arte Historia e Identidad en America. Visiones Comparativas México UNAM-IIE 1994.

Manifiestos

"Manifiesto del Sindicato de Obreros técnicos, pintores y escultores. A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía" en Palabras de Siqueiros Selección prólogo y notas de Raquel Tibol, México FCE 1996.

Manrique, Jorge Alberto, "¿Identidad o Modernidad?" en América Latina en sus Artes, Damián Bayón (relator), UNESCO-Siglo XXI editores, México ,1974; págs. 19-33

Marquez Romay, Luis, Folklore Mexicano: 100 fotografías textos de Justino Fernández. Eugenio Fischgrund, editor, México, Colección Azteca #2, 1950.

Marzal, Manuel M. Historia de la Antropología indigenista: México y Perú, Anthropos y UAM, México 1981.

Massé Zendejas, Patricia

-La Fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX (La

TESTES CON
FALLA DE ORIGEN

Compañía de Cruces y Campa, tesis de Maestría en Historia del Arte, FFyL-UNAM, México Diciembre de 1992.

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

McClintock, Anne, Imperial Leather: Race Gender and Sexuality in the Colonial Contest, Routledge, New York and London, 1995.

Medina, Cuahutémoc

-“Diseño antes del Diseño”, en el catálogo Diseño antes del diseño gráfico en México 1920-1960, Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, oct.-dic 1991; pág. 11-21.

-“¿Identidad o Identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso Oaxaqueño”, En Memorias del XVII Coloquio de Historia del Arte Arte Historia e Identidad en America. Visiones Comparativas México UNAM-IIE 1994; pág.577-597.

Medina, Leticia, Paulina Michel y Martha Alicia Ochoa, “La organización de la colección Raúl Estrada Discua” en Teoría y Práctica archivística II, Gustavo Vaillanueva Bazán coord. *Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM* No. 12, México UNAM, 2000; págs. 91-101.

Mendieta y Núñez, Lucio

-Poblaciones indígenas de América ante el derecho actual SEP 1a. Edición, México 1925.

-Valor económico y Social de las razas indígenas de México Dirección Autónoma de Prensa y Propaganda (DAPP), México 1938.

-La Habitación Indígena, Monografías del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, Imprenta Universitaria, México 1939.

-“El Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional” en *Revista Mexicana de Sociología*, Año 1, Marzo-Abril 1939, Vol.1, No.1. , Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM; págs. 3-18.

-“Política Cultural Indigenista” en *América Indígena* vol.3;No.1-4 , 1943; pág. 227.

-“El tratamiento del Indio” en *América Indígena* vol.4; No.1-4 , 1944; pág. 113.

-“Memoria del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional”,

Revista Mexicana de Sociología, Vol. IX, No.3 IIS-UNAM, México sept-dic. 1947; págs. 427-437. (aparece en dos versiones más extensas, una de 1948, otra de 1952, como un sobretiro de la *Revista Mexicana de Sociología*)

-Tres Ensayos Sociológicos UNAM, México 1948.

-Las Clases Sociales Cuadernos de Sociología, Biblioteca de Ensayos Sociológicos, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México D.F. 1957.

-“En defensa de *Etnografía de México*; contra una crítica injusta” en *Tlatoani*, ENAH-Sociedad de Alumnos, 2a. época, No. 11, octubre 1957.

-“La cuestión Racial en América” *Revista Interamericana de Sociología*, Vol.2, No. 8, 1972; pág. 9-34.

***Mexican Folkways*:**

Mexican Folkways Vol. 3, No.3, 1927, pág. 137.

Mexican Folkways Vol. 4 ,No.2., April-June 1928.

Mexican Folkways, Vol. 7, No. 3, 1932.

Mexican Folkways , Vol.7, No.4 oct-dic 1932.

Mirzoeff, Nicholas

-Art, Modernity and the Ideal Figure Routledge, London/New York, 1995.

-“Photography at the heart of darkness. Herbert Lang’s Congo photographs (1909-15)” en Tim Barringer y Tom Flynn (editores) Colonialism and the Object. Empire, material culture and the museum, Routledge, London/New York, 1998; págs. 167-187.

Mitchell, J.T.

-“What do pictures really want” *October* 77, summer 1996, MIT Press, Cambridge, MA; págs. 71-82.

- Iconology, University of Chicago Press, Chicago and London, 1986.

-Picture Theory ,The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

Molina Enríquez, Los Grandes problemas nacionales, México, 1909 (reimpreso por Ediciones Era, cuarta edición, 1989).

Monroy Nasr, Rebeca

-Fotografía de Prensa en México: Un acercamiento a la obra de Enrique Díaz, Delgado y García, Tesis Doctoral en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México 1997.

-Los Casasola: Un destino de Familia", *Alquimia*, año 1, No.1, sep-dic 1998; págs. 17-23.

Montellano, Francisco, C.B. Waite, fotografo : una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX / Francisco Montellano ; presentación de Aurelio de los Reyes: Grijalbo : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, D.F. , c1994.

Monsiváis, Carlos "Sociedad y cultura" en Rafael Loyola, coord. Entre la guerra y la Estabilidad Política; El México de los años 40, CONACULTA/Grijalbo, México, 1986; págs. 259-280.

Morales, Alfonso "Livianos y diletantes" en *Luna Córnea* No.4, 1994; pág.60-71.

Moziño, José Mariano, Noticias de Nutka; An Account of Nootka Sound in 1872, (Introducción de la edición de 1991 por Iris H. Wilson Engstrand), University of Washington Press/Douglas and McIntyre, Seattle , London, Vancouver and Toronto, 1991.

Mraz, John

-"From Positivism to populism: Towards a History of photojournalism in Mexico" en *Afterimage* Vol.18, January 1991; pág.8-11.

-Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta, ColecciónAlquimia, Editorial Océano de México, CONACULTA/INAH, México 1999.

Muñoa Güemez, Alfonso "Carl Lumholtz" en Odena Güemes y García Mora, La Antropología en México; Panorama Histórico Colección Biblioteca del INAH, INAH, México 1988.

Murillo, Gerardo (Dr. Atl) Las Artes populares en México, 2 volúmenes, Ed. Cultura, México D.F. 1922.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Manuel Alvarez Bravo: 303 photographies Paris, France Mois de la Photo 1996.

Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil Nacho López: fotoreportero de los años cincuenta Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México 1989.

Museo de la Alhóndiga de Granaditas Romualdo García: Retratos Museo de la

Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, Gto. México 1990.

Museo Nacional de Arte (catálogo) Modernidad y modernización en el Arte Mexicano 1920-1960 MUNAL/INBA, México 1991.

Nebel, Carl, Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834, observaciones de Alejandro de Humboldt, prólogo de Justino Fernández, Editorial Porrúa, México 1963.

Newhall, Beaumont, The history of photography, The Museum of Modern Art, New York, 1982, (yo consulte la versión revisada y aumentada de 1997.)

Nieto, Margarita "Mexican Photographic Beginnings" en *Artweek* vol.16 December 1985; pág.12.

Nochlin, Linda The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity, 26th. Walter Neurath Memorial Lecture, Thames and Hudson, N.Y. 1994.

Novelo, Victoria Artesanías y Capitalismo en México, CIESAS, México 1976.

Nungesser, Michael "Walter Reuter como fotógrafo en México" en Walter Reuter, Berlin. Madrid. México. 60 años de fotografía y cine 1930-1960, Argon y Neue Gesellschaft für Bildene Kunst e. V.(Nueva Sociedad de artes plásticas), Alemania 1992; págs. 48-59.

Odena Güemes, Linda y Carlos García Mora (coords.) La Antropología en México: Panorama Histórico No.10 Los Protagonistas Colección Biblioteca del INAH, INAH México 1988.

Oles, James "La nueva fotografía y cementos Tolteca; una alianza utópica" en Mexicana; Fotografía Moderna en México, 1923-1940, IVAM-Generalitat Valenciana, marzo 1999.

Olivera Mercedes, Arturo Warman, Margarita Nolasco, Enrique Valencia y Guillermo Bonfil, De eso que Llamam Antropología Mexicana, Comité de publicaciones de los alumnos de la ENAH, México, s/f

Othón de Mendizabal, Miguel Obras Completas Tomo V, México D.F. 1946

Palacios, Guillermo La Pluma y el arado; los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México, 1923-1934, COLMEX-CIDE, México 1999.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Palau Iglesias, Mercedes, Catálogo de los dibujos, aguadas y acuarelas de la expedición malaspino 1789-1794, Ministerio de Cultura, dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Patronato Nacional de Museos, Madrid, Madrid, 1980.

Paz Salinas, María Emilia,

"México y la defensa hemisférica, 1939-1942" en Rafael Loyola, coord. Entre la guerra y la Estabilidad Política; El México de los años 40, CONACULTA/Grijalbo, México, 1986; págs. 49-64.

La dimensión internacional y el estado Cardenista, 1930-1940, IIS-UNAM, México 1985.

PENELOPE Lola Álvarez Bravo; recuento fotográfico Penélope, México 1982.

Pérez Salas Cantú, María Esther Costumbrismo y Litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX Tesis Doctoral en Historia del Arte, FFyL-UNAM, México 1998.

Pérez Montfort, Ricardo

- "Nacionalismo, indigenismo y fotografía 1920-1940" trabajo presentado en el Congreso de la Asociación De Historiadores de Latinoamérica y del Caribe s/f. (xerox copia)

- Hispanismo y Falange; los sueños imperiales de la derecha española, Fondo de Cultura Económica, México 1992.

- "El estereotipo del indio en la expresión popular urbana (1920-1940)" en Estampas del nacionalismo popular mexicano; ensayos sobre cultura popular y nacionalismo, CIESAS, Colección Miguel Othón de Mendizábal, México 1994; pág. 161-176.

- "Fotografía e historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México", en Cuicuilco Antropología e Imagen Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Nueva Época, Vol.5, No. 13, Mayo/Agosto 1998, México; pág. 9-29.

- Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos y CIESAS, México 2000.

Philippi, Desa "The Conjunction of Race and Gender in Anthropology and Art History; A Critical Study of Nancy Spero's work" en Third Text No. 1 Autumn 1987, London UK.; pág.34.

Pollock, Griselda

-Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the color of Art History Thames and Hudson, N.Y., 1993.

-"Feminism/Foucault-Surveillance/Sexuality" en Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey Editores Visual Culture, Images and Interpretations Wesleyan University Press, Published by University Press of New England, Hanover and London 1994; págs. 1-41.

Poole, Deborah

-"Figuroa Aznar and the Cusco Indigenistas: Photography and Modernism in Early Twentieth Century Peru" en *Representations* No.38 Spring 1992; pág. 39.

- Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World, Princeton Studies in culture/Power/History, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997.

Porter, Roy "Historia del Cuerpo" en Formas de Hacer Historia Peter Burke editor, Alianza Editorial, Madrid 1993.

Rabinow, Paul French DNA. Trouble in purgatory, University of Chicago Press, Chicago, London, 1999.

Ramírez, Fausto

-"El nacionalismo y el Arte Mexicano" Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte: Nacionalismo y Arte México UNAM-IIE 1986; pág. 113-167.

-Saturnino Herrán catálogo de la exposición UNAM 1976, Colección de Arte No.29.

-Apogeo del Nacionalismo Académico: El Arte entre 1877 y 1900 , Museo Nacional De Arte, INBA, SEP, catálogo de salas 11-14 s/f.

-"Entre la alegoría y la Crónica Visual: Las Modalidades Estilísticas del Segundo Imperio, 1864-1867" en el catálogo Testimonios Artísticos de un Episodio Fugaz (1864-1867) , CONACULTA/INBA/ Patronato del MUNAL, A.C. 1995.

Revista Mexicana de Sociología

"La Exposición Etnográfica de la Universidad Nacional" en *Revista Mexicana de Sociología*, Año 1, Vol.1, No.1 Marzo-Abril 1939 IIS-UNAM, México ; pág. 63.

Una Mirada Retrospectiva, Año 51, No. 1, enero-marzo 1989, IIS-UNAM, México 1989.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Reyes García Rojas, Aurelio de los

-Manuel Gamio y el Cine, Colección de Arte No.45, Coordinación de Humanidades, UNAM, México 1991.

-Cine y Sociedad en México 1889-1930; Vol.II Bajo el Cielo de México (1920-1924), IIE-UNAM, México 1993.

Reyes Palma, Francisco

-“Memoria del tiempo; 150 años de la fotografía en México” en Memoria del Tiempo; 150 Años de Fotografía en México CONACULTA, INBA, Museo de Arte Moderno, México 1989.

-“Arte fundacional y vanguardia (1921-1952)” en Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960 Museo Nacional de Arte, México, 1991; págs. 83-96.

-“Vanguardia: Año Cero” en Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960 Museo Nacional de Arte, México, 1991; págs. 43-52.

Reynoso, Carlos (comp.) El surgimiento antropología posmoderna, GEDISA Editorial, Serie CLA-DE-MA Antropología, Barcelona, 1998.

Rodríguez, José Antonio

- La Gramática Constructiva de Agustín Jiménez” en *Luna Cornea* No.2, Primavera 1993

-Juan Crisóstomo Méndez Ávalos 1885-1962, Ediciones del Equilibrista, México 1996

-La vanguardia fotográfica mexicana, catálogo de la exposición del mismo nombre, Galería Ava Vargas Photographic works, junio-agosto, México D.F., 1997.

-“Luz Jiménez. Sus imágenes para una nación” en Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario 1897-1965, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, y Mexic-Arte Museum, México, 2000; págs. 89-98.

Rodríguez Prampolini, Ida

- El surrealismo y el arte fantástico en México, IIE-UNAM, México 1969.

-“La Figura del Indio en la Pintura del Siglo XIX: Fondo Ideológico” en La polémica del Arte Nacional en México 1850-1910 Daniel Schávelzon compilador, Fondo de Cultura Económica, México 1988. Este artículo fue originalmente publicado en INI treinta años después, INI, México D.F. 1978.

- Rojas González, Francisco**, "Los Popolocas de Puebla" monografía mecanografiada. En IIS-UNAM Monografías, F1221 M3, G65 (c. 1940-42).
-Cuentos completos, Fondo de cultura Económica, Colección popular # 158, México 1971 (tercera edición 1996).
- Rosaldo, Renato** "Imperialist Nostalgia" en *Representations* No.26 Spring 1989; pág.107.
- Rosenblum, Naomi** A world history of photography, Abbeville Press Publishers, New York, London, Paris, third edition 1997.
- Ross Romero, María del Consuelo** La imagen del Indio en el Discurso del INI SEP/CIESAS México 1992.
- Rubin, William** (editor) Primitivism in 20th century Art, 2 vols. Museum of Modern Art, N.Y., 1984.
- Rutsch, Mechthild** La Historia de la antropología en México: fuentes y transmisión, UIA/ Plaza y Valdez/INI, México 1996.
- Ryan, James R.**, Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire, Reaktion Books Ltd., London, 1997.
- Sáenz, Moisés** El México Integro 1939; véase la reedición de la Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas SEP, 1982.
- Said, Edward** Orientalism Vintage Books, a Division of Random House, New York 1979 edition and 1994 afterword (edition of 1994).
- Sandoval Pérez, Margarito** Arte y folklore en Mexican Folkways UNAM-IIE, México, Estudios y Fuentes del Arte en México LXII, 1998.
- Schávelzon, Daniel** (comp.) La polémica del Arte Nacional en México 1850-1910, Fondo de Cultura Económica, Obras de Historia, México 1988.
- Sefchovich, Sara**
-"Filosofía y literatura: La hora de los catrines" en Rafael Loyola, coord. Entre la guerra y la Estabilidad Política; El México de los años 40, CONACULTA/Grijalbo, México, 1986; págs. 281-320.
-"Los caminos de la sociología en el laberinto de la *Revista Mexicana de Sociología*" en 50 aniversario de la *Revista Mexicana de Sociología* Una Mirada Retrospectiva IIS-UNAM año LI, Núm. 1, enero marzo 1989; págs. 5-101.

Sekula, Alan "The Body and the Archive" en *October* 39, MIT Press, Cambridge MA, 1987;pág.3-64.

Sierra Carrillo, Dora en Cien Años de Etnografía en el Museo, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica, Serie Etnohistoria, México 1994.

Shmelz, Itala "Las cosas, según como se ven. Luis Márquez en la Feria Mundial de Nueva York 1930-1940." En *Alquimia*, Año 4, No. 10 sep-dic 2002, SINAFO-INAH, México; pág.17-21.

Solomon-Godeau, Abigail Photography at the Dock, Media and Society #4, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.

Sontag, Susan Sobre la Fotografía Editorial y distribuidora Hispano Americana S.A. (EDHASA) España, 1981.

Sotos Serrano, Carmen Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina Real Academia de la Historia, Madrid 1982. Vols. 1 y 2.

Starr, Frederick

Indians of Southern Mexico: an Ethnographic Album, Printed for the Autor by Lakeside Press, Chicago 1899.

-In Indian México. A Narrative of Travel and Labor, Forbe and Co., Chicago, 1908.

Stavenhagen, Rodolfo

Derecho Indígena y Derechos Humanos, COLMEX-Instituto Interamericano de Derechos Humanos, México 1988.

"Antropología y racismo: un debate inconcluso" en *DEBATE*, Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas, IIA-UNAM, No.4, Nueva Época, 1992; págs. 5-8.

Stavenhagen, Rodolfo y Diego Iturralde compiladores Entre la ley y la costumbre. El derecho consuetudinario indígena en América Latina, Instituto Interamericano Indigenista, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, México 1990

Stocking, George W. Jr.(editor) Bones, Bodies, Behavior; Essays on Biological anthropology History of Anthropology series No.5, The University of Winsconsin Press,1988.

Tagg, John, The Burden of Representation; essays on Photographies and Histories, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

Tenorio Trillo, Mauricio, Artilugio de la Nación Moderna;México en las

exposiciones universales 1880-1930, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

Tibol, Raquel, selección, prólogo y notas para Palabras de Siqueiros, Fondo de Cultura Económica, México 1996.

Tobing Rony, Fatimah, The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle, Duke University Press, Durham and London, 1996.

Torres, Blanca "La guerra y la posguerra en las relaciones de México y Estados Unidos" en Rafael Loyola, coord. Entre la guerra y la Estabilidad Política: El México de los años 40, CONACULTA/Grijalbo, México, 1986; págs. 65-82.

Trabulse, Elias

-Arte y Ciencia en la Historia de México Fomento Cultural Banamex, México 1995.

-(introducción y selección) Historia de la Ciencia y la Tecnología, Centro de Estudios Históricos/El Colegio de México, México 1996 (primera edición, 1991).

-Introducción a Viajeros Europeos del Siglo XIX en México Fomento Cultural Banamex, México 1996.

Turner, Victor Dramas Fields and Metaphors Symbolic Action in Human Society, Cornell University Press, Ithaca and London, 1974.

Universidad Hispanoamericana Santa Ma. de la Rábida Fotografía Latino Americana: Tendencias Actuales Huelva 1991.

Urias Horcasitas, Beatriz

-“El determinismo biológico en México: del darwinismo social a la sociología criminal”. En *Revista Mexicana de Sociología* Vol.58, No. 4, octubre-diciembre, 1996 IIS-UNAM 1996.

-Historia de una negación: la idea de igualdad en el pensamiento político mexicano del siglo XIX, IIS-UNAM, México 1996.

Valle, Rafael Heliodoro, (textos, Fotografías de Raúl Estrada Discua). Imágenes de Honduras, Recuerdo de la Toma de Posesión del Dr. Juan Manuel Gálvez y P.M. Julio Lozano, presidente y vicepresidente constitucionales de la República de Honduras, enero 1949.

Vaughan, Mary Kay La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México 1930-40, Fondo de Cultura Económica, México 2002.

Vazquez, Eduardo "Franz Mayer: Coleccionista de Imágenes" en *Artes de México*

No. 28, 1995; pág. 97.

Velasco Avila, Cuahutémoc, "Luis Berlandier: un naturalista clasificando indios en Texas" Dirección de Estudios Históricos-INAH (versión inédita en fotocopia, 2000).

Villoro, Luis Los Grandes Momentos del Indigenismo en México, Ediciones La Casa Chata (CIESAS) México 1979.

Viqueira Albán, Juan Pedro ¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces, Fondo de Cultura Económica, México 1987.

Warman, Arturo, "Indios y Campesinos en medio siglo de la Revista Mexicana de sociología" *Revista Mexicana de Sociología* Año. LI, Núm. 1, Enero-Marzo 1989, IIS-UNAM, México; págs. 135-150.

Widdifield, Stacie G., The embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting University of Arizona Press, Tucson 1996.

Young, Robert J.C. Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race Routledge, London and New York, 1995.

HEMEROGRAFIA:

Revistas

El Maestro Rural de 1933 al No. 1-2 de 1938.

Tiempo

Tiempo, Vol.IX, No.234, octubre 1946. México; pág.3-5. (José Rogelio Álvarez?)

Nosotros

Acero, Martín "México Indígena; Una exposición que plantea a la consideración del país, uno de los problemas sociales y humanos de mayor importancia para su presente y su futuro" *Revista Nosotros* del 2 de noviembre de 1946; pág. 30

Moo, Ivan, *Nosotros*, 7 de junio de 1947; págs. 28-30.

Hoy

S/a "En la Feria de San Juan de los Lagos" (fotografías de Enrique Díaz), parte I, Febrero 24, 1940, No.57; 43-49; parte II, Marzo 2, 1940, No.158; s/n, parte III, Marzo 9, 1940, No.159; 43-60.

S/a "Viaje a la Sierra Tarahumara. Conozco a Ignacio León" (de Rosa Castro, enviada de Hoy a Chichuahua?) Marzo 9, 1940 No. 159;67-68. sobre el primer Presidente Municipal tarahumara.

Amendolla, (fotografías de Enrique Díaz) "Fiesta en Chila de Flores. La destrucción de Jerusalén" Agosto 29, 1942; 32-43

S/a "La unidad nacional y la reintegración del indio a la vida del país" Diciembre 25, 1943, No.357;s/n le antecede un mapa del Departamento de Asuntos Indígenas.

De la Cerda Silva, Roberto "Los Indios de América" en exclusiva para HOY Abril 20, 1940 No.165;49.

Díaz, Enrique (reportaje gráfico) "Día de Mercado en Pátzcuaro" Agosto 8, 1942 No.285; 38-43.

Gutmann, Enrique (texto y fotografías) "Los indios Israelitas. Los judíos mexicanos de Venta Prieta Hidalgo" Octubre 21, 1939, No 139;38-43 hay un seguimiento del mismo autor en "Los judíos mexicanos se van haciendo más judíos cada vez" Octubre 3, 1942 págs. 22-23.

Madrigal, Carmen (fotos de Ismael Casasola) "El traje mexicano. Arte y fantasía. La colección de Luis Márquez" Febrero 17, 1940, No.156;42-50.

Martínez, Guillermo "Otra vez amos y esclavos. La nación se levanta de entre sus miserias, pero no debe olvidar a los otomíes" entrega I, Septiembre 11, 1943, No.341:30-34, entrega II "No seremos una gran nación, si los indios no son rescatados" Octubre 2, 1943 No. 345; 22-26.

Ortega, "Vamos a ver al Pascola" (fotografías de Ismael Casasola) Agosto 19, 1939, No.130; s/n

Pages Llergo, José (fotografías de Casasola (Ismael?)) "El culto al mal en Chichicastenango" Marzo 15, 1941, No.212; 96-103.

Toor, Frances (fotografías de Manuel Álvarez Bravo y Doris Heyn (Heyden?)) "Fiesta en Oaxaca. La feria" Enero 10, 1942, No.255;s/n.

Mañana

Duby, Gertrude

-“Una periodista en exótico romance con un lacandon. Gertrude Duby, investigadora europea, relata a *Mañana* sus visitas a los indios y su romántica amistad con un jefe de la tribu” parte I, Julio 1ero. 1944, No. 44; 40-43.

-“Romance en la selva lacandona” parte II, Julio 8, 1944, No.45; s/n.

“El indio se incorpora!” Abril 20, 1946 No. 138; s/n

King, Francisco “México en 1946.Opiniones de Gómez Morín y el pintor Diego Rivera” Enero 12, 1946 No. 124; 14-16.

Millán, Amalia “Brujería mexicana. Una periodista asiste a prácticas de hechicería” Agosto 26, 1944 No.52; 40-43

Morales, Daniel “La jornada del progreso. Un vistazo a la importante labor del presidente Ávila Camacho, para incorporar a la civilización las antes inhóspitas regiones del Sureste del país” Abril 6, 1946 No. 136; 38-43

Razetti, Ricardo “Expedición a las Islas de la Baja California” Oct. 14, 1944 No.59; 36-43.

Rodríguez, Antonio y Ricardo López Toraya (Historia en 5 partes)

“Dos periodistas en la selva lacandona. Al regreso a la civilización relatan a *Mañana* la sensacional aventura” parte I, Mayo 27, 1944 No. 39; 36-43.

“En la selva lacandona!” parte II, Junio 3, 1944 No. 40; 36-43.

“Con los lacandones!” parte III, Junio 10, 1944 No. 41; 32-43

“En la jungla virgen, con los lacandones!” parte IV, junio 17, 1944 No.42; 35-43.

“El adiós a la barbarie y la vuelta a la civilización” parte V, Junio 24, 1944, No. 43; 36--45

Periódicos

Excélsior 21 octubre 1946

Excélsior, 14 de Diciembre, 1947

Jorge Juan Crespo de la Serna, *Excélsior* jueves 18 de marzo de 1948.

El Nacional

Juan Rejano 23 octubre 1946

Ultimas Noticias

Antonio Rodríguez "La exposición etnográfica. No se presentan en ella trabajos de gran calidad",
Ultimas Noticias 16 de octubre de 1946. sin número de página.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Anexo I Análisis cuantitativo del Archivo México Indígena

Análisis del cuadro estadístico:

El cuadro que a continuación aparece se realizó con la intención de definir los porcentajes de las tomas más típicas del archivo indigenista: los retratos de frente y de perfil de hombres y mujeres y niños; las fotografías de los sujetos de cuerpo entero; las de indumentaria, casas habitación, paisaje, mercados y grupos de personas de una misma etnia.

Los criterios que se establecieron fueron los siguientes:

*Mujeres, hombres y niños de frente y de perfil: (Mujeres FyP, Hombres FyP, niña FyP, niño FyP): En esta categoría, que representa el 40% del total del archivo se clasificaron las fotografías de retrato (hasta la cintura, o de busto) claramente identificables como frontales o de perfil. El número de mujeres fotografiadas es ligeramente mayor al de hombres, aunque la diferencia no es demasiado significativa. Para este análisis no se consideró separar a los hombres y las mujeres a su vez en grupos de edad. Esto no se hizo por dos razones: la primera es que en los reversos las fotografías no proporcionan datos de la edad de los fotografiados (sugiriendo que esa información no fue relevante para el levantamiento fotográfico en su época, por lo que no lo consideré relevante para este análisis); la segunda razón se debió a la enorme dificultad que existe para atribuir edades a las personas al mirarlas en una fotografía ya que estas atribuciones dependen en gran medida de nuestros parámetros subjetivos sobre como debe verse una persona para definirla como “vieja”.

*Mujeres, hombres y niños de cuerpo entero: en estas cuatro columnas se clasificaron los retratos de cuerpo entero, preferentemente frontales o de perfil, aunque no exclusivamente. El énfasis era en el cuerpo mismo del sujeto ya que si el énfasis recaía en el vestido la imagen se consideraba en el apartado de indumentaria. Un criterio que se utilizó para asignar las fotografías a estos renglones fue la rigidez en la pose (más cercana a los registros antropométricos del XIX). Estas imágenes representan el 8% de las tomas del archivo.

*Retrato de Grupo: en esta columna se clasificaron las fotografías donde participan dos o más miembros de un mismo grupo, tomadas en momentos variados, posadas o más espontáneas. El énfasis para la selección además del número de participantes en el retrato

se concentró en la interacción entre los participantes dentro de la fotografía. Este grupo es el 5% del archivo.

***Indumentaria:** en esta columna se agruparon las fotografías de sujetos mostrando su indumentaria, basándome en dos criterios: primero que en la fotografía se apreciara que el sujeto está haciendo despliegue de su vestido, y que en el catálogo, y por ende en la parte posterior de la fotografía, esta estuviera catalogada como muestra de indumentaria. Hay individuos, hombres, mujeres y niños, así como parejas, familias y grupos. No se consideró de gran importancia diferenciar entre unos y otros pues el fin de la toma era enfatizar los usos y costumbres en las formas de vestir y son el 7% del total.

***Vivienda:** esta columna agrupa las fotografías de las casas habitación, generalmente por fuera, y por dentro. Las tomas de interiores son muy pocas por lo que decidí no considerar un grupo separado para ellas. Se tomo en cuenta lo que rodea a la casa también como gallineros, chiqueros, y potreros; representan el 9% del total.

***Trabajo, artesanía y tecnología:** En esta columna se clasificaron las actividades productivas incluyendo todo el proceso de manufactura de algunas artesanías como las piezas de barro, los sombreros de palma, la confección de huaraches etcétera, desde la recolección de la materia prima, su procesamiento hasta la elaboración del producto final. Se incluyeron los pocos casos de trabajo agrícola, así como el de alimento y cuidado de animales de granja. Dado su carácter de proceso productivo, otras formas de trabajo como el lavado de botellas de gaseosa, o el prensado de aceite, o el teñido de lana se incluyeron en esta columna. Un análisis más detallado necesitaría que se separaran los rubros productivos. Sin embargo, como yo no entro en una historia del estudio de los procesos productivos y sus registros fotográficos, me pareció innecesario separarlos. Las fotografías de trabajo incluyen el trabajo de los niños; son el 12% del total.

***Mercado:** En esta columna se clasificaron todas las fotografías de personas vendiendo cosas en los mercados y las vistas de los mismos, ya fueran panorámicas o en acercamiento.

***Paisaje y campo:** Se incluyeron aquí las vistas panorámicas de las rancherías visitadas, los paisajes aledaños, las panorámicas de las calles y de los pueblos, y algunas fachadas de iglesias en los pueblos. Son el 3% del total.

*Otros: este rubro comprende todas las demás fotografías de clasificación poco clara: la gran mayoría son retratos de perfil tres cuartos, o espontáneos que no son ni de frente, ni de perfil ni de cuerpo entero; madres amamantando, figurillas de barro o piezas arqueológicas encontradas en los sitios visitados, ruinas arqueológicas, danzas, escuelas públicas e internados indígenas, fotografías de los investigadores con los indios, algunos machetes con leyendas grabadas en las hojas, etcétera. Son el 12% del total, aunque en su mayoría corresponden a las fotografías realizadas en los años sesenta.

Como es posible apreciar, el 79.10% de las fotografías fueron tomadas en la década de los cuarenta, de las cuales el fotógrafo Raúl Estrada Discua tomo el 64.83%, es decir, más de la mitad del acervo de los cuarenta.

¿Qué nos indica que el mayor número de fotografías pertenezcan a los grupos étnicos de tarascos, popolocas, otomis y zapotecos? Los taráscos, otomfes y zapotecos fueron objeto de monografías especiales por parte de los investigadores del Instituto de Investigaciones Sociales. Considero que sería interesante y posiblemente de suma utilidad una investigación individual para cada grupo, tomando en consideración que estos grupos contaban con niveles de aculturación más elevados que otros grupos étnicos en el país, pero que para los zapotecos, por ejemplo, la vitalidad étnica era desde entonces muy fuerte. Un rastreo de las publicaciones realizadas en el instituto sobre cada uno de estos grupos desde 1939 hasta la aparición de Etnografía de México permitiría comprender qué imagen particular del grupo étnico se estaba construyendo.

Por otro lado, las diferencias encontradas entre las fotografías de los años cuarenta y los años sesenta indican que cuando fue necesario se envió a otro fotógrafo, el Sr. Chaparro o J.M. Ríos presumiblemente, a ampliar el registro para un grupo. Por ejemplo ese fue el caso para los Chatinos, los Chichimecas Jónaz, los Chinantecos, los Chontales de Oaxaca, los Zapotecos del Valle y de la Sierra, los Mazatecas, los Mazahuas, los Huaves, los Matlazincas los Maya los Mexicanos y los Pame.

Los totales nos permiten apreciar que las fotografías de los años cuarenta en efecto se concentraron más en realizar las tomas típicas de fotografía científica decimonónica; un régimen visual "restaurado". Las fotografías de los años sesenta reflejan un mayor interés en la vida cotidiana y no insisten tanto en los tipos fisonómicos, por lo que contienen

mayor número de fotografías clasificadas como "otras". Esto apoya la hipótesis de que los cambios del paradigma positivista decimonónico y la llegada de un relativismo cultural al país se producen durante la década de 1950, y que el archivo del IIS-UNAM es un excelente ejemplo visual para detectar estas mudanzas en las tomas, los encuadres y el foco de interés de la disciplina sociológica en los primeros 20 años de su vida institucional.

Otros abordajes de este archivo fotográfico permitirían detectar cosas más específicas como: actitudes de género dentro de cada etnia de cara a la fotografía; actitudes por edad frente a la cámara, tratamiento del paisaje en el campo entre 1940 y 1960; y maneras de registrar los procesos artesanales (de los objetos a los productores); o los cambios en la indumentaria india a través del siglo XX.

El presente cuenteo se aplica solamente a las fotografías existentes en el archivo del Instituto de Investigaciones Sociales. No se consideraron las fotografías de los álbumes de la fototeca de Monumentos Históricos. El supuesto total del archivo lo consideró Carlos Martínez Asaad en Signos de Identidad, como de diez mil. Si llegaron a aparecer algún día las fotografías faltantes, que no creo asciendan realmente a cuatro mil, es posible que sea necesario hacer una reinterpretación del material. En el estado en el que se encuentra hoy en día, refleja las inclinaciones del IIS-UNAM en la década de los cuarenta respecto a un estilo estable, compacto y muy decimonónico de representar el mundo indígena, mientras ya se gestaban en las revistas ilustradas y la fotografía artística, otros acercamientos, encuadres y modos de ver y representar lo indígena.

Porcentajes:	
Mujeres frente y perfil	15%
Hombres frente y perfil	14%
Niñas F y P	5%
Niños Fy P	6%
Mujeres CE	3%
Hombres CE	3%
Niñas F y P	1%
Niños CE	1%
Grupo	5%
Indumentaria	7%
Habitación, interior y exterior	9%
Trabajo, Artesanía y tecnología	12%

Mercados	3%
Paisaje y campo	5%
otros	12%
Total	100%
Fotografias por Estrada Discua	64.83%
Fotos tomadas en 1940's	79.10%
Fotos tomadas en 1960's	20.90%

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

No de catalogo	Grupo	Mujer		Hom		niñas		niños		Mujer		Hom		niñas		niños		tetra.	indu-	vivienda	tra.art	mer	paisaje	otros	total	1940's	Medidas	RED	EH	RED/	1960's				
		F y P	F y P	F y P	F y P	C E	C E	C E	C E	C E	C E	grupo	mentaria	ext. e int.	tecno	cado	campo															grupo	nitrate	M	EHM
1 (0001-0009)	Amuzgos	24	27			1	6	1																69	69 (3x4")	57									
2 (0010-0126)	Cochimi-Quitigua	12	6	6	4	7	3	4	2											12				1	57	57 (3X4")	40								
3 (0127-0178)	Coras	6	15			2		3												4	4	4		2	12	52	52 (3x5")	37							
4 (0179-0243)	Cucapá	19	3	7	2	10	1	2	1	2														2	5	65	65 (3x5")	44							
5 (0244-0292)	Cucatecos	5	10			7														7	4	1		8	4	49	49 (3x5")	36	3	2					
6 (0293-0329)	Chamulas	7	9	5	2															13				1	1	38	38 (3x5")	26	1	4					
7 (0330-0430)	Chatinos (1940's)	9	17	9	8	3	2	2																1	102	64 (3x4")	51				38				
	Chatinos (1961) J.M Rios																																		
8 (0431-0578)	Chichimecas-Jonáz 1940's	14	9	8	5	5	2	3	3																1	37						91			
	Chichimecas-Jonáz 1961	10	10	3		5	6													22	9	2													
9 (0579-0724)	Chinantecos 1940's	15	12	10	7	5	1	5	2	1															2	9	146	71 (3x5")	60			75			
	Chinantecos 1960's	7	2			10	1													13	1	1													
10 (0725-0776)	Chochos ó chuchones	21	18	0	0	4	5	0	1																	52	52 (3x5")	43							
11 (0777-0835)	Choles	15	14	5	6															2	10	4			2	1	59	59 (3x5")	19	7					
12 (0836-0913)	Chontales Oax. 1940's	9	23	3	4	3	3	0	2																		78	50 (3x5")	44			28			
	Chontales Oax. 1960's	2	4	0	1	2	1	1	5																										
13 (0914-1093)	Chontales Tabs. 1940's	18	12	5	8															1	9	10	5		6	16	90	90 (3x5")	66	5	3				
14 (1004-1074)	Huastecos	13	11	5	11																				1	71	71 (3x5)	14	11	6					
15 (1075-1230)	Huave (1940's)	25	20	4	2	9	5	2	1	2																	166	102 (3x5")	82			64			
	Huave (1960's)																																		
16 (1241-1296)	Huicholes	1	1			2														2	12	5	11				20	56	56 (3x5")	34					
17 (1297-1325)	Kikapús	1	4																	6		10	4				6	32	32 (3x5")	17					
18 (1329-1364)	Lacandones	3	12	1	3	1	4	1																			1	36	36 (3x5")	13	9	7			
19 (1365-1407)	Mames	6	9		4																							43	43 (3x5")	34	2	4			
20 (1408-1492)	Matlazincas	13	17	3	5	4	2	2	3																			1	3	85	68 (3x5")	36			
	Matlazincas 1963	4	3			1														3		1	1										17		
21 (1493-1582)	Maya	18	15	9	6																												27		
	Maya 1960's					2																													
22 (1583-1654)	Mayos	11	13	7	7																														
23 (1652-1781)	Mazahua	7	8	2	1	1	2		2	5																									
	Mazahua (1960's ?)	5	10			3	1																											64	
24 (1782-1852)	Mazatecos	21	3	3	5	2																													
25 (1853-1982)	Mazatecos de la Sierra	15	11		7	2	5	1	3	22																								130	
26 (1983-2059)	Nahuas ó Mexicanos	14	23	3	4	2	4	2	2	1																									
27 (2060-2123)	Mexicanos (1962)	20	16	4	4	1	2	1	1	7																								64	
28 (2124-2182)	Mixes	10	12	4	2																														
29 (2183-2295)	Mixtecas	19	8	2	3																														
30 (2296-2377)	Otomis	56	41	24	34	16	8	2	5	23																								64	
31 (2378-2609)	Pames	8	20	1	3	8	8	1	1	3																									
	Pames (1959 -35 mm)	8	8	6	4	1	6	1	2	15																								87	
32 (2870-2942)	Pápagos	19	8	3	7	3	1	1	1	4																									
33 (2943-3009)	Pimas	7	13	2	1	4	2	1	2	4																									
	Totales esta página	500	479	144	172	120	83	33	41	162																									

No. de catalogo	Grupo	Mujer	Hom	niñas	niños	Mujer	Hom	niñas	niños	retrat.	indu-	vivienda	tra.art	mer	paisaje	otros	total de	1940's	medidas	RED	EHM	RED/	1960's
	Etnico	F y P	F y P	F y P	F y P	C E	C E	C E	C E	grupo	mentaria	ext. e int.	teco	calo	campo		Etnia	nitro			EHM	35mm	
34 (3010-3208)	Popolocas 1940's	28	31	11	4					11	12	21	5		5	3	203	131	(3.5x5")	131			
	Popolocas 1962	7	3	5	7	1	5	2	1	24		1	3		4	9							72
35 (3209-3261)	Seris	13	9	4	8		1				12	6				53	53	(3.5x5")	53				
36 (3262-3388)	Tarahumaras	16	10	3	4	5	4	1		5		7	3		2	127	60	(3.5x5")	60				
	Tarahumaras (1959)		5		1	1	5			7	4	5	1		11	27							67
37 (3389-3741)	Tarascos	12	18	4	9	10	8	3	5	14	17	20	89	17	29	28	353	283	(3.5x4.5")	283			
	Tarascos (1962)	15	6	6	6	4	4	4	1	9	1		4		2	8							70
38 (3742-3811)	Tepehuas	18	9	5	6	9	4	2	1	1		13	3			1	72	72	(3.5x5")				72
39 (3812-3854)	Tepehuanos	7	7	6	4	1	1	3	2	1		7	2	2			43	43	(3x4.5")				43
40 (3855-3913)	Tlapanecas	10	8	3	3	4	3	1	2			12	2			11	59	59	(3.5x4.5")				59
41 (3914-3976)	Tojolabales	10	16	6	4	1	1	5	1	1		14	4				63	63	(varios)				63
42 (3977-4048)	Totonacas	11	12	9	7					2	9	11			3	8	72	72	(3.5x5")				72
43 (4049-4114)	Triquis	16	21		9	4	3		1		5	2		1		4	66	66	(3.5x5")				66
44 (4115-4174)	Tzeltales	5	6	6	4					1	16	10	11			1	60	60	(3.5x5")				60
45 (4175-4211)	Trotziles	5	11	2	2	1	2		1	4	7	1				1	37	37	(3.5x5")				37
46 (4212-4265)	Yaquis	12	12	3	3	3	3		4			6				8	54	54	(3.5x5")				54
47 (4266-5080)	Zapotecos																						
	Zapotecos del Istmo	26	17	7	13	8	2	1	1	12	26	18	31	17	22	50	251	186	(varios)				65
	Zapotecos d'ela Sierra	21	33	7	8					3	15	19	36	2	7	25	176	176	(varios)				151
	Zapotecos del Valle	27	13	4	8					3	25	15	120	14	14	42	285	285	(varios)				285
	Zapotecos del Valle y Sierra	5	8	1	1		3			8		3	16	10		48	103	64	(2.5x3.5")				39
48 (5081-5100)	Mixtecos (1962) J.M.Rios	7	1							4	4					4	20						20
49 (5101-5169)	Zoques	15	10	8	5					2	16	8	3			3	70	70	(3.5x5")				70
Totales esta página		286	266	100	116	52	49	22	20	112	169	199	333	63	99	281	2167	1834		1772			333
Totales dos páginas		293	279	102	117	56	51	23	22	116	169	211	345	63	101	286	2234	1901		1839	0	0	333



I-1 Hombre chamula de perfil, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 0318.



I-2 Mujer jona-chichimeca México Indígena IIS-UNAM, cat.# 0433.



I-3 Mujer amuzgo, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 0022.



I-4 Hombre lacandón, México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 1341.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-5 Explicación preliminar en el pórtico de Bellas Artes sobre la Exposición Etnográfica de la Universidad Nacional, octubre 1946.



I-6 En el pórtico de la Exposición Etnográfica de la Universidad Nacional, Palacio de Bellas Artes, 1946.



I-7 Síntesis fotográfica del México precortesiano. Exposición Etnográfica, 1946.



I-8 Un espacio de la Exposición Etnográfica. Al fondo, tipo de mujer otomí. (*Maternidad Indígena*) Bellas Artes, 1946.



I-9 Un interesante rincón de la Exposición Etnográfica de la Universidad Nacional, 1946.
Los trajes son de Luis Márquez.



I-10 Tipos indígenas coras e indumentaria huichol en la Exposición Etnográfica, 1946.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-11 Detalle de la exposición, 1946.



I-12 Muchacho huichol con violín. México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 1249.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Vestimenta de lujo de la indígena y la mestiza
del Istmo. Juchitán. Oax.

I-13 En el libro Etnografía de México, pág. 417
(*Vestimenta de lujo de la indígena y la mestiza del Istmo. Juchitán, Oax.*)



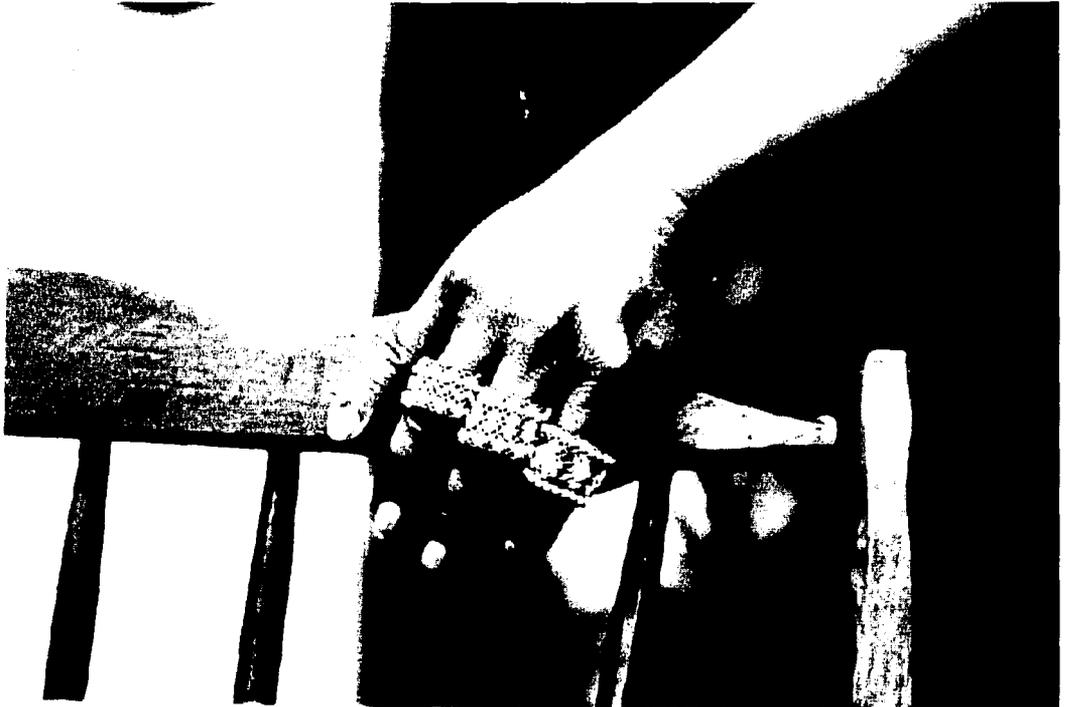
I-14 El señor Presidente de la República, Manuel Ávila Camacho, en compañía de su señora esposa; señor Isidro Candida, Jefe del Departamento de Asuntos Indígenas y el doctor Lucio Mendieta y Núñez, recorrieron los salones de la Exposición Etnográfica. (¿Era esta la clase social a la que tenía que sensibilizar la Exposición?)



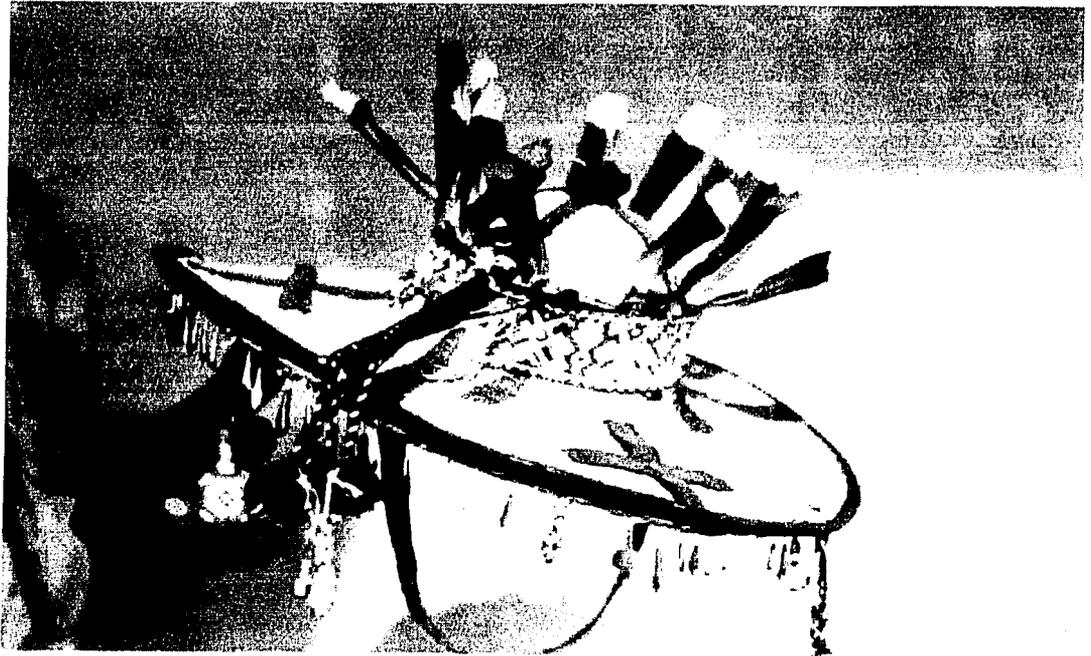
I-15 Estudiantes tomando datos de los cuadros de la Exposición Etnográfica, 1946.
Aquí es posible apreciar la dimensión didáctica de la exposición.



I-16 Mujer huave de San Mateo del Mar, Oaxaca c.1939-45.
México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 1161.



I-17 Anillos huicholes. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1261.



I-18 Sombrero huichol de lujo. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1255.



I-19 Indígena mame, Tuxtla Chico, Chiapas. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1365.



I-20 Mujer seri de frente. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3209.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-21 Familia de zapotecos de la sierra mostrando su indumentaria.
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4668.



I-22 Hombres kukapa. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 0234.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-23 Casa habitación de los indios cora. México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 0178.

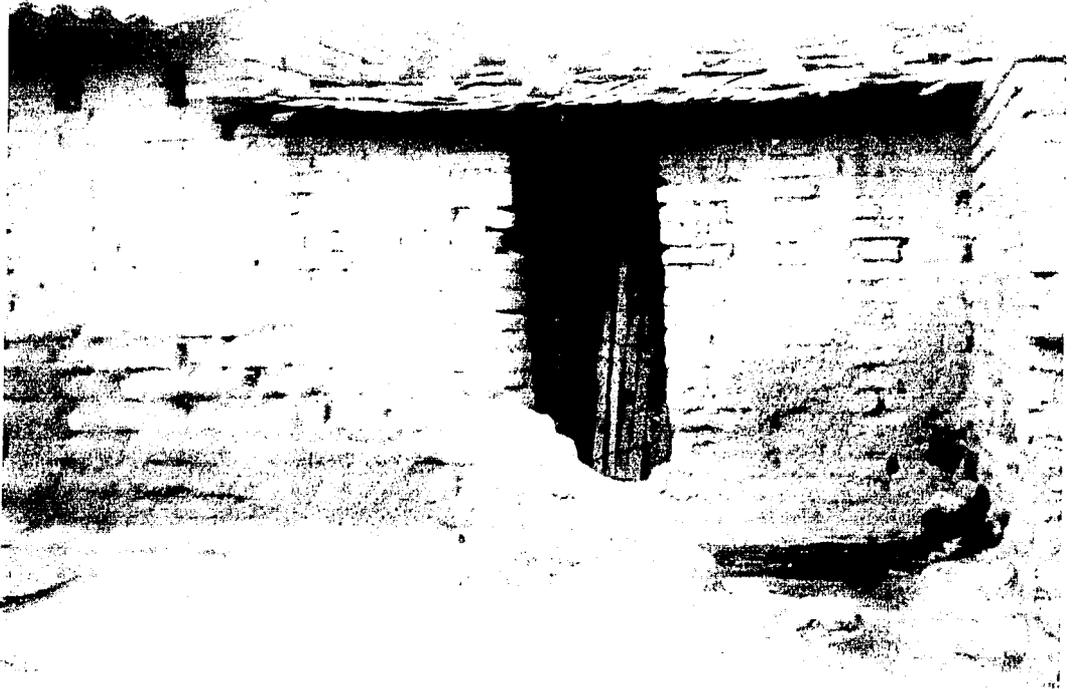


I-24 Casa Habitación tojolabal, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3929.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-25 Casa habitación de los indios mayo, Tesia, Sonora. Atribuida a RED/EHM.
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1593.



I-26 Casa Habitación matlatzinca, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1461

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-27 Temascal tepehua, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3743.



I-28 Artesanía típica de los tarascos, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3421

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

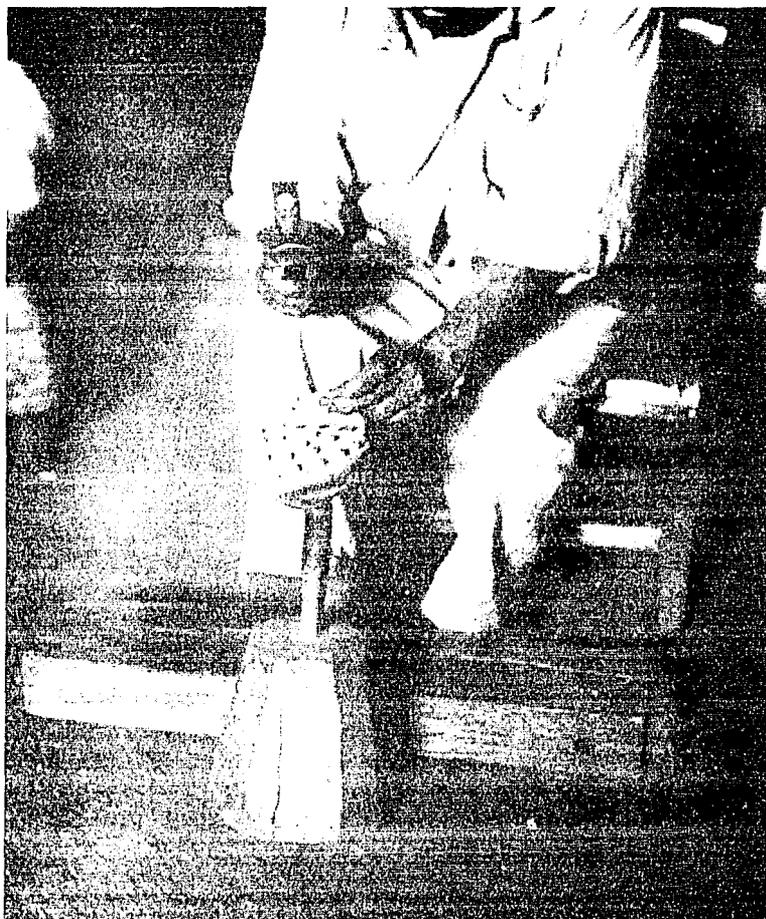


I-29 Mujer zoque tejiendo un enredo, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 5515.



I-30 Maquinaria para lavar botellas de gaseosa, zapotecos de la Sierra.
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4546

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-31 Zapatero, zapoteco de la Sierra, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4536.



I-32 Juguetes de los zapotecos del Valle mostrando los tipos de la región.
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4951.



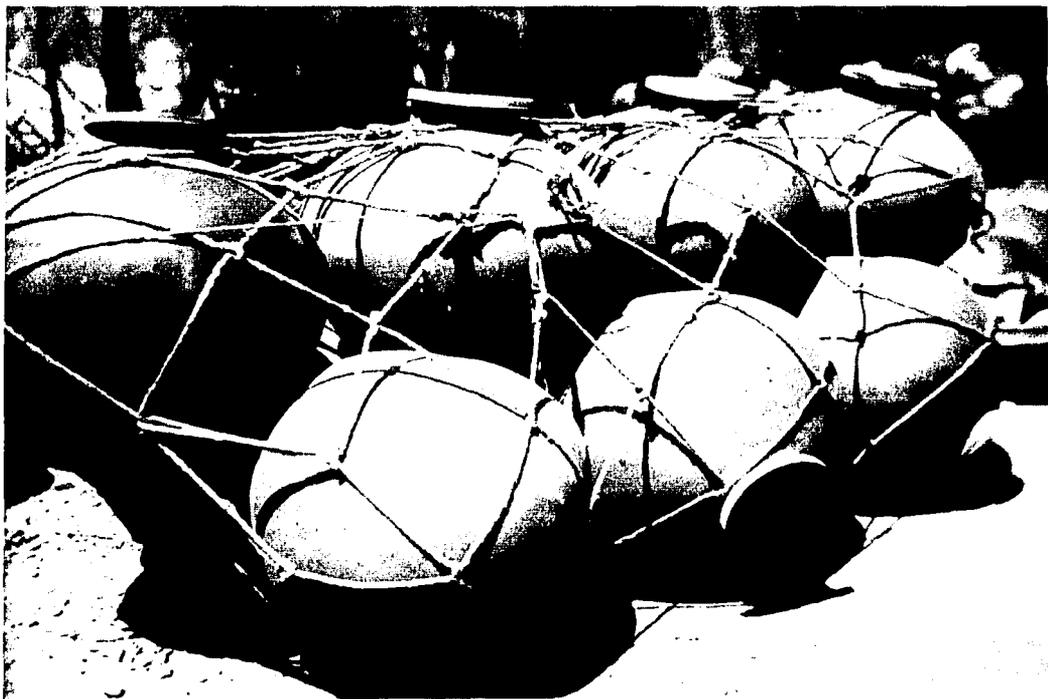
I-33 Zapotecos del Valle , México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4827.



I-34 Granero totonaca, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4043.



I-35 Tepehuano, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3835.



I-36 Ollas de los zapotecos del Valle, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4880



I-37 Sombreros de los zapotecos de la Sierra, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4550.

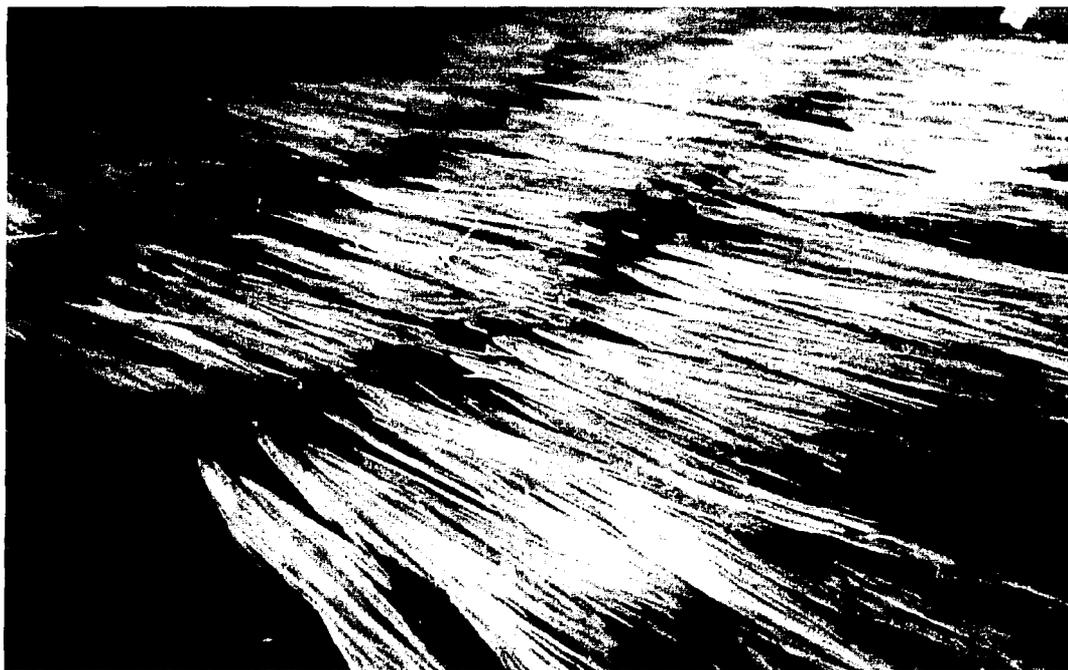


I-38 Sombreros de los otomi de Hidalgo, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 2528.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-39 Petate de los nahuas o mexicanos, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1991.



I-40 Palmas puestas a secar, huicholes, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1280

TEXTIL CON
FALLA DE ORIGEN

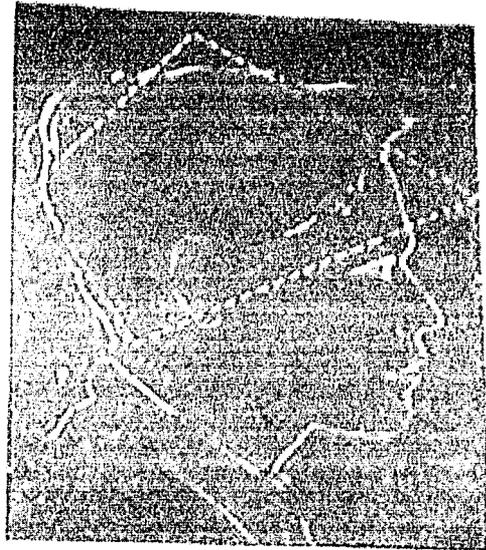


I-41 Objetos de palma de los zapotecos del Istmo.
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4373.



I-42 Raúl Estrada Discua y la Srita. Millán posan con dos niños otomi de Hidalgo, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 2520. La niña tiene un serio problema de pigmentación.

TIPOLOGIA
FALLA DE ORIGEN



I-43 Estudio craneométrico.

Tomado de Gómez Robleda Pescadores y Campesinos Tarascos, ; pág. 19



I-44 "Mujer de la región popoloca mostrando su indumentaria. San Luis Tamalacoyuca".
Del original mecanografiado de Rojas González. Biblioteca del IIS-UNAM

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-45 "Tipo indígena de la región popoloca mostrando su indumentaria. San Juan Atzingo. Puebla".
Del original mecanografiado de Rojas González. Biblioteca del IIS-UNAM



I-46 Miguel Cabrera, *De español y d India, Mestiza*, 1763, óleo/tela 52x39 3/4 cm.
Tomado de Katsew, Iona New World Orders pág. 20

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-47 *De Chamizo é india sale Cambuja.*
Tomado de Pintura y Vida Cotidiana, il. # 42, cuadro # 13



I-48 Autor desconocido, Pintura de Castas, (mexicano).

Primera mitad del siglo XVIII. óleo/tela 175x115 cm. Colec. Enzo Cusi, México D.F.



I-49 Autor desconocido, *De Español, é india, Mestizo*, , ca. 1725, óleo/tela, 164x91 cm., Museo de América, Madrid.



I-50 Tomás de Suria, *Cacique Macuina*, s.XVIII.

Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina, Vol. II, Fig. 609, cat.# 600.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-51 Tomás de Suria, *Mujer de Nootka*, s.XVIII.

Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina, Vol. II, Fig. 616, cat.# 605.

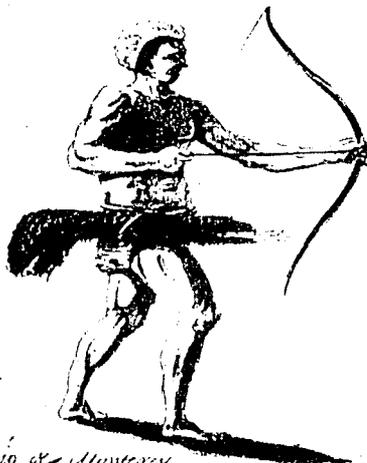


I-52 Tomás de Suria, *India de Mulgrave con su hijo en brazos*, s.XVIII.

Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina, Vol. II, Fig. 572, cat.# 570.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

39



Monterrey Indio de Monterrey



I-53 Tomás de Suria, *Indio de Monterrey*, s.XVIII.

Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina, Vol. II, Fig. 630, cat.# 622.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Modo de pelear de los Indios de California.



I-54 Tomás de Suria, *Modo de pelear de los indios de California*, s.XVIII.
Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina, Vol. II, Fig. 629, cat.# 621.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Vista de la ciudad de México desde Guadalupe

I-55 Juan Ravenet, *México desde Guadalupe*, s.XVIII.

Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina, Vol. II, Fig. 431, cat.# 429.



I-56 DETALLE-Juan Ravenet,*México desde Guadalupe*, s.XVIII.
Tomado del catálogo editado por Carmen Sotos Serrano Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina, Vol. II, Fig. 431, cat.# 429.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Danza Yaqui de "El Venado", Vicam, Sonora. De un grupo de esculturas en cera, modelada por la señora Carmen C. de Antunez.

I-57 Figura de cera representando la danza del Venado entre los inios Yaqui.
En Etnografía de México pág. 163.



I-58 Figuras de Cera de los Indios Bárbaros de México.
En México en las Colecciones de Arte. México Moderno pág. 75.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-59 Figura de Cera *Escena de Cocina*, en La Cera en México



I-60 J.M. Rugendas, *India de amatlan de los Reyes*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

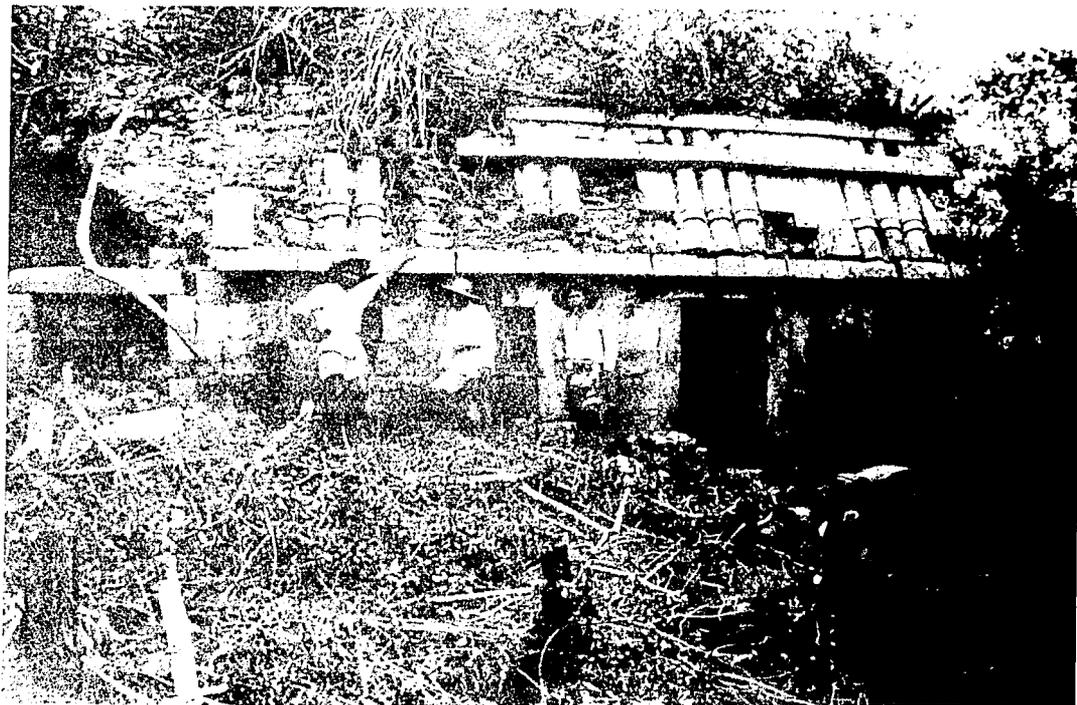


I-61 J.M. Rugendas, *Indio de Zempoala*



I-62 Désiré Charnay, *Sin Título*, 1858-60.
Sinafo INAH, Núm. de inv. 426352 en *Alquimia* Año 2, No. 5, ene-abril, 1999.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-63 Teobert Maler, *Xlabpak de Maler*, ca. 1890, Albúmina.
Colección Universidad de Yucatán, Mérida en [Fuga Mexicana](#)

18.



I-64 Claudio Linati, dibujo acuarelado.
Reproducido en Claudio Linati Acuarelas y Litografías
prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente, pág. 49

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



COSTUMES MEXICAINS.

*Extraction de Pulque de Maguey. Travail au maguey dans les hautes vallées, entre
laquelle en Oaxaca*

I-65 Claudio Linati, *Tlachiquero*
reproducido en Claudio Linati Acuarelas y Litografías
prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.



I-66Indio tlachiquero de la región otomi,
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 2324.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



INDIENES AMERICANOS.

Cacique Apache

I-67 Claudio Linati, *Cacique Apache*
Reproducido en Claudio Linati Acuarelas y Litografías
prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.



COSTUMES MEXICAINS.
Servante indienne
temps d'usage de laines, curies, en fleurs.

I-68 Claudio Linati, *Sirvienta indígena*
reproducido en Claudio Linati Acuarelas y Litografías
prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pl. 14.

XIX. siglo.



COSTUMES MEXICAINS.

Dispute de deux Indiennes.

Les deux figures sont des Indiennes, et les deux autres sont des Indiens, selon l'usage du pays.

I-69 Claudio Linati, *Pleito de dos indias*
reproducido en Claudio Linati. Acuarelas y Litografías
prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.



CLAUDIO LINATI
Tortilleras

I-70 Claudio Linati, *Tortilleras*,
reproducido en Claudio Linati Acuarelas y Litografías
prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.

TESTS CON
FALLA DE ORIGEN



Y O S P E R U S M U L I E R U M

Jeune femme de Tehuantepec

copiede un autre dessin de Linati, collection de cette même femme

Linati

I-71 Claudio Linati, *Joven mujer de Tehuantepec*,
reproducido en Claudio Linati Acuarelas y Litografías
prólogo de José N. Iturriaga de la Fuente.

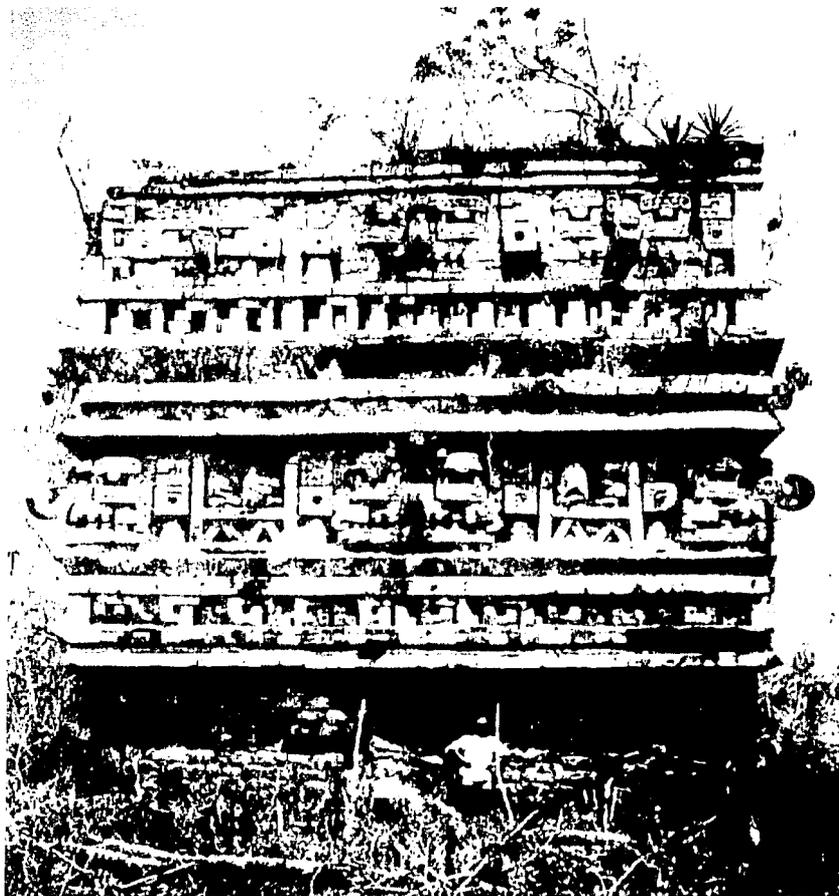


I-72 Mujer del Istmo de Tehuantepec, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4313.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-73 Hombre y adolescentes y niñas del grupo Seri en los álbumes de la fototeca Culhuacán.
De estas fotografías, sólo la del hombre está en IIS-UNAM. Consultar CNMH-INAH.

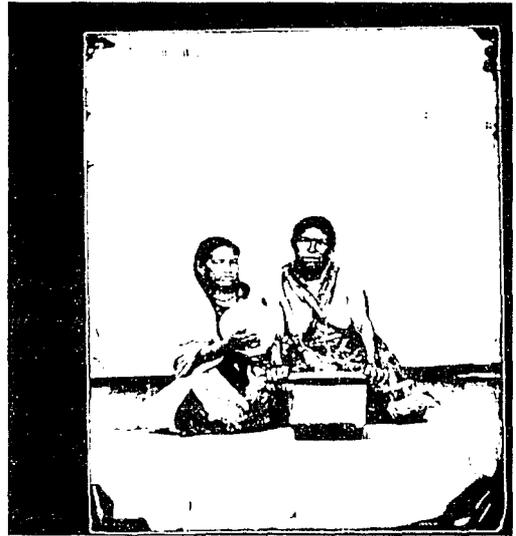


I-74 Désiré Charnay. *Chichén-Itzá, Yucatán*, c.1858. Albúmina.
Colección, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.
En Naomi Roseblum, *A World History of Photography* pág. 127.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-75 Teobert Maler, *Chichén-Itzá*, 1892.
Sinafo-INAH, núm. de inv. 455313
tomado de la revista *Alquimia* No.5, ene-abril 1999, pág. 40.



I-76 François Aubert, *Tortilleras*, ca. 1870,
Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-76 François Aubert, *Molenderas*, estereoscópica, c. 1870
Colección del MUSEE ROYAL DE L' ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.



I-78 François Aubert, *Vendedoras*, ca. 1870,
Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.
(Indias despeinadas)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-79 François Aubert, *Pareja mestiza*, ca. 1870,
Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.



I-80 François Aubert, *Pareja Indígena*, ca. 1870,
Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.



I-81 François Aubert, *Pareja Indígena*, ca. 1870,
Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.



I-82 François Aubert, *Madre con hijo*, ca. 1870,
Colección del MUSEE ROYAL DE L'ARMEE ET D'HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.



I-83 François Aubert, *mujer sonriendo con su hijo*, ca. 1870,
Colección del MUSEE ROYAL DE L' ARMEE ET D' HISTOIRE MILITAIRE, Bélgica.



I-84 Mujer yaqui cargando a su bebe.
México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 4245.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-85 Madre chatino con su hija. México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 0351.



I-86 La señorita Millán con el curandero de los indios otomi de Ixmiquilpan, Hidalgo.
México Indígena, IIS-UNAM, cat. # 2517.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-87 "El gobernador de los Kikapús, Pahicuaró. El Nacimiento. Coah".
En Etnografía de México, pág. 675.



I-88 Lámina IV del libro The Republic of Mexico de García Cubas, 1876.
Biblioteca Orozco y Berra, Dirección de Estudios Históricos, INAH.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-89 Alfredo Laurent *Indios Seri de la Isla Tiburón, Guaymas, Sonora, 1892,*
Fondo Culhuacán, Sinafo-INAH.

Esta es una de las fotografías que posiblemente viajó a la exposición Colombina en Madrid en 1892.

CONACULTA • INAH

FOTOTECA NACIONAL DEL I.N.A.H.

FONDO CULHUACAN

465760



I-90 Autor desconocido, Retrato de los indios Seri, Hermosillo, Sonora. C. 1890-1900.
En la exposición Colombina de 1892 Madrid.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONACULTA • INAH

FOTOTECA NACIONAL DEL I.N.A.H.

FONDO CULHUACAN

459778



I-91 C.B. Waite (atribuida), *Exhibición de indios somona*, ca.1900. Sinafo-INAH



I-92 Carl Lumholtz, Sierra Madre de Chihuahua, enero 1892. Fotografiado por Taylor, miembro del grupo de Lumholtz. Tomado de Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos, INI pág.48. Del lado derecho de la boca, parece que Lumholtz trae algo colgando que yo supongo es una pipa, o un pedazo de madera que viene masticando.



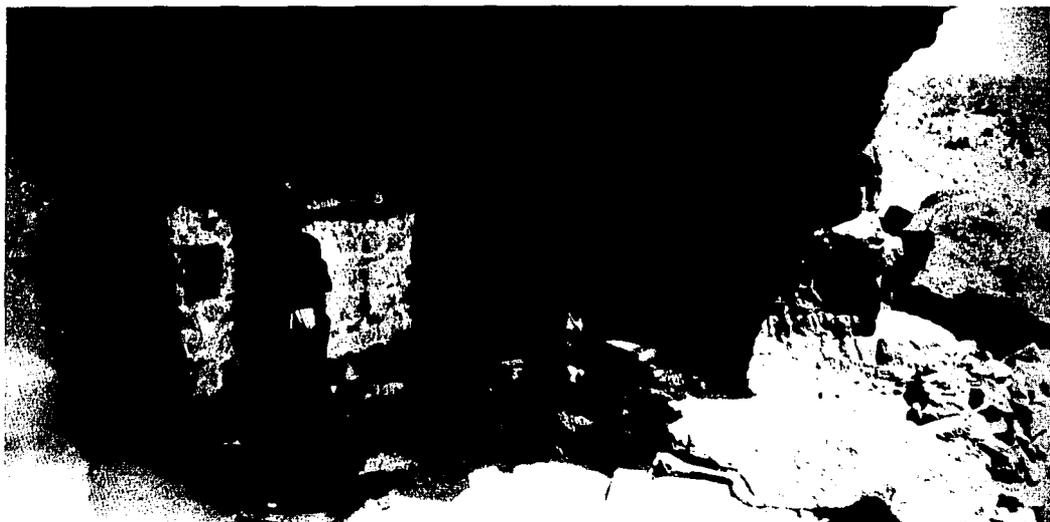
I-93 Carl Lumholtz, *El Dr. Rubio Guajochic, Chihuahua*, ca.1892-95.
Tomado de Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos, INI pág.78.



I-94 Carl Lumholtz, *Familia indígena de Norogachic, Chihuahua*, ca.1892.
INI carpeta 9, negativo 446. En El México Desconocido se refiere la anécdota de los indios que se emplumaron debido a una sugerencia hecha por el sacerdote de Norogachic. pág.202.



I-95 Carl Lumholtz, Fotografía antropométrica de un indio tarahumara ca.1892-93.
El sujeto posa parado, de frente y de perfil, al lado de una vara de medir..
Tomado de Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos, INI pág.61.



I-96 Carl Lumholtz, Sierra Madre de Chihuahua, enero 1892. *El Dr. Rubio y su mujer en su gruta.*
Tomado de Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos, INI pág.78

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-97 Carl Lumholtz, Sierra Madre de Chihuahua, enero 1892-1893
Cueva con escalera para subir al granero,
Tomado de Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos, INI pág.66.



I-98 Carl Lumholtz, 1892. *El Dr. Rubio preparando peyote, Norogachic, Cihuahua.*

Con la ayuda del Dr. Rubio, Lumholtz obtuvo diversas muestras del peyote y ganó acceso a detalles secretos de la ceremonia. Al Dr. Rubio ésto le valió una sanción por parte de las autoridades religiosas de los tarahumaras.

Tomado de Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos, INI pág.77 foto pág. 79.

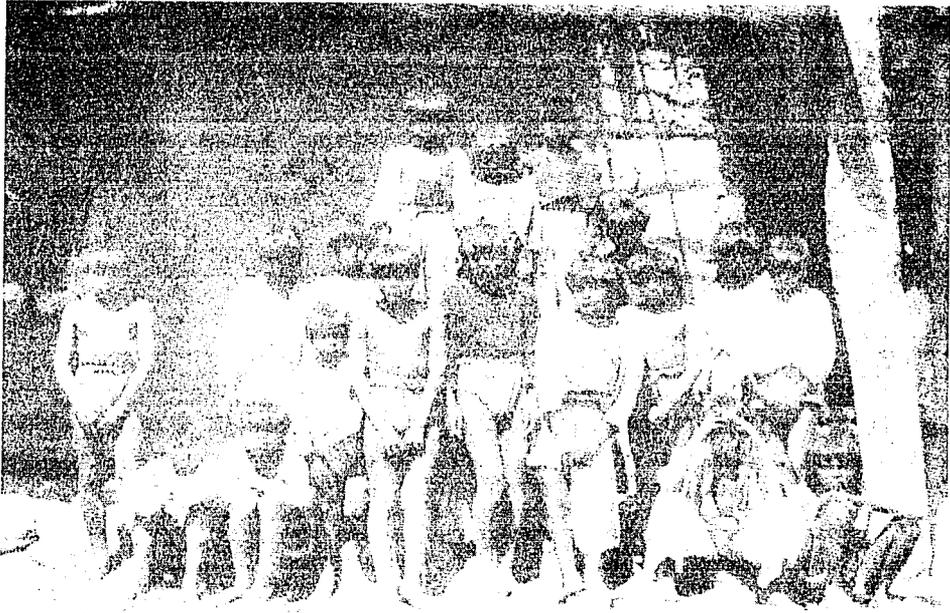
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-99 Carl Lumholtz, *Retrato del huichol guardián del Dios del fuego*,
Santa Catarina, Jalisco, 1895. INI carpeta 14, negativo 778.



I-100 Carl Lumholtz, *Indias huicholas*, Santa Catarina, Jalisco, 1895.
Tomado de Carl Lumholtz. Montañas, duendes y adivinos, INI pág.110



I-101 Carl Lumholtz, *Escolares coras Mesa del Nayar, Nayarit*, mayo 1895.
Tomado de Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos, INI pág.97



I-102 Carl Lumholtz, *Barranca de San Carlos, Chihuahua*. Octubre 1892.
Tomado de Carl Lumholtz, Montañas, duendes y adivinos, INI pág.63.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

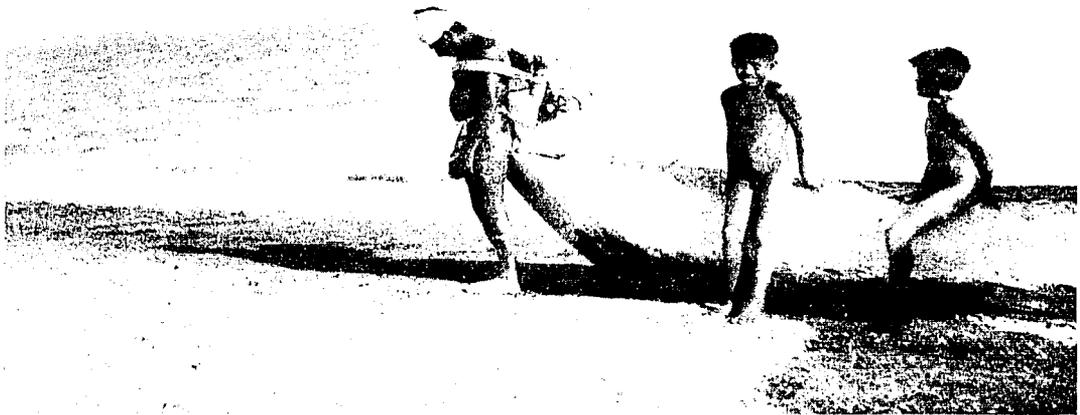


I-103 Tartarian o Lang, *Mujer huave de frente y de perfil.*
en F. Starr, Indians of Southern Mexico placa XXIV.

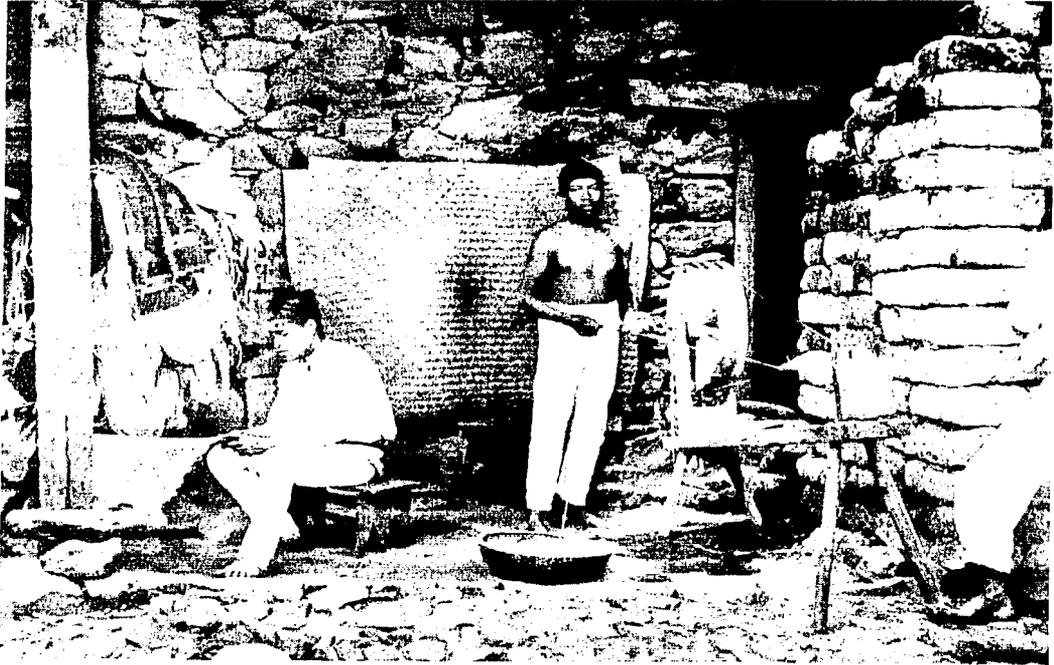


I-104 Tartarian o Lang, *Tehuana*s, tomado de Starr, Indians of Southern Mexico, placa CII.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-105 Tartarian o Lang, *Huaves*, tomado de F. Starr, Indians of Southern Mexico. Esta fotografía del siglo XIX, más otras de los huaves de este libro de Starr, aparecen incluidas entre las fotografías de huaves del archivo "México Indígena" del IIS-UNAM de los años cuarentas del siglo XX.



I-106 Tartarian o Lang, Tarascos, tomado de Starr, Indians of Southern Mexico, placa XXII.

TEPES CON
FALLA DE ORIGEN



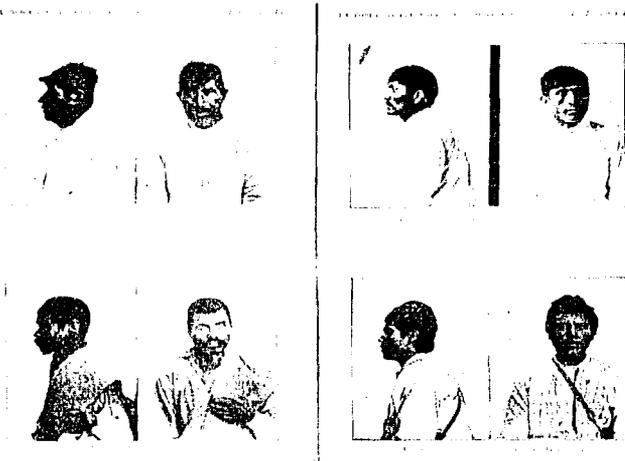
I-107 León Diguet, *Joven pareja de huicholes 1896-1898.*
En otros textos esta imagen aparece invertida lateralmente.
Tomado de *Fotografías del Nayar y de California*, INI-CEMCA pág.20.



I-108 León Diguet, *Cora de frente y de perfil. Sierra de Nayarit, 1896-1898.*
Tomado de Fotografías del Nayar y de California, INI-CEMCA pág.50



I-107 León Diguet, *Yaqui en traje para el baile "del venado"*. Baja California, 1896-1898
Tomado de Fotografías del Nayar y de California, INI-CEMCA pág.76.



I-110 A y B Tomado de Manuel Gamio, La Población del Valle de Teotihuacan, tomo II, láminas 41 y 42 Hombres, 45 y 46 Mujeres.

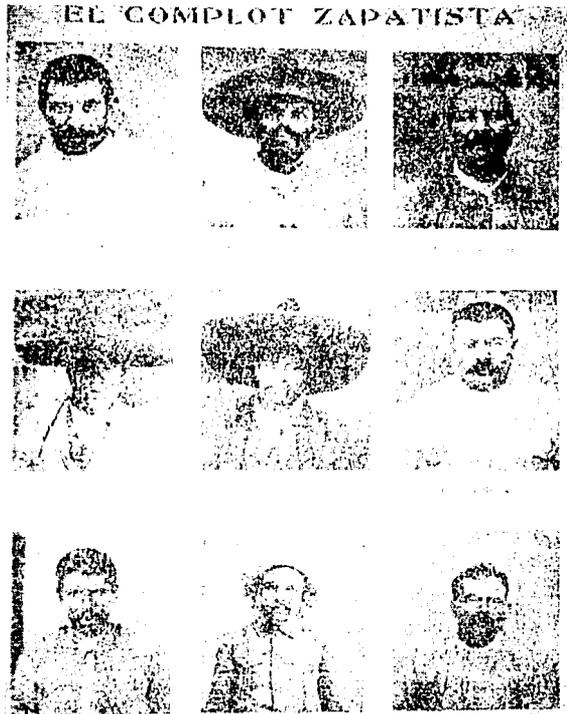
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-111 Mujer pima cargando a su hijo en una mano y mirándolo con orgullo.
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 2967.



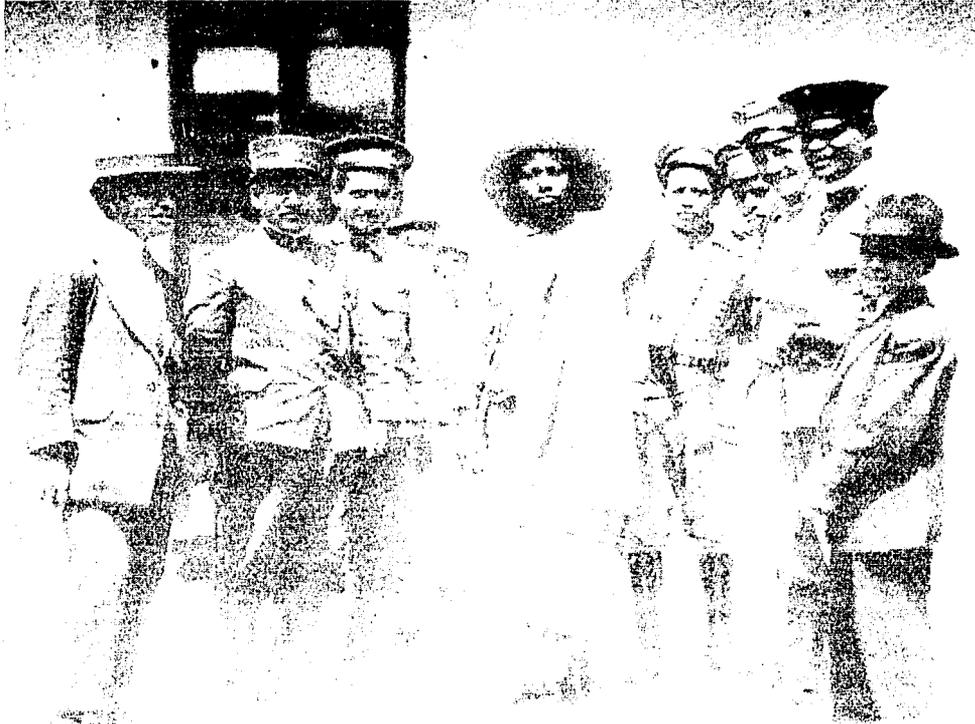
I-112 Mujer chamula de San Andrés cargando a su hijo a la espalda.
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 0314.



I-113 Autor desconocido, *El complot zapatista*, Revista *Cosmos* Octubre 1912.

Tomado de Ariel Arnal,

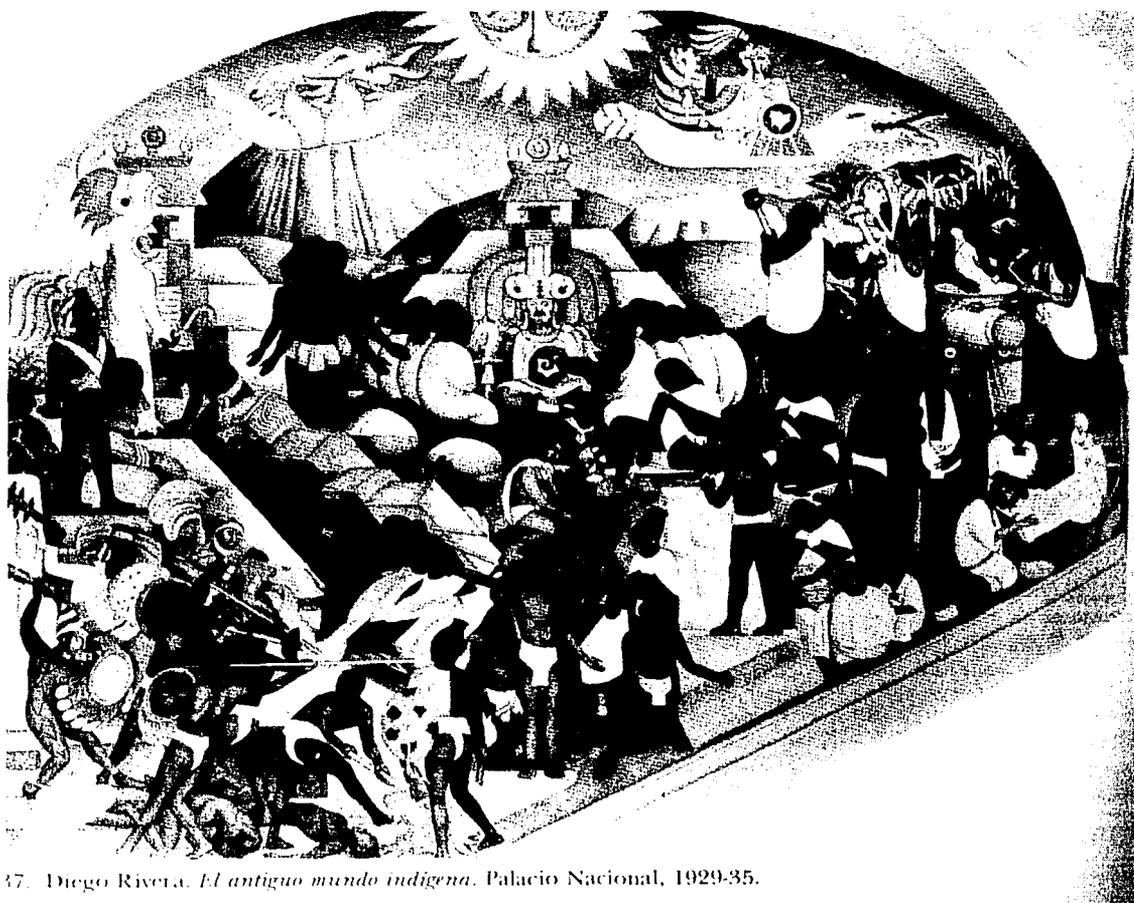
Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915,
tesis de Maestría en Historia, UIA, 2002.



I-114 Miuel Casasola, *Prisionero zapatista*, Fondo Casasola, Sinafo-INAH 6031.
Tomado de Ariel Arnal.

Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915,
tesis de Maestría en Historia, UIA, 2002.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



37. Diego Rivera. *El antiguo mundo indígena*. Palacio Nacional, 1929-35.

I-115 Diego Rivera, *El antiguo mundo indígena*, o *El México Antiguo*
Tomado de Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*,
tomo II, IIE-UNAM, 1952.



I-116 Enrique Díaz, revista *Hoy*, marzo 9, 1940. "En la feria de San Juan de los Lagos".

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-117 Raúl (Estrada) Discua *Mujer tarasca*, 1940's. Fototeca de CNMH-INAH



I-118 Indio mazahua haciendo losa, San Juan de los Jarros, Atlacomulco, Edo. de Mex. ,
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 1663.

INDIO CON
FALLA DE ORIGEN



I-119 Hombre cardando lana para sombreros, zapotecos de la Sierra,
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 4541.



I-120 Hombre mixteco de Nochistlán tejiendo un sombrero,
México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 2239.

TEJIDO CON
FALLA DE ORIGEN



I-121 Mujer tarasca pintando un plato, México Indígena, IIS-UNAM, cat.# 3644.



I-122 Raúl Estrada Discua, *Maternidad India*, 1940's.
(es una mujer otomi).

MEXICO, D. F., 14 DE DICIEMBRE DE 1947

México PRESENTA LA EVOLUCION DE SU CULTURA. *Exposición* U.N.E.S.C.O.



I-123 Fotomurales de Raúl Estrada Discua para la exposición *México presenta la evolución de su cultura*, 1947. La fábrica Dupont patrocinó el papel fotográfico. El fotógrafo se encuentra en la imagen del centro del lado izquierdo. *Excelsior* 14 de diciembre de 1947.

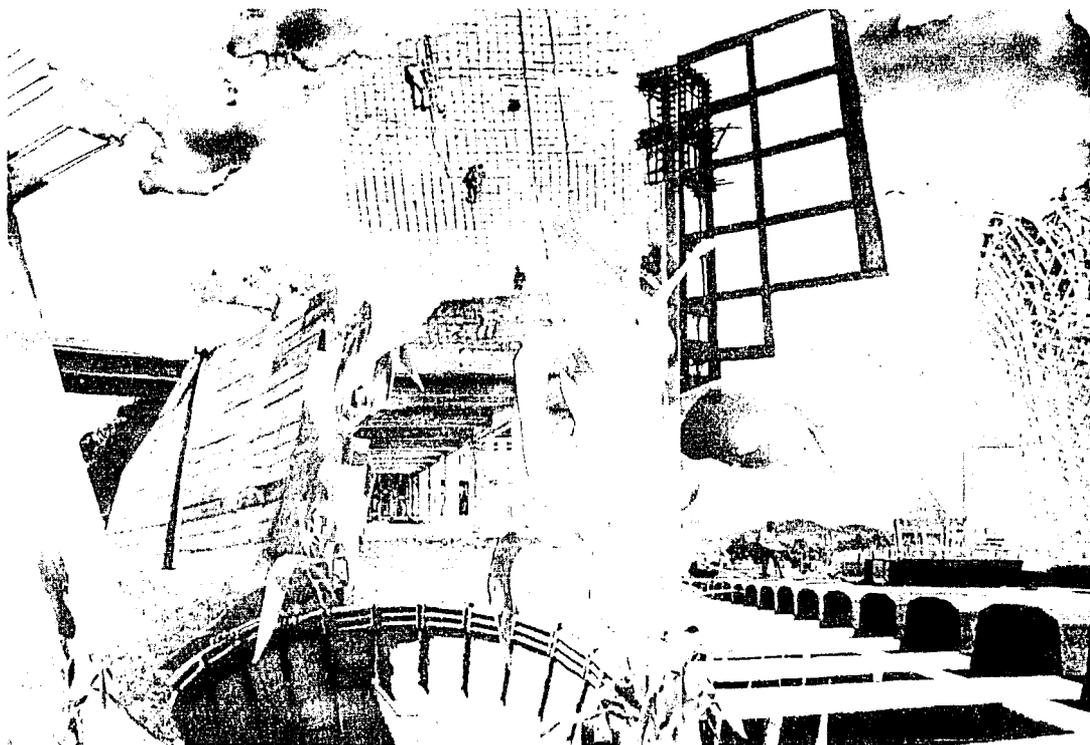


I-124 Raúl Estrada Discua, *Las gringas de mascarones*, Curso de invierno de la antigua facultad de Filosofía y Letras en San Cosme. Enero 18, 1955 CESU-UNAM

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-125 Raúl Estrada Discua, El rector Nabor Carrillo canta con "La Chula prieta" durante una comida en la Universidad del Estado en Toluca, Mayo 20, 1960. CESU-UNAM



I-126 Raúl Estrada Discua, Uno de los fotomontajes-murales que cubrían las paredes del recibidor del edificio de la compañía constructora "El Águila" en el Paseo de la Reforma. CESU-UNAM. Los fotomontjes en las otras paredes se pueden apreciar en el Libro de Oro.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-127 Raúl Estrada Discua, *Academia de San Carlos*, ca. 1940. Col. Particular.
Tomado de *Alquimia*, Año 3, No. 7, sep-dic. 1999, pág. 5.



I-128 Raúl Estrada Discua, *Palma*, CESU-UNAM

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

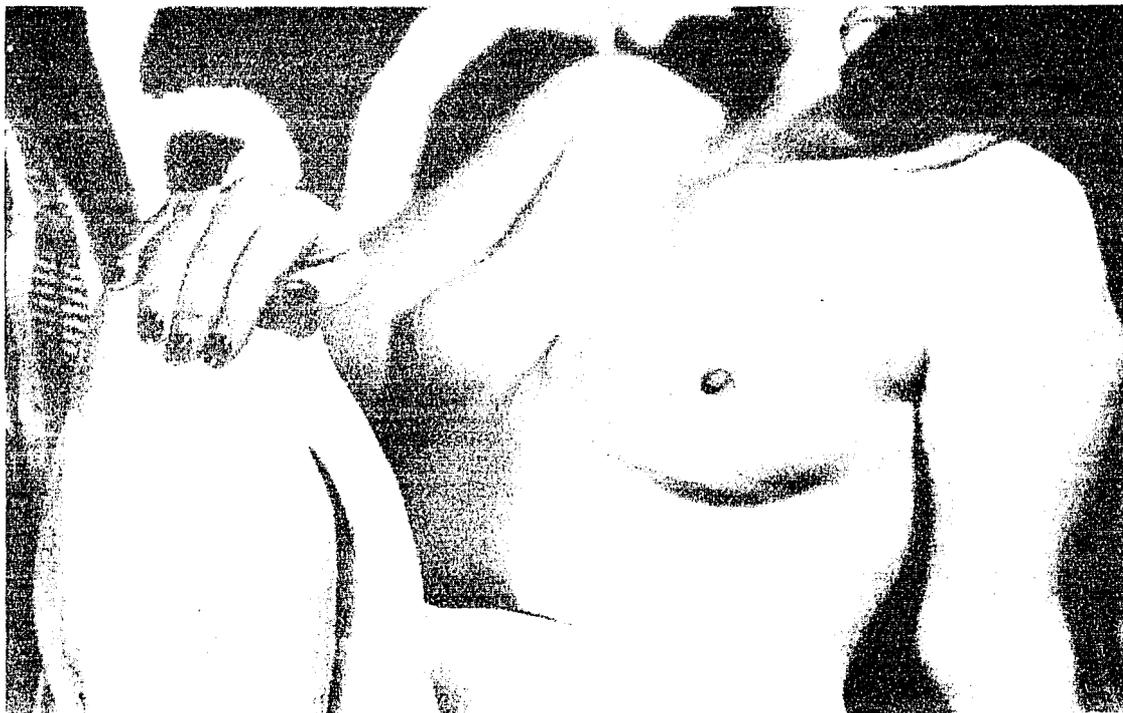


I-129 Raúl Estrada Discua, Desnudo,
del libro de Desnudos propiedad de los hijos de Raúl Estrada Discua. (ca.1947-50)
Copia del libro en IIE-UNAM.



I-130 Raúl Estrada Discua, Desnudo,
del libro de *Desnudos* propiedad de los hijos de Raúl Estrada Discua. (ca.1947-50)
Copia del libro en IIE-UNAM

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-131 Raúl Estrada Discua, *Desnudo*,
del libro de *Desnudos* propiedad de los hijos de Raúl Estrada Discua. (ca.1947-50)
Copia del libro en IIE-UNAM



I-132 Foto Sandra Peña, Raúl Estrada Discua, 1997.

TRAMA CON
FALLA DE ORIGEN



I-133 Raúl Estrada Discua, *Autorretrato en su estudio*, ca. 1948-50.
CESU-UNAM



I-134 Raúl Estrada Discua en la portada de la revista hondureña *Tegucigalpa*, recorte en el Libro de Oro

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-135 Raúl Estrada Discua, *Catedral de México de Noche*, ca. 1948-50.
En el Libro de Oro



I-136 Manuel Álvarez Bravo, *La tierra misma*, c. 1945.

TITULO CON
FALLA DE ORIGEN



I-137 Tina Modotti, *Luz y Conchita*, 1926.
Tomado de Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario pág. 91.



I-138 Edward Weston, *Luz hincada*, 1926. Colección familia Charlot, tomado de Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario pág. 94.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-139 Manuel Álvarez Bravo, *Margarita de Bonampak*, 1949. Tomado de Manuel Álvarez Bravo, el artista, su obra, sus tiempos, pág. 39



I-140 Manuel Álvarez Bravo, *Cazador Lacandón*, 1949.
Tomado de Manuel Álvarez Bravo, el artista, su obra, sus tiempos, pág. 35



I-141 Manuel Álvarez Bravo, *Niño maya de Tulum*, 1942.
Tomado de Manuel Álvarez Bravo, el artista, su obra, sus tiempos, pág. 41



I-142 Hombre lacandón, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 1329.

TIPO CON
FALLA DE ORIGEN



I-143 Hombre lacandón, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 1339. atribuida a RED/EHM.



I-143 Mujer lacandona mostrando el arreglo de su trenza,
México Indígena IIS-UNAM, cat. # 1349.

TIENE CON
FALLA DE ORIGEN



I-145 Niña popoloca, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3035.
Aparece en Signos de Identidad.



I-146 Niña popoloca, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3032.
Aparece en Signos de Identidad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-147 Niña popoloca, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3017.



I-148 Anciana popoloca, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3020.

CON
FALLA DE ORIGEN



I-149 Hombre lacandón con un arco. México Indígena IIS-UNAM,
en Signos de Identidad pág. 78.



I-150 Hombre lacandón de perfil,
México Indígena IIS-UNAM, cat. # 1340. Atribuida a RED/EHM.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-151 Mujer seri mostrando su pintura facial y corporal así como su indumentaria y su casa detrás de ella, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3248.



I-152 Página del grupo seri en un album encontrado en la fototeca Culhuacán, ahora en la fototeca de CNMH-INAH. La mayor parte de estas imágenes del grupo seri no están en los álbumes del Instituto de Investigaciones Sociales.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-153 Indios yaqui tocando en una reunión,
México Indígena IIS-UNAM, cat. # 4224.



I-154 "Danza a Condoy" entre los mixes, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 2128.

TEXTO CON
FALLA DE ORIGEN



I-155 Niña matlatzinca, Edo. de México, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 1413.



I-156 Muchacha yaqui con un defecto en el pie,
México Indígena IIS-UNAM, cat. # 4249.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-157 Niñas tarascas, México Indígena IIS-UNAM, cat. # 3509.



I-158 Luis Márquez Romay, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I-159 Mujer zapoteca de la Sierra mostrando su indumentaria, Oaxaca,
México Indígena IIS-UNAM, cat. # 4572.



I-160 Mujer zapoteca del Istmo mostrando su indumentaria,
México Indígena IIS-UNAM, cat. # 4336.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN