

Fotografías de indígenas

150 años de visibilidad “correcta”*

*Sarah Corona Berkin***

Lo visual sirve, sí, y también para no mirar a los otros. En particular a los individuos particulares.

RÉGIS DEBRAY

Este artículo es un estudio discursivo sobre la fotografía tomada a indígenas mexicanos a partir del invento del daguerrotipo. Se realiza una tipología que consiste en cuatro formas discursivas de fotografía indígena. El análisis se centra en los discursos fotográficos y su relación con los discursos anteriores sobre indígenas en los campos de la ciencia, el arte y la escuela. Se asume que las fotografías son construcciones discursivas que “nombran correctamente” y ubican políticamente al indígena en el sistema social. Se sostiene la importancia de este tipo de estudios para orientar la reflexión y el análisis de las propuestas comunicativas y de las visibilidades otras.

This article is a discursive study of Mexican indigenous photographs. The author performs a typology that consists in four forms of photographic discourse. The study focuses on analyzing the photographs in relation with previous indigenous discourses in the fields of science, art and education. The assumption is made that the photographs are discursive constructions that “name” and politically place the Indians in the social system. The importance of this type of studies is to guide the analysis of communication proposals and the visibility of others.

* Resultados parciales del proyecto “Democracia, comunicación y sujetos de la política en América Latina Contemporánea”, Conacyt, clave 42715.

** Profesora-investigadora del Departamento de Estudios de la Comunicación Social (DECS), del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH), Universidad de Guadalajara.

HACE MÁS DE 150 AÑOS que se fotografía a los indígenas en México. Son infinitas las veces que el indígena ha quedado grabado por técnicas de luz y sombra. Pero más allá de que la cámara simula su reproducción real, el factor estético de las fotografías encierra un proyecto político.

Política es en este sentido (Arendt, 1993; Rancière, 1995; Scott, 1995), el espacio donde las políticas públicas nombran a los sujetos “correctamente”, para ubicar a cada quien en su lugar social. Así, el nombrar la diferencia tiene un impacto político. A partir de otorgarle un nombre al otro, y con su nombre una valoración social, se determina su participación en el espacio público. En México, desde el *encuentro*, al denominar “indios” a todos los que no fueran españoles, se creó un sujeto político separado de su especificidad cultural y nombre propio. No es lo mismo llamarse rarámuri, yoreme, hñahñú, y 200 nombres más que existían en el momento de la conquista, que ser genéricamente “indio” y formar parte de un conglomerado social sin cultura propia ni tradición compartidas. Con las fotografías asistimos a un fenómeno de características similares. Las políticas públicas “nombran correctamente” con imágenes, los rostros de los que pasan a ser los “verdaderos indígenas”.

La fotografía posee entre sus cualidades esenciales, la de simular la reproducción idéntica de sus objetos. Más que representar, la fotografía parece corroborar que la imagen es la realidad del objeto fotografiado; “un mensaje sin código” (Barthes, 1995). Pero la fotografía, por más realista que pretenda ser, es una construcción, tanto como lo es un montaje. La fotografía se produce de acuerdo con ciertas reglas sociales y procedimientos técnicos que permiten la lectura convencional.

De la construcción de las fotografías indígenas deseo hablar en este lugar. Me pregunto por qué ciertos sujetos son fotografiados y de qué manera pasan a ser fotografías. En mi caso, los sujetos de interés son los indígenas en México y las fotografías tomadas por no-indígenas.¹ Parto de una reflexión estético-política. Es decir, me inclino a identificar las fotografías por su pertenencia a

¹ Frente a este proceso de “correctud”, en el espacio político, también existen los nombres “incorrectos” que construyen de sí mismos los muchos otros que pueblan el espacio público. Los 63 grupos indígenas que existen actualmente en México, han participado, con sus propios nombres, en la política nacional, no siempre con éxito y muchas veces sin visibilidad. Muy recientemente y con poca difusión, se publican fotografías de indígenas wixáritari, tomadas por ellos mismos. Su análisis es tema de otro trabajo (Corona, 2002).

un régimen de lo sensible, a un modo de parecer de los indígenas, relacionados con distintos proyectos políticos hegemónicos y sus formas de nombrarlos.

Como veremos a continuación, las fotografías, igual que los nombres, son políticos; en imagen, dan nombre y definen al indígena. Sin tratar de ser exhaustiva, menciono cuatro tipos discursivos en la foto de indígenas, cuya aparición y transformación tienen que ver con las políticas públicas y el tejido histórico. Clasificar las fotografías de indígenas dentro de sus márgenes discursivos me permite a la vez considerar los discursos que los anteceden y que provienen de las políticas públicas de distintos campos institucionales.

En este artículo inicié pronunciándome por el concepto de política como políticas públicas que construyen identidades nombrándolas y, de esta manera, ubicándolas en la subalternidad. La cámara, desde sus inicios, se ostentó como medio científico, productor de imágenes naturales, cuya veracidad era indiscutible. Así, desde el principio, la cámara ha decidido cómo se ve un indígena, cómo es su cuerpo, cómo se viste y decora, cuáles son sus herramientas, sus actividades.

Nombrar “correctamente” al indígena es una acción positiva del poder. No se trata únicamente de reprimirlo, aniquilarlo o desaparecerlo, se busca caracterizarlo de tal manera que su fotografía sea su espejo, la estética fotográfica, su “verdadera” imagen.

Estos “nombres correctos” o “fotografías correctas”, son discursos creados a partir de otros discursos. La cámara no copia idénticamente ni nombra al indígena desde un código autónomo.

[El fotógrafo cuenta con] la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos [...]). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados [Bajtín, 2003:258].

Los enunciados fotográficos (las fotos) comparten otros enunciados (fotográficos y no fotográficos). Las fotografías científicas de indígenas muestran, por ejemplo, que se arrojan los discursos empiristas y coloniales de la época. Hoy, estos mismos discursos fotográficos se han actualizado con los discursos mediáticos, pero se reconocen en revistas como *Muy interesante* y *National Geographic*.

Por otro lado, aprender a hacer fotografías de indígenas significa aprender a construir enunciados descifrables que puedan ser comprendidos por otros. Al mirar una foto debemos percibir una totalidad discursiva codificada socialmente. Si no existieran los géneros discursivos o no los conociéramos, si cada vez que se tomara una foto se inventara libremente el enunciado, la comunicación sería imposible.

Estas formas discursivas fotográficas difieren y hay variedad; pero la foto indígena es tan estandarizada, que la discursividad del fotógrafo individual manifiesta sólo la selección de un tipo discursivo con pequeñas inflexiones personales.

La diversidad discursiva que encuentro en la fotografía indígena tiene que ver con sus características estético-políticas que se construyen según cuatro tipos discursivos. La foto de indígenas aparece en el campo científico, el comercial, el artístico y el escolar. El *discurso fotográfico de la ciencia* se observa en la foto de viajeros, antropólogos físicos, registros de cárcel y de sirvientes, así como en fotografía de *freaks* (anormales), circos y zoológicos humanos. El *discurso fotográfico de la dignidad personal* (no porque crea que el indígena se le consideró de esta manera, sino porque esta propuesta estética comercial tiene como objetivo otorgar estatus, decoro y respetabilidad). Al indígena se le fotografía con características tradicionales a la foto de estudio, resaltando así las contradicciones entre el “mundo civilizado” y el “salvaje”. El *discurso fotográfico del arte* es más reciente. La cámara se consideraba un objeto científico y se exponía de esta manera en las ferias internacionales aun veinticinco años después de su invento. En México, no es hasta la década de 1920, con Tina Modotti y Edward Weston, que la foto entra a los museos. Es probablemente aquí donde se observan mejor las características personales en la ejecución del discurso. El *discurso fotográfico escolar* aparece explícito en los libros de texto gratuitos, emisarios de las políticas masivas de educación del Estado mexicano.

Pero debo aclarar que la fotografía indígena es un relampagueo de *flashes* desde múltiples espacios institucionales. Tampoco los discursos fotográficos tienen un desarrollo histórico lineal, hay préstamos estéticos de uno a otro y coexisten en los mismos periodos.

Discurso fotográfico de la ciencia

La fascinación que causa el “distinto” es muy antigua y no es el objeto en este lugar rastrear el origen ni los motivos. Como ejemplo, el interés por lo exótico y el indígena, están previamente demostrados en el éxito editorial que significaron los 23 volúmenes del “Viaje a las regiones del equinoccio en el Nuevo Continente” que Alexander von Humbolt escribió y publicó en París de 1799 a 1804, casi 40 años antes del invento de la fotografía.

El circo era el entretenimiento más influyente antes de la aparición del cine. En esos espectáculos se llamaba la atención con falsos discursos científicos como: “Pase y vea a la mujer de Laos, eslabón perdido de la teoría de Darwin”, o, “El gran congreso etnológico de las tribus raras y salvajes” (Pinney, 2005:71). El empresario Barnum, dueño de estas exhibiciones, también tenía relación cercana con los museos nacionales de Washington y Nueva York y les suministraba material e información. En este contexto, Charles Eisenman abrió su estudio fotográfico en la calle Bowery, dedicada al show de *freaks* en Nueva York, para fotografiar anormales. El show de *freaks o anormales* y el circo, que emparentaba con la ciencia al ofrecer especímenes únicos que se creía que podrían dar luz sobre el desarrollo racial, intelectual y cultural del hombre, favorecieron el oficio de fotografiar indígenas.

El zoológico humano participa en el paso del racismo científico a un racismo popular. En las exhibiciones y zoológicos humanos (Chicago, Nueva York, París, Viena, etcétera) se vulgariza el saber científico de la época y se vuelve lúdica la exposición del otro, considerado exótico e inferior.

El mostrar el exotismo correspondía perfectamente con la mentalidad en turno, convencida de la inferioridad racial de los no occidentales. El evolucionismo de Darwin, el progresismo americano y el eugenismo ofrecían un marco científico para la proliferación y la legitimidad de los saberes expuestos en espectáculos de exhibición humana.

[En este contexto, la fotografía nace] con el ascenso de la filosofía positivista de Comte, impulsada por la aspiración a un conocimiento científico y exacto del mundo sensible. Esta vocación de conocimiento científico [...] se proyecta también en esta época sobre el mundo biológico (Darwin), sobre la patología humana (Claude Bernard, fundador de la medicina experimental) y sobre la estructura social (Marx) [...] También el arte de la época, sobre todo el

impresionismo en el campo de la visión cromática y el naturalismo literario en la crónica social, concuerdan en aspirar a una descripción más científica y exacta del mundo [Gubern, 1992:145].

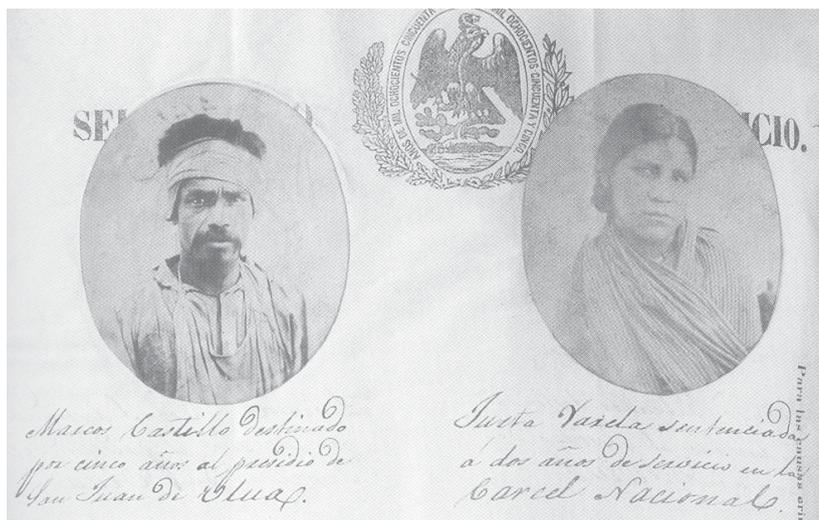
La ciencia aparece en el discurso fotográfico de indígenas de mediados del siglo XIX y principios del XX. Obedecen a este discurso las fotos tomadas por viajeros, antropólogos físicos, fotos de registro de sirvientes, registro de cárceles y espectáculos.

A mediados del siglo XIX, las prácticas de la fotografía y la antropología se acercaron. La emergencia del trabajo de campo como central a la antropología, se parecía a la propuesta fotográfica. Ambos sostenían su legitimidad en el “haber estado allí”. Ambos buscaban recoger la cultura sin contaminarla, obtener la verdad y su reproducción indicial. Para la antropología, la apuesta por la fotografía en lugar de las palabras, se apoyaba en la esperanza de que lograría mayor objetividad, información más precisa y confiabilidad en el registro exacto de rituales y tipos raciales.

El científico desconfiaba en el fondo de la capacidad de los indígenas para responder a sus preguntas. En 1890 se discutía de las virtudes de la antropométrica, porque “es (sumamente) difícil obtener una declaración veraz y precisa en un interrogatorio verbal a orientales y, más aún, a semisalvajes” (*Journal of the Anthropological Society of Bombay*, 1890:121, en Pinney, 1992). En este contexto, la ciencia antropológica aceptó con confianza la fotografía de nativos en su propio ambiente.

Las cárceles y los registros de sirvientes hicieron lo suyo en la fotografía de indígenas. La foto para el registro de identidad de reos es una práctica en México desde 1855. Entre las medidas modernizadoras del gobierno de Juárez en 1862 se expidió el Reglamento sobre Prostitución, que implicaba el registro de las trabajadoras con todo y retrato (Camacho, 2006). En 1888, en Guadalajara, se firmó el Reglamento de criados de la Jefatura Política, donde se estipulaba el registro con foto y la libreta del criado, sin los cuales el sirviente no podía trabajar (Curley, 2006). La fotografía para las libretas de criados, realizada a los sirvientes (la mayoría de origen indígena), eran hechas en los mismos estudios fotográficos a los que acudían las nuevas clases mexicanas en ascenso. De esta manera se repiten accesorios y se ensayan poses que acreditan su promoción a la modernidad.

En 1892 se señala que “El crimen recluta la inmensa mayoría de sus corifeos en las clases bajas de nuestro pueblo que, pertenecientes a la raza indígena, se compone de individuos que tienen signos característicos de un tipo siempre uniforme y muy poco variado” (de la Hoz, en Casanova 2005:10). La fotografía



Casanova, del Castillo, Monroy, Morales, *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*, Conaculta/INAH/Lunweg, España, 2005.

de un supuesto criminal o empleado doméstico y su estudio científico son disciplinarios. Las fotos de cárceles muestran caras de frente. Las tomas de cuerpo completo y de perfil fueron obligatorias hasta el siglo XX. Siguiendo a Foucault, con estas fotos el cuerpo se objetiviza, fragmenta, clasifica y estudia; se hace dócil, se vigila y controla.

El discurso etnográfico realizó dos tipos de fotografías de indígenas: rostros y cuerpos. El cuerpo y la cara son aislados, puestos frente a un telón neutral o a una cuadrícula de medidas homogéneas que permitía concentrarse en los objetos estudiados. Mientras estas fotos escudriñan el rostro, el gesto y las facciones, la mirada del indio, perdida, no tiene réplica. Las otras, tomadas en

sus entornos naturales, eran posadas y mostraban cuerpos en actividades propias. La pretensión científica de éstos no oculta el erotismo solapado y el *voyerismo* racista implícitos en múltiples fotografías de mujeres indígenas semidesnudas y desnudas. Lumholtz (2000), además de pesar y medir a sus “modelos”, fotografía los genitales de las mujeres tarahumaras en 1892.



Carl Lumholtz, *Montañas, duendes, adivinos...*,
INI, México, 2000.

Por otro lado, los indígenas considerados *freaks* son expuestos por su doble interés, como indígenas exóticos y como anormales mentales. Éstos no son mostrados en la foto de estudio con un dramatismo mayor que las fotos de “normales”. Los mismos códigos de la fotografía victoriana, con ropa apropiada y la pose canónica de expresión correcta. Este es el caso de los hermanos gemelos

Máximo y Bartola, vestidos de supuestos aztecas mezclan lo insólito, lo primitivo y lo bestial. El telón de fondo hace el juego entre el mundo salvaje y el civilizado. (Gómez, 2005:84). Los “Aztecas del México Antiguo”, habían nacido microcefálicos en San Salvador y eran anunciados como “los restos vivientes de una civilización exótica”.

Discurso fotográfico de la dignidad personal

Llamo a este conjunto de fotografías de la dignidad personal, no porque hagan justicia a los indígenas o porque se les haya preguntado a ellos su opinión. Más bien encuentro que el objetivo del retrato comercial de estudio en el siglo XIX, era construir una imagen que otorgara a su fotografiado un estatus y una caracterización de decoro y respetabilidad. El retrato tenía el objetivo de describir al sujeto y de inscribir en él su identidad social. El discurso que construye tiene que ver con el concepto de dignidad personal que tienen el fotógrafo y el cliente, el cual es bastante homogéneo a fines del siglo XIX y principios del XX.

Estas fotografías se distinguen por ser posadas y tomadas por fotógrafos de estudio. Tomadas generalmente en interior, consisten en el telón de fondo, el vestuario (incluyendo accesorios) y la pose (y gesto) del sujeto. En cuanto a la construcción de este entorno, se busca idealizar un momento, lugar y clase social.

Los telones de fondo, así como los objetos del escenario del estudio, guardan parentesco con los retratos pintados del siglo XVIII, vinculados a la arquitectura clásica, como la columna y el pedestal con florero. Para los nuevos clientes del estudio, éstos eran los indicadores del lujo europeo.

Los telones de fondo aparecieron casi con la fotografía. Si bien las primeras tomas eran a la intemperie para aprovechar la iluminación natural, pronto se mudaron al interior. Probablemente fuera el ingenio de los fotógrafos lo que revolucionara la fotografía de retrato. La pintura del telón era hecha por pintores autodidactas y giraba en torno a paisajes exteriores, flores, ruinas clásicas, interiores palaciegos. Los mejores telones eran aquellos pintados por experimentados ilustradores a gran escala, como los pintores de escenografía teatral. Los telones eran a color, aunque las fotografías siempre salían en blanco y negro. Tournier ilustra este fenómeno de función poética:

—Hay algo que me intriga —dijo el hombre antes de salir.

—A su disposición.

—Si he entendido bien, la foto que acaba de hacernos será en blanco y negro ¿no?

—Desde luego, desde luego [...].

—Bien. Pero entonces ¿por qué diablos sus decorados están pintados en color?

La pregunta pareció coger a Mustafá por sorpresa.

—¿En color? —repitió mirando su decorado sahariano como si lo viera por primer vez— ¿Usted quiere saber por qué utilizo decorados en color para hacer fotos en blanco y negro?

—Exactamente...

—Bueno, pues... para la inspiración, claro está.

—¿Qué inspiración?

—Pues la mía, claro está, y también la de mis clientes, pero sobre todo, por qué no, la de la máquina.

—¿La inspiración de su máquina de retratar?

—Pues claro que sí, mi máquina participa en la creación, es necesario que ella también tenga su propio talento, ¿pues qué se cree usted? Entonces le enseño un paisaje en color. Lo ve, lo ama, y cuando lo reproduce, pues bien, de esos colores algo se transporta al blanco y negro. ¿Comprende usted?

—No —dijo el hombre con aire obstinado.

—¡Pues claro que sí Émile! —Intervino su mujer—. El señor fotógrafo tiene razón: hace color con el blanco y negro. ¡Oh, señor fotógrafo, no se enfade con mi marido, usted sabe, es tan poco poeta! [Tournier, 2003].

Una excepción fue la foto retocada con color. Pero al aumentar el precio considerablemente, la foto en blanco y negro, con telón sugestivo, era preferida.

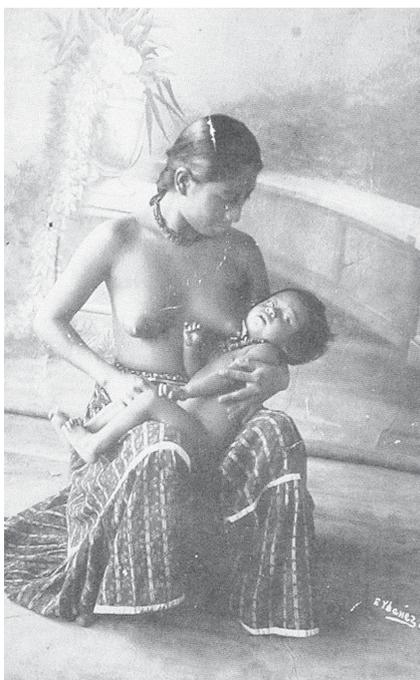
El vestuario era de gran riqueza formal; los vestidos buscaban destacar el cuerpo de las mujeres y su refinación y buen gusto. Casi todos los estudios poseían el vestuario y los accesorios adecuados. Por esta razón vemos en muchos casos, en fotografías hechas en un mismo estudio, los mismos atuendos y accesorios. Los retratos realizados en estudio eran en su mayoría posados de tres cuartos, tendientes a frente. La razón probablemente tiene que ver con la iconografía anterior, donde las poses para la pintura, estaban fuertemente codificadas. En contraste a esta pose aristocrática, la pose frontal era signo de llaneza y sencillez, la pose del hombre natural frente a la pose del hombre

refinado. Las nuevas clases sociales en ascenso aspiraban a tener sus fotografías hechas y copiaban las afectaciones del retrato del siglo XVIII. Sólo las fotos de registro de cárceles y de oficios se hacían de frente, subrayando la inferioridad social de los fotografiados.

En el caso de la fotografía indígena probablemente fuera distinto, ya que el indígena fotografiado era generalmente contratado por el fotógrafo para posteriormente vender sus fotografías como postal o *carte de visite*.

El telón nos dice de los entornos idealizados por el fotógrafo y las formas estéticas consideradas para ubicar al indígena. El fotógrafo situaba a su sujeto en medio de referencias que tuvieran sentido para el gusto popular: se imita el entorno campestre, yerbas, paja, piedras, canastas y ollas.

En otros casos el telón ubicaba al indígena en un lugar y tiempo contradictorios. Como la joven tomada con jardín de fondo, donde las flores y el puente enfatizan la “civilización” y contrastan con el torso desnudo y la pose de maternidad primitiva de la modelo indígena.



160 años de fotografía en México,
Conaculta/Cenart/Océano/
Centro de la Imagen/ Fundación
Televisa, México, 2004.

En otra foto, esta vez del Archivo de Oficios, se puede observar a una joven “recamarera” con vestuario probablemente prestado por el fotógrafo ya que el sueldo “oscilaba entre \$1.50 y \$6.00 para empleados en casa, (por lo que) es probable que su reserva de vestuario no incluyera (la ropa) de mujer seria y respetable” (Camacho, 2006) que requería para la foto de identificación de los registros de criados. La joven posa de tres cuartos, mirando de frente, con un telón clásico, de columna, escalinata y cortina que la sitúan en una posición de aspiraciones impuestas. Su cuerpo se acomoda difícilmente a la pose del brazo sobre la mesita y su rostro muestra perplejidad, quizás enojo y tristeza.



Arturo Camacho Becerra, *El rostro de los oficios*, Ayuntamiento de Guadalajara/Cultura Guadalajara, 2006.

Las fotos de apaches probablemente fueron hechas para su venta como postales. Curiosamente el contexto, pose y accesorios similares fueron empleados en la foto de Buffalo Bill, famoso cazador de indios. Estas fotografías se apropian del gusto del comprador, de su nostalgia por el paisaje silvestre y el entorno del lejano oeste; las armas, como accesorio, recuerdan la bravura de Buffalo Bill o la peligrosidad del jefe apache.

Discurso fotográfico del arte

La pretensión artística de la fotografía se dio casi con su nacimiento. Algunos fotógrafos europeos, como Roger Fenton y Charles Nègre, contra toda opinión calificada de la época, confiaban que su trabajo sería considerado un arte gráfico. Pero en 1862, durante la Gran Exhibición de Londres, la cámara fotográfica aún era clasificada entre los instrumentos científicos. Desde la historia del arte se asienta que la fotografía es heredera de éste. El punto de partida es limitado (Mraz, 2003). Si tomamos en cuenta que la fotografía periodística, etnográfica y la de aficionados rebasan por mucho a la práctica artística, vemos que la aproximación desde el arte no agota la fotografía.

Pero el tema es ampliamente discutido y debatido. ¿Es la fotografía un arte? ¿Es arte por su relación y herencia de la pintura, o es un arte independiente? Walter Benjamin señala que la fotografía, aun la que pretende ser artística, no puede comprenderse sin considerar la técnica fotográfica. En primer lugar, no se puede discutir si la fotografía es un arte o no, si no se toma en cuenta que la técnica imprime en la foto, lo que la hace única: la copia de la realidad en un instante determinado. Y esta técnica aporta una virtud única:

[...] la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros. A pesar de la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispa minúscula del azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen [Benjamin, 2005:26].

Por otro lado, las fotografías que primero entran a las páginas del arte, son fotografías de personajes anónimos. Para Benjamin, las primeras fotos son artísticas en el sentido de que la cámara tenía la capacidad técnica de tomar el instante real que se plasmaba en una imagen que no simulaba, sino que mostraba sus propios componentes técnico-estéticos.

Estas (primeras) imágenes surgieron en un contexto en el que al cliente el fotógrafo le salía al paso sobre todo en calidad de un avanzado técnico, mientras que para el fotógrafo cada cliente pertenecía a una clase en ascenso, dotada de un aura que anidaba hasta en los pliegues de la levita o de la

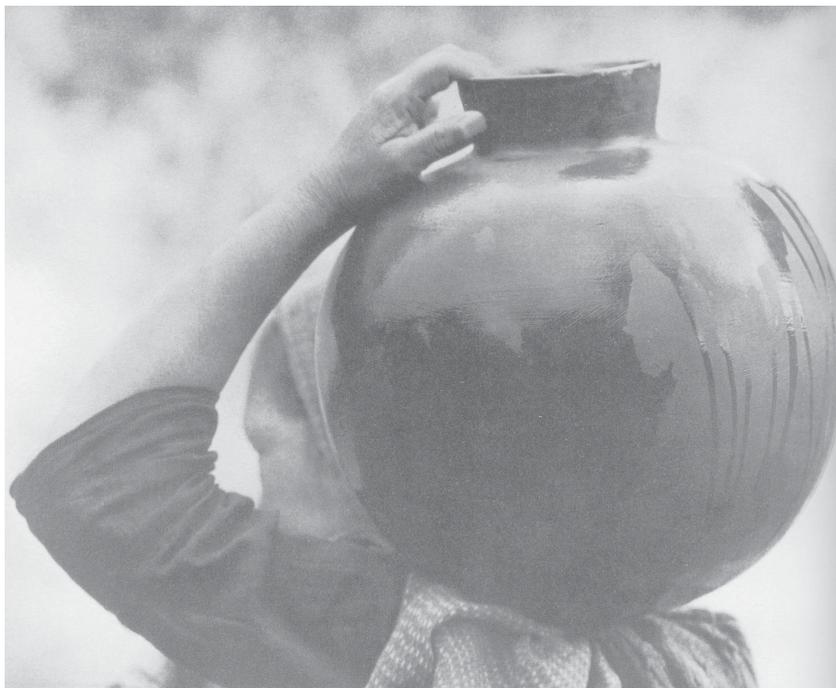
lavallière. Pues esa aura no es el simple producto de una cámara primitiva. Más bien ocurre que en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se correspondían [Benjamin, 2005:37].

Para el autor, posteriormente la fotografía de arte entra en decadencia. Cuando se promueve precisamente como arte e intenta copiar el retrato pintado, retocando la fotografía técnicamente perfecta, la foto deja de ser arte. Las imágenes que parecían espejos eran transformadas con el objeto de “regresar” el aura que había perdido al ser copia nítida de la realidad. También el cliente, cada vez más consciente de su ascenso social y el progreso técnico, posaba más rígido y estereotipado frente a la cámara. La fotografía que copiaba la pintura, no era arte pintado y se convertía en una fotografía que no era arte.

Hasta aquí la fotografía parecía pertenecer al ámbito público, pero algunos la introducían al espacio privado, como Lewis Carrol, quien daba rienda suelta a sus fantasías con niñas que disfrazaba y hacía posar en los años setenta del siglo XIX. En la misma línea, Winfield Scott tomaba fotos de niñas indígenas en situaciones ambiguas, donde se observa un juego entre la visión pintoresca y el erotismo. Siendo que Scott trabajaba tanto para compañías de bienes raíces como para el ferrocarril, su objetivo era menos hacer arte, que vender postales.

Pero probablemente son Edward Weston y Tina Modotti quienes introducen formalmente la fotografía de arte en México. La fotografía llega por primera vez al museo con fotografías suyas que incumplían los cánones artísticos de la época: fotografiaban personajes anónimos, obreros, fragmentos de pobres e indígenas.

El ambiente cultural a favor de la construcción de la mexicanidad de los años posrevolucionarios acogió a Weston y Modotti. La propuesta de ambos fue modificar el México folklórico que hasta entonces se exportaba en pintura y en las fotos de viajeros y de locales. Mientras Weston centraba su interés en los objetos y los paisajes mexicanos, Modotti lo hacía en las personas y las situaciones sociales. Sus fotografías se volvieron verdaderos íconos del nacionalismo y tienen impacto hasta hoy. En sus fotos del cuerpo indígena seccionado y sin cara, con acercamiento a los detalles, posiblemente deseaban representar la universalización de la pobreza y la injusticia social. Perdura en la fotografía de arte así como en la publicitaria, la propuesta de fotografiar indígenas de cuerpo trunco y sin mostrar su cara, si bien no tiene el mismo significado.



Tina Modotti and Edgard Weston. The Mexico Years, Merrell, Nueva York, 2004.

Manuel Álvarez bravo, Dolores Álvarez Bravo y Mariana Yanpolsky continuaron y marcaron una diferencia importante en lo que sería en adelante una foto de indígena. Con la foto del *Señor de Papantla*, Álvarez Bravo muestra su estilo: altos contrastes, luces y encuadres propios. La foto es una muestra de texturas, luces, blancos y negros y un manejo del rostro indígena con un humor especial: ¿acaso el Sr. de Papantla se burla del fotógrafo?, ¿del observador? ¿No le importa que le tomen fotos? ¿O piensa, como dijo alguna vez Magritte al fotógrafo que le hacía un retrato: “Busque bien, nunca me encontrará”?

Menciono el caso de la fotografía de Nacho López ya que se encuentra entre el describir documental y el interpretar del arte. El fotorreportero se aleja de lo pintoresco y tiene un estilo personal, publica en revistas como *Siempre!*, *Artes de México* y *Life*. Es pues un ejemplo de la dificultad de clasificar la fotografía en un sistema de géneros rígidos.

La publicidad y el fotoperiodismo se apropian de algunas de las mencionadas modalidades del discurso artístico. Entre otros, concentra su mirada en lo más vendible del indígena: su ropa y artesanías.



México: diversidad de culturas,
Cemex, Singapur, 1996.

Discurso fotográfico escolar

En México, las políticas educativas nacionales han coincidido en la homogeneidad como meta. El Estado creó una narración donde el país se ve integrado por todas sus partes y adquiere ciertas características propias según el momento histórico. Sin embargo, se puede observar una constante: el interés —durante los casi 90 años que lleva de operar la Secretaría de Educación Pública— de castellanizar, alfabetizar y homogeneizar a la población indígena.

Los libros como vehículo de educación del Estado mexicano construyen el ideal de un mexicano alfabetizado y excluyen a los indígenas ya que se ven como el mayor obstáculo para construir un país integrado con vocación a la modernidad. Así, castellanizar e integrar al indígena a la mexicanidad, ha sido la única propuesta viable en la política educativa oficial.

Periodo tras periodo de gobierno se editan libros para castellanizar, lo que nos sugiere que los indígenas del país, a pesar del esfuerzo de la SEP, no se han

incorporado, homogeneizado ni alfabetizado. En los años de existencia de la SEP hay matices en la educación y edición de libros para indígenas. Sin embargo, se puede observar que no hay claridad de qué hacer con esta amplia población. Darles la voz, sin límites, no ha sido hasta hoy una opción.

Por otro lado, los libros muestran que no se han realizado propuestas educativas radicalmente distintas. Relaciones de poder desiguales están presentes en el objetivo de alfabetizar y castellanizar. No hay voluntad por conocer o por fortalecer las culturas indígenas. En los libros de gran tiraje se rescata únicamente el folklore como rasgo distintivo de los indígenas en general. Los rituales, testimonios, prácticas de salud, económicas, políticas, etcétera, de los múltiples pueblos indígenas contemporáneos, son ignorados. Sus historias se reproducen desvinculadas de su contexto étnico y cosmogónico por lo que resultan sin consistencia ni continuidad; simples cuentos infantiles.

En este lugar reporto las fotografías de indígenas encontradas en 13 libros publicados por la Secretaría de Educación; son todos los libros de texto para primer y segundo grados obligatorios en todas las primarias del país. Dado que llegan a todos los mexicanos y porque explícitamente su objetivo es educar, es importante conocer su política frente a la imagen del indígena. ¿Cómo se visibiliza el indígena en estos libros? Los Libros de Texto Gratuitos (LTG) de primero y segundo tienen tirajes de más de 3 millones por edición. Todos los libros tienen entre 150 y 200 páginas profusamente ilustradas; su relación con el número de fotos donde aparecen indígenas es la siguiente:

GRADO ESCOLAR	FOTOS DE INDÍGENAS
LTG 1ero: matemáticas	0
Matemáticas recortable	0
Español	0
Español recortable	0
Libro integrado	2
Libro integrado recortable	0
LTG 2do: matemáticas	0
Matemáticas recortable	0
Español	0
Español recortable	0
Español lecturas	1
Libro integrado	2
Libro integrado recortable	0

Las cifras anteriores nos sugieren sobre la presencia de la foto indígena en el discurso educativo. Queda claro que en los libros que responden a políticas educativas de alcance general, los indígenas son prácticamente ausentes.

No sólo cuantitativamente su presencia es casi nula, sino que la fotografía es encubridora de su presencia social. Las cinco fotografías tienen la característica común de ocultar su procedencia. En primer lugar, dos de las cinco fotos son de Benito Juárez, es decir, no son fotografías de indígenas actuales. Tampoco se menciona que fuera indígena, en la explicación para los niños de segundo, Juárez “era de familia muy humilde”. En las restantes tres fotos, se reconoce la indigenidad por la ropa; sin embargo, no hay pie de foto o explicación que permita conocer a cuál de las 64 etnias pertenece. Una de ellas llega a mostrar únicamente las manos y cintura de la mujer en el metate y acompaña el texto “en algunos lugares todavía se hacen a mano (las tortillas)”. Finalmente, las últimas fotos son parte de *collages* sugerentes a la diversidad.



Español. Segundo grado Lecturas, Conaliteg, México, 2003.

Las fotografías de indígenas forman parte del *collage*, donde texto, dibujo y foto determinan la unidad. No existe la información para saber de qué indígenas se trata o quién los tomó y ubicó en el nuevo contexto. Estas fotos son un detalle decorativo más. En este sentido es imposible observar la foto fuera de la composición intencionada del autor. El *collage* tiene sus primeras manifestaciones en el movimiento dadaísta que buscaba oponerse a las concepciones



Libro Integrado, Segundo grado, Conaliteg, México, 2002.

tradicionales del arte. En sus representaciones ampliaban su lenguaje expresivo incorporando todo tipo de materiales en busca de lo absurdo, contra la razón y la lógica. Hoy los *collage* representan nuestra cultura visual fragmentaria y se han convertido en prácticas comunes y elementales de educación óptica en las escuelas de diseño, arquitectura, mercadotecnia, comunicación, educación, etcétera. Sin embargo la dimensión política original del *collage* desapareció. En nuestro caso, de la crítica sólo se recupera la valoración de lo irracional, transforma la búsqueda de lo inaudito por la apología de los símbolos patrios y entre ellos, los indígenas descontextualizados, recortados, ausentes. Si bien podría reconocerse que las formas de comunicación que fragmentan el conocimiento restablecen el lado derecho del cerebro, reprimido por la alfabetización, encontramos que en el caso de los libros de la SEP los *collage* son una contradicción. Los libros analizados buscan enseñar a los niños a leer y escribir y fomentar precisamente el pensamiento lógico. Pero en congruencia con las políticas más amplias, en el *collage*, se ha desplazado al indígena al mundo del arte y la decoración.

En segundo lugar se puede observar la elección retórica. Es común encontrar en estas fotos figuras de adjunción, donde la acumulación de objetos acentúa el sentido patriótico y ornamental del indígena o bien por supresión, también se enfatiza el sentido de la foto. En hipérbolos y metáforas el discurso escolar nombra al indio “correcto” como aquel que honra a la bandera mexicana y va a la escuela del mestizaje nacional.

Conclusiones provisionales

Dice Roland Barthes que la desgracia de la fotografía es que el referente está siempre allí. John Tagg le llama “la carga” de la representación. Pero desde la lógica disciplinaria, donde el poder se extiende y se aloja, el que la fotografía simule con veracidad a su referente, permite que se nombre “correctamente” al indígena. Me he aproximado a la relación de la fotografía con los discursos sociales y a la forma cómo juntos funcionan y producen verdades. Aproximarme a las estéticas-políticas en los discursos fotográficos, me permitió acercarme a la expresividad que tiene que ver con el poder del ojo examinador de la cámara, así como con formas discursivas anteriores (fotográficas y ajenas a la foto).

Hoy asombra la poca visibilidad fotográfica de los indígenas en México. Después de los años cuarenta del siglo XX, la fotografía desaparece de las monografías y revistas etnográficas. El motivo podría ser que la etnografía adquirió una escritura impregnada de detalle fotográfico, donde la fotografía sería iterativa. También la escritura etnográfica puede ser una forma de distanciarse de la fotografía indígena de los turistas, la publicidad y la prensa. La saga del discurso científico probablemente está en las revistas de divulgación científica y en la antropología visual (término acuñado por John Colliers Jr. en 1967).

El circo, los *freaks*, los zoológicos humanos llegaron a su fin. Hoy *Ripley* y los *Guinness Records* suplen esta función. Sin embargo, más que indígenas, en estos registros se realiza un culto a las rarezas absurdas y prosaicas. Quizás otra secuela sea la prensa amarillista donde las fotografías hacen *close up* de la deformidad. Los registros policiales y de oficios se desarrollaron en técnicas de control más precisas, que se amplían a todos los campos de la sociedad.

El discurso de la dignidad personal se mantiene hasta hoy vigente. Las fotografías de bodas, quince años y primeras comuniones se hacen con el mismo

propósito, aunque los escenarios se modifiquen. También el fotógrafo ambulante, en ferias y parques, hace la toma de sus clientes montados en burros, con la Virgen de Guadalupe o rodeados de los Reyes Magos y Santa Claus. Los indígenas aparecen poco en estos contextos y más bien los escenarios son rescatados con objetivos comerciales y de propaganda. El discurso fotográfico de arte persiste pero también se ajusta a las tendencias de la época y a la publicidad. El discurso escolar se diversifica y aparecen los Libros de Texto Interculturales (1999) con propuestas fotográficas indígenas distintas; desgraciadamente estos libros son únicamente para el consumo indígena y el resto de la población tiene poco acceso a estas ediciones.

La fotografía de indígenas nace y se desarrolla con una dimensión política que sostiene las prácticas hegemónicas. Es importante construir los espacios públicos donde se expongan las fotografías que adoptan los “nombres” con los que los indígenas de hoy desean ser conocidos. En otras palabras, concebir nuevas políticas que generen nuevos nombres “correctos”.

Bibliografía

- Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (coords.) (2005), *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México.
- Arendt, Hanna (1993), *La condición humana*, Paidós, España.
- Bajúin, M.M. (2003), *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- Barthes, Roland (1995), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, España.
- Benjamin, Walter (2005), *Sobre la fotografía*, Pre-textos, España.
- Camacho, Arturo (Curaduría) (2006), *El rostro de los oficios*, Amate, Guadalajara.
- Corona, Sarah (2002), *Miradas entrevistas. Aproximación a la cultura, comunicación y fotografía huichola*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Casanova, Rosa (2005), “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en Rosa Casanova, Alberto del Castillo *et al.*, *Imaginario y fotografía en México*, Conaculta/INAH/Lunwerk, España.
- Curly, Robert (2006), “La democratización del retrato: registro de empleados domésticos, 1888-1894”, en Camacho, Arturo (Curaduría), *El rostro de los oficios*, Amate, Guadalajara.
- Edwards, Elizabeth (ed.) (1992), *Anthropology and Photography 1860-1920*, Yale University Press, EUA.

- Gómez Mostajo, Lorena (2005), "Charles Eisenman y los monstrous victorianos", *Luna Córnea*, núm. 30, México.
- Gubern, Roman (1992), *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Gustavo Gili, México.
- Mraz, John (2003), *Historiar la fotografía*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla.
- Neal, Avon (1997), "Folk art fantasies: photographer's backdrops", *Afterimage*, marzo-abril.
- Pinney, Chistopher (1992), "The parallel Histories of Anthropology and Photography", en Edwards, Elizabeth (ed.), *Anthropology and Photography 1860-1920*, Yale University Press, EUA.
- y Nicolas Peterson (eds.) (2003), *Photography's Other Histories*, Duke Univesity Press, EUA.
- Rancière, Jacques (1995), "Politics, Identification and Subjectivization", en John Rajchman (ed.), *The Identity in Question*, Routledge, EUA.
- (2000), *Le partage du sensible. Esthetique et politique*, La Fabrique, París.
- Roegiers, Patrick (2005), *Magritte et la photographie*, Ludion, Amsterdam.
- Scott, Joan W. (1995), "Multiculturalism and the Politics of Identity", en John Rajchman (ed.), *The Identity in Question*, Routledge, EUA.
- Tagg, John (2005), *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Macmillan Press, EUA.
- Tournier, Michel (2003), *La gota de oro*, Alfaguara, Madrid.
- Vázquez, Mario R. (texto) (2000), *Lumboltz, Carl, Montañas, duendes, adivinos...*, INI, México.