



LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO EN LAS FOTOGRAFÍAS DEL ANTROPÓLOGO E INDIGENISTA JULIO DE LA FUENTE

Mariana da Costa A. Petroni

Este artículo busca comprender la representación del indio construida por el antropólogo e indigenista Julio de la Fuente, a partir del análisis de sus fotografías tomadas durante el primer periodo de su carrera, cuando realizó sus estancias de campo en el estado de Oaxaca. Basándose en las aportaciones de la antropología visual, el trabajo pretende incorporar nuevas herramientas al estudio de las representaciones sociales en la antropología mexicana. *Palabras clave: Julio de la Fuente, fotografía, antropología e indigenismo en México.*

This article seeks to understand the representation of Mexican Indians constructed by the anthropologist Julio de la Fuente, by analyzing the photographs he took during the first period of his career, when he did his field work in Oaxaca. Based on the contributions of visual anthropology, this text tries to incorporate new tools into the study of social representations in Mexican Anthropology.

A partir de l'analyse des photos prises par Julio de la Fuente au debut de sa carrière dans l'Etat de Oaxaca, cet article traite de la représentation de l'indien construite par cet anthropologue indigeniste. En s'appuyant sur l'anthropologie visuelle, cette analyse propose des outils nouveaux pour l'étude des représentations sociales dans l'anthropologie mexicaine.

* Licenciada en Ciencias Sociales por la Universidad de São Paulo – Brasil. Maestra en Antropología Social, por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social – CIESAS DF. Actualmente trabaja en el proyecto *El mundo indígena y su iconografía*, coordinado por la Doctora Teresa Rojas. E-mail: marianapetroni@hotmail.com

Introducción

La propuesta formulada por Gilberto Giménez Montiel, en la cual define la cultura como “la organización social del sentido, interiorizado por los sujetos y objetivada en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados” (2005: 85) demuestra la existencia de un vasto campo de fenómenos que pueden ser analizados y entendidos a partir de la concepción simbólica de la cultura. Dentro de este campo, la distinción entre símbolos objetivados y formas simbólicas y estructuras mentales interiorizadas (Bourdieu en Giménez, 2005: 401) permite estudiar a los actores sociales concretos y el medio en el cual producen y reproducen su cultura.

A partir de esta concepción que vincula los modelos simbólicos a los actores que los incorporan subjetivamente y los expresan en sus prácticas, y considerando la cultura desde la perspectiva del sujeto y de sus formas interiorizadas, busco comprender, en este artículo, la representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente, es decir, los esquemas subjetivos de percepción, valoración y acción que llevaron a este autor a plasmar en sus imágenes determinada representación del indio, a partir de condiciones históricas, sociales e ideológicas específicas.

En este artículo utilizo el concepto de “representación” formulado por Jean-Claude Abric (2005), apoyándose en la teoría elaborada por S. Moscovici. Este autor define la representación como:

... una forma de conocimiento, elaborada y compartida socialmente con un objetivo práctico, que concurre a la construcción de una realidad común para un conjunto social. Constituye a la vez el producto y el proceso de una actividad mental por medio de la cual un individuo o un grupo de individuos reconstituyen la realidad a la que se enfrentan atribuyéndole un significado específico (Abric, 2005: 408).

A partir de esta definición, trato de interpretar la imagen del indígena en las fotografías de Julio de la Fuente, considerando a éstas como una forma de representación, elaborada por el autor, que in-



tegra al mismo tiempo el producto y el proceso a través del cual este antropólogo significó la realidad.

La imagen como una manera particular de representar

La antropología ha utilizado la fotografía como una forma de registro desde sus inicios. Pero hay que tomar en cuenta que el trabajo antropológico, en general, ha sido cuestionado en nuestros días. Así, la crítica posmoderna a la antropología considera las monografías etnográficas no como restituciones objetivas de una realidad específica, sino más bien como elaboraciones de autores que utilizan determinadas metáforas e imágenes mentales para la construcción de un texto científico, a partir de su experiencia biográfica y de su sensibilidad frente a determinados fenómenos.

De acuerdo a este punto de vista, tanto los textos como las imágenes que utilizan los antropólogos para ilustrarlos no serían reproducciones fieles de la realidad, sino más bien productos de una mirada codificada social y culturalmente. Las fotografías antropológicas tendrían que ser entendidas, entonces, como artefactos culturales que permiten la comprensión de distintos procesos sociales, ya que agregan nuevas dimensiones a la interpretación y comprensión del universo simbólico que se expresa a través de sistemas de actitudes por medio de las cuales los individuos y grupos sociales se definen, construyen identidades y aprehenden mentalidades (Caiuby, 1998).

En el caso específico que nos ocupa, tratamos de comprender cómo las imágenes expresan y dialogan constantemente con el contexto y la cultura de la sociedad que las produce; es decir, cómo las fotografías de Julio de la Fuente dialogan con cuestiones culturales y políticas fundamentales, a la vez que expresan la diversidad de los grupos e ideologías presentes en el momento histórico en el cual este autor tomó sus fotografías.

Julio de la Fuente y su obra

Julio de la Fuente (1905-1970) fue un importante antropólogo indigenista. Desarrolló distintos temas en su obra antropológica, entre los que podemos destacar las relaciones interétnicas, la educación indígena y la antropología aplicada, obra que fue producida bajo los auspicios del Instituto Nacional Indigenista, institución en la cual trabajó gran parte de su vida.

Sin embargo, para comprender la representación del indio en la obra de este autor es importante recordar que antes de dedicarse a la antropología, De la Fuente fue artista gráfico, y como tal ilustró los primeros libros gratuitos de lectura para la enseñanza primaria de la colección *Simiente*, a principios de la década de 1930.

Julio de la Fuente también formó parte como artista gráfico de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), movimiento que surgió en 1934 como parte de la nueva trama de organizaciones culturales, de este período, que buscaban cambios significativos en el proceso productivo del arte, bajo la perspectiva de una sociedad más justa e igualitaria (Reyes, 1987), inspirada por los ideales de la Revolución Mexicana.

La obra gráfica de Julio de la Fuente es, en gran medida, parte de este contexto en el cual el autor, colaborador de las revistas *Ruta* y *Frente a Frente*, demuestra su visión artística a través de la militancia política y con una evidente influencia de la gráfica soviética. Es también durante este período de compromiso con la LEAR cuando De la Fuente se inicia en la fotografía.

En 1937, Julio de la Fuente sufre un accidente y pierde un ojo, lo que lo lleva a abandonar las artes gráficas para dedicarse a la antropología. “El activista social que había en él se convirtió en analista social, el intelectual profundo de proyecciones fecundas que dirigió sus pasos al amplio terreno de la antropología” (Aguirre, 1980: 24).

La formación antropológica de Julio de la Fuente estuvo marcada, en un principio, por la influencia de intelectuales estadounidenses que buscaban comprender los procesos de cambio social que sufría el país como consecuencia de la revolución social. Su primer



trabajo antropológico, realizado entre los zapotecos de Yalálag, lo inició...

... con el fin de determinar, si tal cosa fuera posible, las características culturales que asemejan y diferencian a los grupos de nuestra población llamados indios —haciendo una necesaria distinción entre el mestizo campesino y el urbano— así como los factores que han venido operando para el cambio de una clase de gente y cultura en otra, y dar lo que por aproximación podría llamarse una sociedad y cultura mexicana (De la Fuente, 1949: 9).

Esta primera obra Julio de la Fuente se basa en la idea de Robert Redfield¹ sobre la “funcionalidad” de la cultura “*folke*”, lo que le permitió, por un lado, indagar las características no-indígenas de las sociedades *folke* y las razones para su supuesta desorganización social, en vista de comprender cómo reacciona la cultura zapoteca frente al contacto prolongado con otras culturas tecnológicamente más avanzadas; por otro lado, defender el pluralismo cultural, hecho común en la obra posterior de De la Fuente, así como del indigenismo en el período considerado.

En este estudio el indio es percibido como perteneciendo al grado más simple en la escala evolutiva hacia la urbanidad. El autor también afirma que la “sociedad primitiva” experimenta modificaciones lentas, llegando a presentarse simultáneamente los caracteres tribales y los de la sociedad moderna. Estas características definen al indio a través de su idioma, vestimenta y “falta” de individualismo, reduciendo por ello al indígena a la posesión o ausencia de determinados signos identitarios.

Las fotografías de Julio de la Fuente analizadas en este artículo corresponden a este primer período de su obra como antropólogo e

1 En su obra *Tepoztlán: a mexican village*, publicada en 1930, Robert Redfield desarrolla un marco conceptual para el estudio de la cultura *folke*, caracterizada por su manera particular y coherente de vida, claramente distinguible de la vida urbana. Basado en las premisas funcionalistas, Redfield consideraba que la cultura se conformaba de partes que componían un todo de funcionamiento uniforme y cuya función era mantener las relaciones existentes entre los grupos humanos. Su investigación busca entender cómo se da el proceso de adaptación-reacción de una cultura *folke* en el contacto con otra cultura tecnológicamente más avanzada. A este proceso lo denominó “aculturación”.

indigenista, en la cual también se destaca el trabajo que realizó con Bronislaw Malinowski, en 1940, sobre el cambio social y la economía del sistema de mercados en Oaxaca. Por eso se encuentran entre sus fotografías muchas imágenes de los mercados de la región.²

El acervo de Julio de la Fuente cuenta con 2,360 fotografías tomadas entre 1938-1952 aproximadamente. Se presume que la mayoría de ellas son registros de Yalálag.

El estilo documental de las imágenes de De la Fuente comprende la fotografía taxonómica, que retoma de cierta manera el modelo de registro de los grupos indígenas utilizados en décadas anteriores; las fotografías de ruinas arqueológicas y objetos prehispánicos, en un estilo “catálogo de museo”, y la fotografía “costumbrista”³ de tipos populares tan frecuente en los modelos fotográficos del siglo XIX; sin embargo, en sus fotografías resalta una óptica modernista que confiere mayor movimiento a las imágenes, así como también la inclusión de temáticas sociales como la pobreza y el alcoholismo.

La mayor parte de las fotografías corresponden a su estancia en la Sierra Norte zapoteca, de las cuales 221 fueron identificadas en el catálogo *Iconografías de Luž* como de Yalálag: el 45 % de estas últimas son retratos de familias que, según mi lectura, corresponden a la percepción que tiene De la Fuente del cambio cultural, señalado a través del cambio de vestimenta.

Breve nota sobre la semiótica de la fotografía

Desde su invención, la fotografía se ha desarrollado por distintos caminos, uno de los cuales ha sido su utilización como instrumento

2 Las fotografías de Julio de la Fuente se encuentran en la fototeca “Nacho López”, que posee cinco fondos entre los cuales se destaca el fondo histórico que posee 10,311 fotografías, que corresponden al período de 1811-1996. Las fotografías del fondo histórico se encuentran reunidas en un catálogo electrónico en discos compactos, elaborados por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) con el nombre de *Iconografías de Luž*.

3 La fotografía costumbrista buscaba transmitir la manera de ser de determinada población, sus principales actividades, su vestimenta y costumbres.



de registro de las disciplinas científicas. En efecto, Julio de la Fuente la utilizó como herramienta de registro etnográfico:

... para precisar muchos datos, se trabajó con un número reducido de personas, y al registro escrito se agregó el empleo del dibujo, la fotografía y el cine (De la Fuente, 1949: 10).

En algunos estudios de antropología visual, la imagen fotográfica está asociada a la idea de que es fruto de la imaginación o interpretación de su autor. Pero también se debe admitir que la fotografía nace de la observación de una realidad que está encerrada en una estructura cultural, por lo cual la imagen viene cargada de significados, de fragmentos que son moldeados en un relato único y revelador (Andrade, 2002).

Roland Barthes (1997) plantea que la paradoja del mensaje fotográfico radica en la co-existencia, en la fotografía, de dos mensajes, uno sin código (lo análogo) y otro codificado (lo connotado), que expresan su valor testimonial y objetivo el primero, y sus valores culturales o simbólicos el segundo. Nos apoyaremos en esta tesis para visualizar en la obra de Julio de la Fuente la conjunción de estos dos mensajes que caracterizan su discurso ideológico basado sin embargo en una realidad objetiva.

A través de las aportaciones de Phillippe Dubois, que desde la perspectiva semiótica presenta la reformulación y aplicación de tres diferentes tipos de signos a partir de su definición más amplia de lo fotográfico...

... como una categoría que no sea tanto estética, semiótica o histórica como fundamentalmente *epistémica*, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular, 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 (Dubois, 1986: 54),

concebimos la fotografía como una forma de pensar, como producto y proceso de una actividad mental.

Partiendo de las contribuciones de Charles Peirce, Dubois sitúa la fotografía dentro de una categoría de signos denominada “índex”, que en oposición al icono y al símbolo, concibe la imagen como una huella, un vestigio, un rastro de algo que ha estado ahí afuera y que queda registrado a través de un proceso técnico iniciado por el fotógrafo mismo, que ha elegido el momento exacto para accionarlo. El “acto fotográfico” es entonces producto de una experiencia del fotógrafo con respecto a una realidad concreta y de su registro como un “real ahí afuera”; sin embargo, también abarca la codificación propia de su autor marcada por su experiencia y por su carga cultural.

Para este autor la fotografía es al mismo tiempo mimética, simbólica e indicial. A partir de esta propuesta se considera que la fotografía es una construcción simbólica que cada fotógrafo produce, determinado o mediado por la cultura de la cual proviene, por lo cual no constituye un “espejo de lo real”. En la definición de Dubois, el índex (o indicios) remite a una clase de signos que mantienen con su referente una relación de conexión real, mientras que los iconos se definen por una simple relación de semejanza atemporal y los símbolos por una relación arbitraria resultante de una convención general (1986: 56).

Por lo tanto, la fotografía es, 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 que acciona el aparato fotográfico, y con lo que ha estado frente al mismo; es el resultado, el producto de un acto y de una experiencia (Dorotinsky, 2003: 45).

A partir de esta definición, la imagen fotográfica es entendida como un producto y un proceso de la experiencia del autor del registro, en nuestro caso específico de la realidad indígena, pero que también contiene una codificación marcada por la cultura en la cual estaba inmerso el fotógrafo.

Entender la fotografía como una categoría epistémica nos permite, como lo afirma Dorotinsky (2003), concebir la imagen como



una forma particular de representación que reconstituye la realidad atribuyéndole una significación específica. Por otro lado, la perspectiva presentada por Dubois permite recuperar la diversidad de lecturas e interpretaciones posibles de un mismo signo que, muchas veces, puede pertenecer simultáneamente a las tres categorías presentadas por el autor — icono, símbolo, índice—, ya que éstas no son únicas ni excluyentes entre sí.

Además, el enfoque semiótico presentado por Dubois permite explicar por qué los que miran una misma imagen fotográfica en diferentes momentos históricos, la comprenden o interpretan de maneras muy diversas, lo que le agrega a la lectura de la fotografía una dimensión hermenéutica y fenomenológica. Las fotografías de Julio de la Fuente son un ejemplo de esta riqueza, y constituyen para nosotros un documento de la realidad indígena; sus imágenes son fuente de información, y pueden ser interpretadas a partir del marco conceptual semiótico presentado en esta investigación.

El indio representado por Julio de la Fuente

La perspectiva de la fotografía como icono, en tanto imagen mimética y objetiva, nos permite percibir en las imágenes de Julio de la Fuente una mirada orientada por el marco de las ciencias sociales. Como documentos neutros, estas imágenes fueron utilizadas para ilustrar artículos del autor y como auxiliares en sus investigaciones etnográficas, por lo tanto son testigos de la presencia del investigador en las comunidades indígenas y de su percepción de la realidad indígena. La relación objetividad-imagen puede ser percibida sobre todo en las fotografías de ruinas arqueológicas, que retoman su papel del siglo XIX de mostrar el rostro de las civilizaciones antiguas.

La perspectiva que considera las fotografías como símbolos, es decir, como construcciones arbitrarias que revelan una relación culturalmente codificada con su referente, permite interpretar las imágenes a partir de los intereses ideológicos, políticos, económicos, sociales, científicos y estéticos del autor, que desde el encuadre, el

ángulo y a veces la pose de los fotografiados revela sus intenciones. Las mismas imágenes de paisajes que en un primer momento fueron leídas como un testimonio de la presencia del antropólogo en el mundo indígena, pueden ser leídas también como...

... la visión de las zonas indias como ‘regiones de refugio’: para-
jes aislados, terrenos difíciles de cultivar y de transitar, desiertos o
montañas escarpadas (Bonfil, 1989: 33).

Esta lectura está estrechamente relacionada con las políticas indigenistas de la década de los 1950 en México. Son también simbólicas las fotografías de las artesanías indígenas, ya que revelan que De la Fuente las considera como representativas de las actividades de los grupos indígenas con los cuales tuvo contacto.

La dimensión de la fotografía como huella o indicio (*index*) de una realidad que existió en un momento determinado, permite captar la presencia del fotógrafo en el instante de un intercambio de miradas entre él y el sujeto fotografiado, enfatizando el momento de “negociación” del acto fotográfico. “En este lugar de la fotografía como indicio se deposita un instante de una experiencia irrepetible, a pesar de la multi-reproducción de la imagen” (Dorotinsky, 2003: 47).

En una de sus fotografías se revela claramente esta negociación. Se trata de la fotografía de un niño que posa para la cámara sobre un fondo blanco: el niño se deja fotografiar de pie con una mirada cuestionadora, guardando en su rostro ese instante. La fotografía registra este momento que revela la negociación y la relación del antropólogo con su informante-objeto de estudio-fotografiado.

Gran parte de las imágenes de De la Fuente, que se centran en mostrar rasgos físicos y elementos de vestido, peinado, entorno, etcétera, sin retoques ni adornos, tanto de los yalaltecas como de los habitantes de otras regiones indígenas del país, funcionaba como una herramienta auxiliar para la realización de su trabajo etnográfico; y a través de su función documental, se presentaba como un testimonio de la existencia de los grupos indígenas transformados en objetos de estudio.



Como objetos de estudio, los indígenas eran observados buscando sus características culturales —hasta raciales—; catalogados a partir de los signos visuales de diferenciación. El antropólogo Johannes Fabian, citado en la tesis de Dorotinsky, llama “visualismo” a la práctica que supone que visualizar a una sociedad y representarla gráficamente, es lo mismo que comprenderla. De este modo, la representación de la diferencia cultural a través de las imágenes tendría como principal objetivo la auto-explicación. Los registros fotográficos de De la Fuente se presentan también bajo esta óptica como un intento de catalogación de la diferencia cultural, en un esfuerzo por comprenderla.

La base de la comprensión del carácter indígena era la definición de los rasgos específicos del grupo en cuestión, uno de los cuales, visualmente apreciado, era la vestimenta que marcaba claramente su diferenciación de los mestizos. En la obra de De la Fuente el vestido y los accesorios tienen este carácter diferenciador. A partir de su estudio sobre el cambio cultural, caracterizado por la búsqueda de “elementos que asemejan y diferencian a los grupos de nuestra población (...)” (De la Fuente, 1949: 9), el autor relaciona las prendas de vestir con el apego a los modos considerados como conservadores o, por el contrario, con el “acatrinamiento”.

El huipil bordado, el rodete, la cruz yalalteca y otros elementos de la vestimenta indígena son vistos como signos de la preservación de las costumbres tradicionales. La búsqueda de este tipo de caracterizaciones lleva a De la Fuente a sacar decenas de fotografías que tipifican tanto lo tradicional como lo moderno. El cambio se percibe a través de las fotografías familiares en las cuales el autor ubica los personajes cambiantes, principalmente a los niños que, a diferencia de sus padres, ya no utilizan los trajes tradicionales, presentándose por ello como agentes del cambio cultural. La vestimenta y los atuendos revelan la cercanía o lejanía de los individuos con respecto a lo urbano y, en consecuencia, las posibilidades o no del cambio cultural.

En esta caracterización de los rasgos tradicionales de lo indígena, la mujer ocupa un lugar especial. Aunque De la Fuente caracteriza



Julio de la Fuente, 1940. Yalálaj, Oaxaca. Pueblo indígena: zapoteco

*D.R. Autor / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/
Fototeca Nacho López. Núm inventario 1271*

tanto la vestimenta de los hombres como de las mujeres, son éstas las que se destacan, principalmente por la cantidad de fotografías en las cuales se enfatiza la belleza femenina y se reproduce la mirada occidental por la cual la mujer no occidental es mirada a partir de su exotismo. La relación de la mujer con la tradición se manifiesta tácitamente a través de su asociación con la vestimenta tradicional y el no cambio cultural. Dorotinsky menciona un texto de Sherry Ortner, en el se cual afirma que la mujer es identificada siempre con algo que cada cultura evalúa como inferior. Aunque De la Fuente



retrata algunas mujeres “acatrinadas”, prevalecen las fotografías de mujeres con huipil o traje tradicional, por lo cual se puede afirmar que la asociación de la mujer indígena con la tradición y el conservadurismo indica —de cierta manera—, los valores occidentales a partir de los cuales De la Fuente percibía a la mujer indígena. En un contexto en el cual la sociedad nacional valoraba la modernidad, la tradición indígena queda inferiorizada frente a los ímpetus progresistas y modernizantes a que obedecían, inclusive, las políticas indigenistas.

En el México posrevolucionario, la misión modernizadora indigenista, implementada a través de las acciones de integración de las comunidades indígenas a la realidad nacional, puede ser entendida como una práctica de colonialismo interno, basado en el ideal de la modernidad civilizatoria en virtud de la cual la población indígena debería alcanzar los niveles culturales y tecnológicos mestizos a través del cambio cultural. Dentro de este imaginario mexicano “occidental” sobre el indio, las mujeres se transformaron en seres exóticos, guardianas de la tradición, relacionando la belleza indígena con el uso de la indumentaria tradicional. Esta asociación es aún más clara en las imágenes de peinados y adornos como marcadores materiales del mantenimiento tradicional de las costumbres. En algunas de estas imágenes el autor utiliza el ángulo contrapicado para fotografiar a las indígenas, lo que las coloca en una posición superior a la mirada del fotógrafo, produciendo una sensación de superioridad; de este modo la imagen eleva y dignifica la figura indígena a través de su belleza y crea a través de los “trucos” artísticos de la fotografía la estampa de una mujer enaltecida y folklorizada.

Dorotinsky señala que los inventarios fotográficos de poblaciones en México, que se realizaron con mayor impulso durante el Porfiriato, obedecían a dos motivaciones ideológicas básicas: la fotografía como medio de conservación de lo que estaba por desaparecer, y como instrumento de fijación y petrificación de una realidad. Si regresamos a las fotografías de De la Fuente tomando en cuenta estos dos aspectos que definen la fotografía como documento, podemos ver su catalogación de la vestimenta femenina como una manera de



Julio de la Fuente, 1940. Yaláj, Oaxaca. Pueblo indígena: zapoteco

*D.R. Autor / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/
Fototeca Nacho López. Núm inventario 1266*

asignar a la tradición importancia y valor dentro de los archivos etnográficos, pero también como registro de una realidad que a partir de la acción indigenista iría a desaparecer.

Las fotografías que retratan el cambio cultural a través de la vestimenta parecen, en su mayoría, álbumes familiares en las cuales aparecen toda la familia de pie, algunas veces sin la presencia del padre, pero siempre con la de la madre y sus hijos. Figuran como parte de esta caracterización las fotografías de madre e hijo. Entre los



fotógrafos que retrataron a los indígenas mexicanos, la imagen de la mujer india —bastante frecuente— suele exaltarse destacando su papel de madre, lo que a su vez suele asociarse estereotipadamente con el imaginario nacional que enaltece a la mujer-madre indígena como madre de la patria.

La asociación simbólica de la maternidad con la naturaleza y la tierra convirtió a la madre indígena, durante la primera mitad del siglo XX, en el principal actor de la producción fotográfica; por un lado debido a los lazos simbólicos entre patria-nación-tierra-mujer nativa, y por otro debido a que los fotógrafos que salían de las ciudades encontraban con mayor facilidad en los pueblos madres indias, ya que los hombres estaban, normalmente, trabajando en la milpa (Dorotinsky, 2003: 228). Esto pudo haber pasado probablemente con Julio de la Fuente, ya que en su archivo las imágenes de madres y niños son más numerosas que las de los hombres, principalmente si consideramos las imágenes correspondientes a la Sierra Norte Zapoteca.

La obra antropológica de De la Fuente se ha desarrollado como una búsqueda de soluciones para la integración de las poblaciones indígenas a la nación, como un medio de sacarlas de la pobreza y de la marginación en las que estaban sumidas en virtud de su relación desigual con los grupos mestizos mexicanos. Este enfoque ideológico-científico se orientaba a la formulación de políticas públicas, en vista de las cuales se realizaba el estudio etnográfico de los grupos en cuestión, con lo cual la antropología se ponía al servicio del poder político aportando los saberes necesarios para el desarrollo de estrategias gubernamentales de integración de las poblaciones indígenas.

Este contexto marca tanto la obra de De la Fuente como la de otros pensadores mexicanos en la primera mitad del siglo XX, y se trasluce también en la fotografías de este antropólogo que intentan catalogar a las comunidades indígenas a partir de la vestimenta tradicional y su transformación. Con ello demuestra que su visión de las comunidades indígenas obedecía a la percepción que prevalecía en este periodo, visión que percibía a los sujetos indígenas como

objetos dependientes de la ciencia y de las políticas públicas, delatando con ello la relación de poder implicada en el indigenismo de este autor. Sus fotografías de catalogación de imágenes folklóricas logran construir social y políticamente al indígena a través de esta mirada lejana, científica e indigenista. Sus producciones fotográficas ubican a los hombres y mujeres indígenas en la dirección de un posible cambio dependiente de la sociedad urbana nacional, relacionándolos a la vez con el grado más sencillo de la cultura, en un espacio lejano, exótico, distante siempre de la realidad del investigador.

Los registros fotográficos de Julio de la Fuente forman parte, por lo tanto, de una especie de archivo de conocimientos occidental que acerca lo exótico a las posibilidades de cambio y transformación permitidas y formuladas por el conocimiento científico, y aplicadas a través de las políticas indigenistas. La perspectiva del “salvamento”, que Dorotinsky caracteriza como típica de las fotografías del siglo XIX como rescate de lo que estaba muriendo, adquiere en la obra de De la Fuente un sentido más complejo. Sus tomas, al mismo tiempo que guardan la imagen de la tradición indígena congelando la realidad de un mundo que va a transformarse y con eso desaparecer, permite también la formulación de diagnósticos antropológicos que posibilitan la formulación de políticas públicas de “salvamento” de estas poblaciones, es decir, de integración a la cultura nacional. Este salvamento implica aquí la transformación y pérdida de determinados rasgos culturales definitorios del indígena.

En consecuencia, las fotografías del cambio cultural pueden ser percibidas aquí como la huella de un momento único, el rastro de una realidad destinada al cambio y a la transformación. Julio de la Fuente guarda en una captación instantánea la imagen de un presente que ya no va a existir, de un huipil que tiende a modernizarse y a desaparecer.

Hasta aquí podemos afirmar que la representación fotográfica del indio en el archivo de Julio de la Fuente posee características de la iconografía decimonónica de corte científicista, que se manifiestan en su obra a través de la perspectiva indigenista, ideología desarrollada en el siglo XX a partir de la posrevolución mexicana.



Sin embargo, como hemos visto, De la Fuente fue artista gráfico, y como tal militó políticamente mediante su participación en actividades y revistas artísticas que buscaban la transformación del país a partir de premisas revolucionarias. Tanto sus actividades artísticas como su incursión en las ciencias antropológicas revelan de manera fundamental su visión de la realidad que se manifiesta particularmente a través de su afán por la transmisión de “ideas-motivos” como medio de “concientización o convencimiento con respecto a un cuerpo de ideas que constituye una ideología política” (Collin 1980: 201), ambas presentes en su producción fotográfica.

La fotografía antropológica o etnográfica es aquella que busca “obtener información visual útil, significativa y pertinente para su ramo de estudio” (Dorotinsky, 2003). La conjunción de estas características etnográficas de la obra visual de De la Fuente, juntamente con sus connotaciones militantes, nos permiten percibir diferentes matices en su obra, que muchas veces apuntan al conocimiento del “otro” como una forma de concientización sobre la diferencia. La documentación visual del cambio cultural en la obra de este autor cataloga y clasifica sus objetos de estudio buscando el entendimiento de la diversidad, el conocimiento del “otro” en vista de la consolidación de un Estado nacional unificado, homogéneo, moderno, ordenado, industrializado y progresista.

Aunque De la Fuente participó en los movimientos artísticos de la década de los 1930, fundadores de la fotografía de vanguardia en México, no se observa en su obra una influencia clara de la visión de fotógrafos como Manuel y Lola Álvarez Bravo, quienes a través de contrapicados, ángulos oblicuos y la estetización de la imagen del indio crearon una nueva representación de éste desde la mirada artística. La mirada de De la Fuente menos estática que la de las fotografías de períodos anteriores, con algunos ángulos oblicuos o contrapicados; sin embargo prevalece la toma de frente en un intento por dar prioridad a la mirada científica. Por ejemplo, el autor no hace uso de la estética del fragmento, tan utilizada por Tina Modotti, sino que sus fotografías buscan siempre encuadrar los cuerpos completos o captarlos desde algún ángulo que no le quite identidad al

sujeto y permita la visualización de más de un aspecto de la escena plasmada.

Por ello podemos afirmar que la influencia de la generación de la vanguardia fotográfica sobre la obra de Julio de la Fuente se da más bien a través del fotoperiodismo, y del intento por documentar una realidad o un acontecimiento sin interferir en o modificar la realidad; los indígenas aparecen en posiciones menos estáticas, y las poses, aunque muchas veces dan la impresión de una situación un tanto falsa, parecen buscar algo más que un simple registro, como lo sugieren las imágenes de fiestas, de entornos y de actividades productivas (Pérez, 1998). Regreso entonces a la dualidad científicismo-veracidad, que en la obra de este antropólogo adquiere importantes matices, entre los cuales podemos destacar el de la información y la promoción del conocimiento de la realidad del “otro” indio.

El énfasis en la necesidad del conocimiento del “otro” surge en la antropología tanto por la necesidad de determinar al sujeto de las políticas públicas indigenistas, como por la búsqueda de una definición de “lo mexicano”, por oposición al “otro”. En el período inmediatamente posterior a la Revolución Mexicana, este movimiento considera al indio como un componente inferior de la sociedad mexicana que debe ser integrado a la nación; pero en la década de los cuarenta el imaginario colectivo negativo pasa a ser combatido por la misma antropología que ahora busca la integración del indio, pero a través del conocimiento de su realidad. De aquí la valoración de los aspectos “positivos” de su cultura, como una forma de enriquecer la misma cultura nacional. Este afán de valoración del indio es perceptible en los textos de De la Fuente. En efecto, la premisa de la necesidad del conocimiento de la vida indígena para la implementación de políticas públicas efectivas en vista de su “mexicanización”, llevó a este autor a distinguir entre los aspectos positivos y negativos de esta población que podían o no ser aprovechados para la implementación del cambio cultural.

Pérez Montfort señala que muchos fotógrafos étnicos de la década de los treinta en México quedaron atrapados entre la idealización y la presencia real del indígena. La contradicción permeaba la reva-



loración de lo indio, “pues el olvido y la amargura miserable se obstinaban en aparecer en las imágenes” (Pérez, 1998: 25). El recurso al “cientificismo” y la afirmación de la necesidad de conocimiento “real” de lo indígena, así como también el reconocimiento de la existencia de valores tanto positivos como negativos en las costumbres indígenas, alejó a De la Fuente de esta trampa. En consecuencia, su nacionalismo se basaba en la idea indigenista de transformación de las comunidades indígenas en vista de su integración a la cultura nacional en el proceso de unificación del país.

Consideraciones finales

En este artículo he buscado comprender y detectar las características simbólicas e ideológicas de la representación del indio en la producción fotográfica de Julio de la Fuente, partiendo de una afirmación de Bourdieu según la cual...

... comprender adecuadamente una fotografía... no es solamente recuperar las significaciones que proclama (es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor); es también descifrar el excedente de significación que revela, en la medida que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico (Bourdieu 2003: 44),

He intentado recuperar algunas de las características de la visión hegemónica sobre el indio de este período, así como algunas particularidades de la obra de De la Fuente.

Como se echa de ver, en la obra de este autor las imágenes desempeñan inicialmente una función ilustrativa con respecto a la teoría antropológica, como testimonio de una realidad que el texto etnográfico trata de comprender a partir de conceptos teóricos. Pero impulsado por diversas influencias, Julio de la Fuente plasma las imágenes científicas de una manera ideológica, abstrae esteticismos desde el indigenismo y retrata sus objetos de estudio a partir de su relación con su tema de investigación, centrándose, la mayor parte de las veces, en la comprensión del cambio cultural.

A través de su mirada ideológicamente condicionada, De la Fuente participó en la construcción de la imagen del indio como sujeto

de la acción del Estado orientada a transformar supuestamente la diferencia en igualdad. Este enfoque de la realidad indígena lo lleva a producir imágenes de “tipos” catalogados, registrando indicios del cambio cultural —sobre todo a través de la vestimenta— entre los zapotecos de la sierra norte oaxaqueña. Sin embargo, ésta no es la única representación de lo indígena que encontramos en sus fotografías: De la Fuente también vuelve la mirada a la mujer indígena y a los paisajes mexicanos suscitando un encuentro único de tradiciones fotográficas que reflejan, a su manera, los cambios de los discursos antropológicos que incorporan las propuestas boasianas de valoración de la diversidad cultural.

Se puede afirmar que De la Fuente manifiesta a través de sus imágenes su concepción teórico-antropológica de lo indígena, principalmente la que se expresa en sus primeros textos en los cuales define lo indio a través de características culturales como la vestimenta, la lengua, y las costumbres tradicionales. En sus imágenes y en sus textos también campea la importancia de la acción indigenista como medio de integración del indio a la sociedad nacional. Finalmente, sus imágenes reflejan por concomitancia los problemas de la nación, la miseria y marginación de los indígenas, así como la existencia de una diversidad y desigualdad cultural contrarias al ideal unificador.

Bibliografía

- Abric, Jean-Claude (2005). “Las representaciones sociales: aspectos teóricos”, en : Giménez, 2005: 406-425.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1980). “Julio de la Fuente: antropólogo e indigenista” *Pensamiento antropológico e indigenista de Julio de la Fuente*. México, INI. pp. 23-27.
- Andrade, Rosane de (2002). *Fotografia e antropologia. Olhares fora-dentro*. São Paulo, Estação Liberdade, EDUC, FAPESP.
- Barthes, Roland (1997). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Bourdieu, Pierre (2005). “Habitus, Ethos, Hexis...”, en: Giménez : 2005: 402-405.



- Caiuby Novaes, Sylvia (1998). "O uso da imagem na antropologia", en Samain, E. (Org.) *O fotográfico*, São Paulo, Brasil, Ed. HUCITEC, Pp. 113-119.
- Clifford, James (1998). "La autoridad etnográfica" en: Clifford, J. y Geertz, C. *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa. pp. 141-170.
- Collin, Laura (1980). "Julio de la Fuente a través de su obra" en: *Pensamiento antropológico e indigenista de Julio de la Fuente*. México, INI, pp. 199-266.
- Debroise, Olivier (2005). *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli.
- De la Fuente, Julio (1949). *Yalálag. Una villa zapoteca serrana*. México, Museo Nacional de Antropología, INAH, Secretaría de Educación Pública.
- (1989). *Relaciones interétnicas*. México, INI, CONACULTA.
- Dorotinsky, Deborah (2003). *La vida en un archivo. "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*. Tesis para la obtención del grado de doctora en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós.
- Giménez Montiel, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura*, Vol. I, México, CONACULTA, ICOCULT.
- Pérez Montfort, Ricardo (1998). "Fotografía e historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México" en *Revista Cuicuilco*. Vol. 5, num.13. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia. pp. 9-29.
- Reyes Palma, Francisco (1987). "El taller de la gráfica popular durante el cardenismo" en: Billeter, Erika (ed.) *Imagen de México. La aportación de México al arte del siglo XX*. Alemania, Benteli. pp. 110-115.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.
- Tatard, Béatrice (1999). "Julio de la Fuente, trabajador social y fotógrafo" en: *Revista Alquimia. Las Construcciones Visuales. Arquitectura y fotografía en México*. México, INAH, Año 3, núm. 7. pp. 44-45.